



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA



**ENTRE A BANDA CIVIL E A BANDA SINFÔNICA:
CARACTERÍSTICAS DAS PRÁTICAS MUSICAIS DA BANDA
MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 E 1990**

JOSÉ LUÍS MOREIRA RODRIGUES

2017

JOSÉ LUÍS MOREIRA RODRIGUES

**ENTRE A BANDA CIVIL E A BANDA SINFÔNICA:
CARACTERÍSTICAS DAS PRÁTICAS MUSICAIS DA BANDA
MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 E 1990**

Dissertação de Mestrado apresentada à
Coordenação do Programa de Pós-
Graduação em Música da Universidade
Federal de Uberlândia, na linha de pesquisa
1: Processos analíticos, criativos,
interpretativos e historiográficos em música,
como pré-requisito para obtenção do título
de mestre em Música.

ORIENTADOR:

Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia

Uberlândia MG
Dezembro - 2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- R696e
2018
- Rodrigues, José Luís Moreira, 1987-
Entre a banda civil e a banda sinfônica : características das práticas musicais da Banda Municipal de Uberlândia entre as décadas de 1950 e 1990 / José Luís Moreira Rodrigues. - 2018.
124 f. : il.
- Orientador: Silvano Fernandes Baia.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Música.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.160>
Inclui bibliografia.
1. Música - Teses. 2. Bandas (Música) - Teses. 3. banda sinfônica - Teses. 4. Prática interpretativa (Música) - Teses. I. Baia, Silvano Fernandes. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDU: 78



UFU

Universidade
Federal de
Uberlândia



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO

Entre a Banda Civil e a Banda Sinfônica: Características das Práticas Musicais da Banda Municipal de Uberlândia entre as Décadas de 1950 e 1990.

Dissertação defendida em 09 de novembro de 2017.

Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia
UFU- Presidente da banca

Participou por meio de skype

Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia
UNESP

Profa. Dra. Lília Neves Gonçalves
Membro interno UFU

Dedicatória

Aos meus pais José e Maria Conceição,

à minha esposa Luciana Nascimento

e aos meus irmãos Eudes e Marina.

Agradecimentos

Ao curso de Pós-Graduação em Música, da Universidade Federal de Uberlândia, pela oportunidade em desenvolver essa pesquisa.

Ao professor Dr. Silvano Baia, pela orientação.

À professora Prof. Dra. Lilia Neves Gonçalves, pelo aprendizado e apoio.

À professora Dra. Tânia da Costa Garcia, pelas contribuições durante a defesa da dissertação.

Ao professor Dr. Celso José Rodrigues Benedito, pela orientação na banca de qualificação.

Aos músicos participantes da pesquisa pelo apoio, pela disponibilidade e boa vontade em colaborar com o trabalho.

À Luciana Nascimento, pelas reflexões e parceria durante a redação do trabalho.

Resumo

A pesquisa parte do pressuposto de que as bandas de música modificam suas práticas musicais à medida que o contexto social, no qual estão inseridas, vai se transformando e reinventando seus valores, suas crenças, sua forma de ouvir e de interagir com a música. Pensando desse modo, a banda de música pode ser vista como uma instituição complexa, em que ações e ideologias individuais e coletivas interagem internamente dentro da própria instituição para construir práticas musicais e formar uma identidade coletiva. Em Uberlândia, no ano de 1951, iniciou-se a criação da Banda Municipal - ativa até os dias de hoje (2017) - cuja trajetória passou por mudanças, tanto internas como externas (sociedade), as quais interferiram na sua prática musical. Especialmente entre as décadas de 1980 e 1990, houve uma tentativa de transformar o que se caracterizava como banda civil para o que se considerava ser uma banda sinfônica. Diante disso, esta pesquisa buscou compreender as transformações ocorridas na prática musical da Banda Municipal de Uberlândia entre as décadas de 1950 e 1990. Análises dos registros históricos e entrevistas com músicos os quais fizeram parte da história da Banda mostraram que a Banda Municipal de Uberlândia, apesar de ter modificado suas práticas visando adquirir status de banda sinfônica, não conseguiu se consolidar nessa categoria. Entretanto, essas mudanças levaram a Banda a apresentar um repertório mais eclético e moderno, abandonando parte da tradição de banda militar que imperava entre as décadas de 1950 e 1970.

Palavras-chaves: práticas musicais, bandas de música, banda sinfônica.

Abstract

The research assumes that bands modify their musical practices as far as the social context in which they are inserted is transformed by the changes and reinventions of their values, their beliefs, their way of listening and interacting with music and its musical aesthetic experience. This way, the music band can be seen as a complex institution, where individual and collective actions and ideologies interact internally within the institution itself to build musical practices and form a collective identity. In 1951 was created in Uberlândia, the Municipal band of the city. In its story, the “Banda Municipal de Uberlândia” underwent through great changes both internal and external (society) what interfered in its musical practice. Especially between the decades of 1980 and 1990, there was an attempt to transform what was characterized as civil band to which was considered to be a symphonic band. This research sought to understand the transformations in the musical practice of the “Banda Municipal de Uberlândia” between the 1950s and 1990s with documents analyzes and interviews with musicians that were part of the history of the Band, which showed that the Banda Municipal de Uberlândia despite having modified its practices intending to acquire symphonic band status, failed to consolidate in this category, but became a band with a more eclectic and modern repertoire, leaving behind part of the tradition of military band that prevailed between the decades of 1950 and 1970.

Keywords: musical practices, music bands, symphonic band.

Lista de figuras

Figura 1: Bombarda, foto à esquerda e Charamelas, foto à direita.....	22
Figura 2: Banda União Operária. Ano de 1924.....	54
Figura 3: Lista de presença de alunos na aula de teoria e solfejo em outubro de 1951.....	58
Figura 4: Lista de presença - 1952.....	59
Figura 5: Maestro Antônio Melo.....	62
Figura 6: Programa de Retreta da Banda Municipal de Uberlândia em 1962.....	68
Figura 7: Trecho do dobrado Cisne Branco para saxhorn.....	72
Figura 8: Banda Municipal de Uberlândia na década de 1950.....	74
Figura 9: Maestro João Batista ministrando oficina na Banda Municipal de Uberlândia.....	85
Figura 10: Programa de concerto da Banda Municipal de Uberlândia no XI Encontro Nacional de Procuradores Municipais.....	86
Figura 11: Programa de concerto da Banda Municipal de Uberlândia no encerramento do Curso de Aperfeiçoamento para Músicos e Mestres de Bandas de Música ministrado pelo maestro João Batista em 1988.....	87
Figura 12: Certificado do "Curso de Aperfeiçoamento para Instrumentistas de Banda" ministrado pelo maestro João Batista.....	88
Figura 13: Adelicio à esquerda e José Floriano à direita, ambos trajando uniforme da Banda Municipal de Uberlândia.....	99

Lista de quadros

Quadro 1: Levantamento da quantidade de trabalhos por área de pesquisa publicados entre os anos de 1988 e 2013, na ANPPOM, e distribuição dos mesmos por ano de publicação.....	2
Quadro 2: Lista de instrumentos e suas quantidades nos conjuntos de sopro do século XVIII.....	24
Quadro 3: Lista de instrumentos e quantidades definidas, em 1900, para bandas militares.....	27
Quadro 4: Lista de quantidade de bandas por estado federativo do Brasil em 2017.....	29
Quadro 5: Lista de instrumentos e quantidades definidas para banda de música civil.....	36
Quadro 6: Bandas sinfônicas: formação instrumental aproximada.....	41
Quadro 7: Formação instrumental de <i>big band</i>	43
Quadro 8: Formação instrumental das bandas militares no Decreto 1817.....	44
Quadro 9: Censo Populacional de Uberlândia em diferentes décadas.....	47
Quadro 10: Lista dos maestros titulares e auxiliares desde a criação da BMU.....	61
Quadro 11: Regulamentação e remuneração dos cargos de regente, de auxiliar e de músico da BMU	93
Quadro 12: Músicas dos Programas de Concerto da Década de 1980 e 1990...	100

Sumário

1 Introdução

2 Metodologia

2.1 Tipo de pesquisa.....	6
2.2 História e memória.....	7
2.3 A coleta de dados.....	10
2.3.1 Fontes de pesquisa.....	10
2.3.2 Quando e como foi realizada.....	11
2.3.3 Material levantado e sua organização.....	11
2.4 O Processo da pesquisa.....	12
2.4.1 Trabalhando com fontes documentais.....	12
2.4.2 Trabalhando com fontes orais.....	13
2.5 A análise.....	17
2.5.1 A análise das fontes documentais.....	18
2.5.2 A análise das fontes orais.....	20

3 Bandas de música: Revisão bibliográfica

3.1 Aspectos gerais e origens das bandas de música.....	21
3.2 Bandas de música no Brasil.....	28
3.2.1 Funções das bandas de música no Brasil.....	32
3.2.2 Formação de músicos.....	34
3.2.3 Formação instrumental.....	34
3.2.4 Repertório.....	37
3.2.5 Formações de bandas de música.....	41

4 Banda Municipal de Uberlândia (BMU) e a cidade: de sua criação até a década de 1970

4.1 A cidade de Uberlândia.....	46
4.1.1 Os espaços de convivência.....	47
4.1.2 A Praça da República e a Praça Clarimundo Carneiro.....	49

4.2 A prática musical em Uberlândia.....	51
4.3 As bandas de música em Uberlândia.....	53
4.4 Banda Municipal de Uberlândia (BMU).....	56
4.4.1 A criação da Banda Municipal de Uberlândia.....	57
4.4.2 Mestres e contramestres da Banda.....	59
4.4.3 Características da BMU entre as décadas de 1950 e 1970.....	63
 5 Características da BMU entre as décadas de 1980 e 1990	
5.1 A criação da Secretaria de Cultura.....	79
5.2 A preparação para as mudanças.....	81
5.3 O curso de aperfeiçoamento para instrumentistas de banda.....	84
5.4 A busca para se tornar uma banda sinfônica.....	89
5.5 Os decretos que modificaram a Banda.....	91
5.6 Década de 1990.....	94
5.6.1 Aquisição de novos instrumentos.....	96
5.6.2 A mudança para uma nova sede.....	87
5.6.3 Novo uniforme.....	98
5.6.4 Repertório.....	99
 Considerações finais.....	103
 Referências.....	107
 Fontes.....	110
 Anexos.....	112

1 Introdução

As bandas de música são instituições amplamente encontradas em cidades brasileiras e exerceram uma grande influência na formação cultural do Brasil. As bandas, sejam de caráter festivo, religioso ou político, geralmente se fazem presentes em uma diversidade de momentos sociais nas comunidades nas quais se encontram. Granja e Tacuchian (1984-1985), ao se referirem às bandas de música, afirmam que

uma tradição secular que foi tão intensa, através de nossa história, [...] certamente penetrou na consciência cultural do brasileiro, pelo menos na imensa maioria das cidades do interior que não sofreram um desenfreado processo de cosmopolitização (GRANJA; TACUCHIAN, 1984-1985, p. 28).

Por serem instituições tão antigas e numerosas, as bandas de música preservam, em si e em suas sedes, vestígios da história na qual foram presentes, podendo ser consideradas verdadeiros arquivos vivos. Nelas, além do acervo documental (partituras, ofícios, fotos), encontram-se traços de uma herança cultural e social os quais vão sendo incorporados e passados adiante através das gerações, fazendo uma ponte entre a tradição e a inovação.

Segundo Santiago (1997-1998), as bandas de música

oferecem, através das suas práticas de sociabilidade e de seu modo de funcionamento, traços diretamente observáveis de uma herança reatualizada de diferentes momentos históricos deste tipo de formação instrumental. Por outro lado, numerosas destas sociedades musicais conhecem uma tal longevidade que elas acompanharam as diferentes fases da história da cidade e isso até nossos dias (SANTIAGO, 1997-1998, p. 192).

Salles afirma também que “as Bandas de Música exerceram (e ainda exercem) importante papel na guarda e preservação de papéis antigos” (SALLES, 2004, p. 226), podendo reunir um rico acervo de partituras, cada uma trazendo consigo vestígios do passado.

Apesar da sua importância para o entendimento da construção cultural em determinados tempos e lugares, o estudo das bandas de música e de suas

práticas ainda não recebeu grande atenção no Brasil por parte dos pesquisadores.

Ao se analisar a pesquisa de Lia Tomás (2015), que reúne os trabalhos apresentados em congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), entre os anos de 1988 a 2013, foram encontrados poucos trabalhos cujas temáticas mantinham ligação com bandas de música. No total, foram encontrados 23 trabalhos, os quais foram distribuídos da seguinte forma:

Quadro 1: Levantamento da quantidade de trabalhos por área de pesquisa publicados entre os anos de 1988 e 2013, na ANPPOM, e distribuição dos mesmos por ano de publicação.

Trabalhos por Área	Ano (Quantidade)
Educação Musical (9)	2003 (2); 1997 (1); 2006 (1); 2008 (1); 2009 (1); 2011 (1); 2012 (1); 2013 (1);
Etnomusicologia (3)	2007 (1); 2011(1) 2012 (1)
Musicologia e Estética Musical (9)	1996(1); 2003 (2); 2006 (2); 2009 (3); 2013 (1)
Música Popular (1)	2010
Práticas Interpretativas (1)	2012

(Fonte: TOMÁS, 2015)

A partir da leitura de trabalhos que apresentam temáticas voltadas para a banda de música, percebe-se ainda a existência de lacunas a serem preenchidas e, portanto, várias questões mais amplas ficam sem respostas, a saber:

- Quais as formações instrumentais encontradas nas bandas brasileiras?
- Quais os repertórios executados pelas bandas?
- Qual (ais) a(s) consequência(s) do advento das mídias de comunicação, como rádio, TV e internet e das mídias gravadas (cds, dvds, etc.) para as bandas de música?
- A ascensão das mídias influenciou a relação entre as bandas de música e as comunidades?
- Quais as possíveis transformações ocorridas nas bandas de música ao longo da história?

Enfim, as inúmeras questões levantadas, relativas a essas instituições musicais, mostram que a banda de música pode ser considerada um objeto de estudo com múltiplas facetas que ainda é pouco explorado no meio acadêmico. Para Costa,

as práticas musicais podem colaborar para a construção de uma história cultural e, até mesmo, política, e que o diálogo entre música e história pode enriquecer os questionamentos na área da historiografia e da musicologia, alargando o campo de pesquisas (COSTA, 2012, p. 46).

Neste contexto, o estudo das práticas musicais das bandas de música ocupa um campo privilegiado de investigação e pode ser capaz de fornecer ferramentas que contribuam para esclarecer algumas dessas questões.

Dessa forma, este estudo busca compreender as mudanças que ocorreram nas práticas musicais da Banda Municipal de Uberlândia (BMU), focalizando, sobretudo, a transição do perfil de banda civil para banda sinfônica, além de discutir como foram se constituindo as práticas no contexto da banda de música na condição de grupo musical.

A Banda Municipal de Uberlândia conta, atualmente, com cerca de 60 integrantes e é um dos grupos musicais mais antigos da cidade de Uberlândia-MG, sendo o único dedicado à música instrumental popular e de concerto mantido pela prefeitura. Desde sua fundação e ao longo das últimas décadas, a BMU tem ocupado um lugar importante no cenário cultural uberlandense, apresentando-se nos mais diversos tipos de eventos sociais e culturais da cidade, como concertos, inaugurações de obras públicas, festividades da comunidade, eventos religiosos, entre outros. Assim, a Banda Municipal de Uberlândia afigura-se como uma instituição que teve um importante papel na formação cultural da cidade.

Além disso, por ser um grupo musical regulamentado e ligado diretamente ao poder público local, a Banda Municipal de Uberlândia acompanhou as mudanças ocorridas no cenário político da cidade, o que pode ter refletido em sua prática musical, bem como em sua estrutura humana e material.

O objetivo geral desta pesquisa consistiu em compreender as transformações na prática musical da Banda Municipal de Uberlândia entre as décadas de 1950 e 1990. Como objetivos específicos pretendeu-se: i) identificar

peças que influenciaram a construção das práticas desse grupo musical; ii) descrever e analisar as transformações estruturais que ocorreram na Banda; iii) investigar as possíveis influências da política local na prática musical; iv) identificar e descrever as formações instrumentais adotadas pela Banda; v) levantar os tipos de obras musicais executadas pela Banda; vi) identificar e categorizar os tipos de eventos em que houve a participação da BMU; vii) identificar elementos ligados à tradição e à inovação.

Para atingir os objetivos propostos, utilizaram-se, nesta pesquisa, fontes, como relatos de integrantes e de ex-integrantes da BMU e também registros históricos, como fotos, artigos de jornais e partituras.

A escolha do tema “bandas de música” deve-se ao fato de ter sido no ambiente de uma banda de música que vivenciei grande parte de minha formação musical. Aos 11 anos, iniciei meus estudos no meu primeiro instrumento, o trompete; tempos depois, como consequência de ter colocado aparelho dentário, passei a tocar o trombone, que tinha um bocal maior e assim possibilitava o estudo, mesmo com aparelho. Já aos 15 anos de idade, passei a me apresentar com a Banda “Maestro Godofredo de Barros”, sediada na cidade de Cássia, Minas Gerais, onde as apresentações e o convívio com outros músicos proporcionaram-me uma experiência importante em minha carreira.

Anos mais tarde, mudei-me para Uberlândia a fim de cursar a graduação em Música, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e, em 2011, fui aprovado em um concurso para fazer parte da Banda Municipal de Uberlândia, permanecendo até os dias de hoje.

Diante disso, as bandas de música foram muito importantes em minha trajetória musical e a escolha da temática de pesquisa, em um primeiro momento, teve uma motivação pessoal.

A opção por pesquisar a Banda Municipal de Uberlândia, além do interesse pessoal, deu-se também por entender que a BMU teve suas práticas musicais modificadas ao longo dos anos. Grande parte dessa mudança pode ser atribuída ao desenvolvimento da própria cidade, na qual o crescimento populacional e econômico teria alterado a relação da população com as práticas musicais e, consequentemente, a relação com a Banda Municipal.

As bandas de música ainda são instituições poucos pesquisadas no meio acadêmico e, em razão de sua importância para a formação musical no Brasil, merecem ser mais bem analisadas e compreendidas em seus diferentes contextos.

Esta dissertação está organizada em cinco partes: a primeira parte consiste na introdução do trabalho, abordando os objetivos e a justificativa. Em seguida, são apresentados os materiais de pesquisa e a forma como foram analisados. Na terceira parte, são abordadas algumas informações mais amplas sobre bandas de música, como por exemplo: origem, instrumentação, formações e funções da banda de música. Já na quarta parte, é apresentada a análise dos materiais levantados, tendo como foco as práticas musicais da Banda Municipal de Uberlândia entre as décadas de 1950 e 1970. E na quinta e última parte, são discutidas as características da Banda Municipal de Uberlândia entre as décadas de 1980 e 1990.

2 Metodologia

2.1 Tipo de pesquisa

Esta dissertação trata o problema de acordo com a abordagem de pesquisa qualitativa a qual, segundo Denzin e Lincoln, “consiste em um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo” (2006, p.17). Esse tipo de pesquisa se preocupa, especialmente, em entender o outro (o pesquisado) e os acontecimentos que permeiam o objeto de pesquisa. Além disso, a

a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa, para o mundo, o que significa que seus pesquisadores estudam coisas em seus cenários naturais, tentando entender, ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a eles conferem (DENZIN; LINCOLN, 2006, p.17).

Na pesquisa qualitativa as “práticas transformam o mundo em uma série de representações, incluindo as notas de campo, as entrevistas, as conversas, as fotografias, as gravações e os lembretes” (DENZIN; LINCOLN, 2006, p.17).

Há diversos métodos de pesquisa qualitativa, a saber: o estudo de caso, a investigação participativa, a história oral, entre outros.

A história oral é aplicada neste estudo, uma vez que a maioria dos indivíduos que foram envolvidos no trabalho são ex-membros da Banda Municipal de Uberlândia.

Sobre a história oral Haguette escreve que

poder-se-ia dizer que tudo que é “ORAL”, gravado e preservado pode ser considerado história oral. Neste sentido, os discursos, as conversas telefônicas, as conferências ou qualquer outro tipo de comunicação humana que pode ser gravada, transcrita e preservada como fonte primária para uso futuro da comunidade científica estaria dentro do rótulo da HO” (HAGUETTE, 1999, p.92).

Assim, a história oral (HO) está ligada à memória e à ideia de reconstituição histórica, sendo também influenciada pelo presente. Segundo Moss (1974)

o que é capturado pela HO é raramente um estudo exaustivo de todos os dados relevantes, mas, ao contrário, um segmento da experiência humana – a interação do entrevistador com o entrevistado - no contexto de um passado lembrado, de um presente dinâmico e de um futuro desconhecido e aberto (MOSS, 1974:9 apud HAGUETTE, 1999, p.94).

Além disso, para Haguette

a história oral é uma técnica de coleta dados baseada no depoimento oral [...] obtido através da interação entre o especialista e o entrevistado, ator social ou testemunha de acontecimentos relevantes da sociedade (HAGUETTE, 1999, p.95).

2.2 História e memória

Para Le Goff, a memória coletiva desempenha um importante papel no desenvolvimento da sociedade, constituindo

um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia (LE GOFF, 1996, p. 469).

A memória desempenha uma função crucial sobre a qual toda a humanidade e a sociedade se apoiam e se constroem: que é o de local onde se criam e se retêm conhecimento, pensamentos, simbologias e crenças. Diversos autores discutiram e pesquisaram questões relacionadas à memória nos mais variados campos de pesquisa, da Psicanálise à Neurociência e da História à Sociologia, dentre outros campos. Já no campo científico, junto à memória, as lembranças se tornam uma importante “fonte” de registro de acontecimentos, muitas vezes indispensáveis, principalmente para pesquisas que tenham um viés histórico, sejam elas registradas oralmente (entrevistas) ou na forma de registros documentais (jornais, livros, etc.). Por intermédio da memória, é possível

preencher lacunas e reconstruir parcialmente acontecimentos que poderiam se perder no curso da história.

Contudo, para Halbwachs,

não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória. Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto (HALBWACHS, 2004a, p. 64).

Para Halbwachs (2004a), a memória apresenta uma natureza essencialmente coletiva e, mesmo quando um acontecimento é presenciado apenas por um indivíduo, carregamos conosco impressões e significados de outros indivíduos que, de alguma forma, fizeram-se presentes em nossas memórias e em nossos pensamentos. Desse modo, o ato de lembrar significa reconstruir o passado sob a influência e sob a perspectiva dos momentos posteriores aos vividos e pela ótica do presente, sendo que a capacidade de lembrarmos algo está intimamente ligada à memória de um grupo que a compartilha e,

certamente, se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (HALBWACHS, 2004a, p. 29).

Para Le Goff (1996), a memória coletiva pode sofrer influência e ser manipulada por determinados grupos, conforme a dinâmica do “poder” em um tempo e em um espaço específicos. Sendo assim, as lembranças são influenciadas diretamente pelos grupos em que cada indivíduo se encontra. Nesses grupos, as lembranças seriam construídas coletivamente, variando sua intensidade e fixação na memória coletiva do grupo, a partir de um complexo de relações entre os membros do grupo, na qual ela – a lembrança de algum acontecimento – vai se tornando mais ou menos lembrada. Diante disso, a memória vai além do aspecto individual e, por isso, as lembranças

nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. E porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas, ora com uma ora com outro companheiro. Tanto pode ser um arquiteto que atrai minha atenção para os edifícios, suas proporções, sua disposição, como pode ser um historiador (HALBWACHS, 2004a, p. 30).

Podemos formar uma imagem de uma lembrança que não é nossa, mas contada para nós, desde que o local e as circunstâncias nos quais ela ocorreu apresentem certa familiaridade para nós. Nesse caso, as imagens que formamos nascem de tempos e de espaços e se formam a partir de influências e de vivências não tão fáceis de se identificar. Sobre essas imagens criadas e apropriadas pelos indivíduos, Halbwachs (2004a) conta,

a primeira [lembrança] que acreditei durante muito tempo poder restabelecer foi nossa chegada a Paris. Eu tinha então dois anos e meio. Subíamos a escada à noite (o apartamento era no quarto andar), e nós, crianças, falávamos em voz alta que em Paris morava-se no sótão. Ora, que um de nós tenha feito essa observação, é possível. Mas era natural que nossos pais, que se divertiam, as tenham guardado e nos contado depois. Vejo ainda nossa escada clara: mas eu a vi muitas vezes depois (HALBWACHS, 2004a, p. 42).

Junto à memória coletiva, encontra-se uma memória individual. Esta, por sua vez, pode ser considerada como um “ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2004a, p. 55), estando ela sujeita a mudanças, a depender do papel e do lugar em que o indivíduo se encontra em um determinado grupo.

Além disso, o “lembrar” só é possível mediante a ocorrência de um acontecimento e de um observador ou ator. Daí vem o individualismo da memória, ou seja, a lembrança de um acontecimento só se torna acessível a partir da presença de pelo menos um indivíduo que possa memorizá-lo e transmiti-lo para outro indivíduo ou grupo. Essa memória, compreendida como um lugar ou espaço onde se guardam e se registram acontecimentos, significados e pensamentos, seria a memória individual.

Sendo assim, a memória coletiva seria um emaranhado de memórias individuais, contudo se distingue delas e apresenta sua própria dinâmica, pois as lembranças que se fazem mais presentes são, não coincidentemente, as que tiveram a presença da maioria dos indivíduos que fazem parte do grupo. Dessa forma, a memória individual está, inseparavelmente, ligada à memória coletiva, e

diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Dessas combinações, algumas são extremamente complexas. É por isso que não depende de nós fazê-las reaparecer. É preciso confiar no acaso, aguardar que muitos sistemas de ondas, nos meios sociais onde nos deslocamos materialmente ou em pensamento, se cruzem de novo e façam vibrar da mesma maneira que outrora o aparelho registrador que é nossa consciência individual (HALBWACHS, 2004a, p. 55).

Nessa concepção, cada integrante da Banda carrega consigo seu ponto de vista em meio a um “emaranhado” de pontos de vista que juntos formam a memória coletiva. A reunião de alguns desses indivíduos e suas memórias, pode, por meio das entrevistas, esclarecer e resgatar, mesmo que diante de percepções novas, acontecimentos e práticas passadas, como as músicas, a instrumentação e a forma de tocar da BMU, bem como os locais onde esta se apresentava e os sentimentos vivenciados pelos músicos ao tocar e fazer parte da Banda Municipal de Uberlândia.

2.3 A coleta de dados

2.3.1 Fontes de pesquisa

Esta pesquisa desenvolveu a partir de três tipos de fontes documentais para coleta de dados, a saber: fontes escritas, iconográficas e orais.

As fontes escritas são compostas por diversos documentos que foram levantados na Prefeitura de Uberlândia, no Arquivo Público da cidade, na sede da Banda Municipal de Uberlândia e em arquivos particulares de membros e ex-membros da Banda Municipal de Uberlândia. As fontes em questão serviram

como suporte para definir datas (como a de fundação), regimento interno da BMU, nome de integrantes, formação instrumental, repertórios executados pela Banda etc. Já as fontes iconográficas são fotos, folders, programação de concerto e partituras.

A partir das fontes orais (entrevistas), escritas (atas, jornais e regimentos) e iconográficas, foi realizada uma análise, ao se cruzar os dados coletados e se construir um diálogo entre eles.

2.3.2 Quando e como foi realizada

As principais fontes de dados localizavam-se na Casa da Banda (sede da Banda Municipal de Uberlândia), no Arquivo Público de Uberlândia e na Biblioteca Municipal. Nesses espaços foram encontrados jornais, fotos, partituras e programas de concertos.

A coleta de dados foi realizada em duas etapas. A primeira aconteceu, em sua maior parte, no ano de 2016 e contou com o levantamento de materiais nos espaços públicos (Arquivo, Sede da Banda Municipal de Uberlândia e Biblioteca). Por meio dessa etapa, foi possível conhecer e entender melhor o objeto de pesquisa.

A segunda etapa constituiu-se de entrevistas com membros e ex-membros da Banda Municipal de Uberlândia. Além delas, também puderam-se obter, nas residências dos entrevistados, documentos, tais como fotos, programas e uniformes antigos.

2.3.3 Material levantado e sua organização

Durante o trabalho de campo, foram encontrados vários documentos relacionados à Banda Municipal de Uberlândia, dentre eles: artigos de jornais, publicados nos anos de 1951, 1952, 1962, 1992 e 1993; programas de concertos; lista de presença dos integrantes da Banda, nos anos de 1951, 1952, 1960, 1961, 1966; fotos; decretos ou leis referentes à regulamentação do funcionamento da Banda.

Como fonte oral, foram realizadas sete entrevistas com membros e ex-membros da Banda (descritos adiante com mais detalhes). Todo material levantado foi separado por temática e, em seguida, iniciou-se o trabalho de análise, procurando cruzar as informações contidas nos diferentes tipos de fontes.

2.4 O processo da pesquisa

2.4.1 Trabalhando com as fontes documentais

Ao iniciar a busca por fontes documentais, deparei-me com algumas dificuldades relacionadas ao acesso a essas fontes. A primeira delas foi o desaparecimento de quase todos os documentos oficiais da Banda Municipal de Uberlândia de sua sede, fato ocasionado em razão de uma retaliação do último administrador da BMU. Esse acontecimento se deu após a eleição para prefeito de Uberlândia, no ano de 2012, quando alguns músicos, descontentes com a administração, denunciaram ao novo secretário de cultura várias irregularidades e favorecimentos indevidos da gestão. O então administrador foi realocado para outro cargo fora da Banda. Devido a isso, o administrador e músico da BMU, naquela ocasião, segundo relatos de integrantes, sumiu com todos os documentos oficiais que se encontravam na sede.

As perdas desses documentos prejudicaram significativamente esta pesquisa, pois se sabe que dentre os documentos desaparecidos estavam listas de presença dos músicos, listas de apresentações com datas e locais, ofícios encaminhados à BMU, atas de reuniões, fotos, gravações de áudio e vídeo entre outros.

Diante desses entraves à pesquisa, restou focar na busca de fontes documentais em arquivos pessoais de integrantes e ex-integrantes da Banda Municipal de Uberlândia, no Arquivo Público de Uberlândia e na Biblioteca Municipal.

Posteriormente a esse primeiro momento, foi iniciada uma coleta de dados no Arquivo Público de Uberlândia e na Biblioteca Municipal de Uberlândia, visando encontrar documentos, principalmente fotos e jornais publicados nos anos iniciais da década de 1950 e nas décadas de 1980 e 1990. O objetivo era

encontrar algum documento dos anos 1950 que ajudasse a elucidar como se deu criação da Banda Municipal de Uberlândia (BMU) e, posteriormente, o processo de mudança nas práticas musicais da Banda, ocorrido nas décadas de 1980 e 1990.

2.4.2 Trabalhando com as fontes orais

Participantes da pesquisa

Após esse primeiro levantamento de dados e de algumas conversas informais com integrantes da Banda Municipal, foram realizadas as entrevistas.

A primeira delas teve como entrevistado Francisco de Assis Fernandes, conhecido como Seu Chico, ou Chico da Tuba, seguido pelo maestro Joeber Silva, o trompetista Sergio Brito (o Serginho), a copista e trompetista Diná, o ex-maestro Eurípedes Melo, o trombonista Gaspar e o trombonista e auxiliar de maestro, Adelicio.

Os entrevistados foram escolhidos a partir da intimidade e da vivência por parte deles com a temática e o objeto da pesquisa, de forma que ajudasse no melhor entendimento dos acontecimentos.

Desse modo, todos os entrevistados vivenciaram as mudanças ocorridas entre as décadas de 1980 e 1990. Além disso, três dos entrevistados (Seu Chico, Seu Gaspar e Adelicio) também fizeram parte da Banda durante as primeiras décadas de sua atividade, especialmente o entrevistado Seu Chico, que vivenciou praticamente toda a trajetória da Banda até o início da década de 2000. Já Eurípedes Melo vivenciou também muito do ambiente da Banda, mesmo antes de fazer parte dela, pois é filho de um dos primeiros maestros da BMU, o “Seu” Antônio Melo, como era chamado.

Desse modo, a escolha dos entrevistados possibilitou abranger toda a trajetória da Banda Municipal, até o fim da década de 1990.

Entrevistas

Os momentos dedicados às entrevistas foram muito importantes para a pesquisa, pois por meio delas pude conhecer um pouco das vivências de cada músico entrevistado e da riqueza de suas histórias de vida, cada uma com suas peculiaridades e suas convicções.

Durante as entrevistas, pude perceber o quanto a BMU foi importante para cada um dos entrevistados e, por alguns momentos, refleti sobre o significado de ser músico de banda e o quanto essa instituição musical foi importante para consolidar o ensino de instrumentos de sopro no Brasil.

Ao realizar as entrevistas, senti certa nostalgia pela minha própria trajetória musical e me deparei com alguns dilemas, pois, se por um lado, mantive contato com muitas histórias de vida, por outro, precisei filtrar e refletir sobre quais delas são de interesse desta pesquisa e, conseqüentemente, algumas boas histórias permaneceram apenas em minha memória e nas gravações.

Seu Chico

Comecei a trabalhar na Banda Municipal de Uberlândia em 2011 e, por vezes, percebia a presença de alguns ex-integrantes da Banda que arrumavam tempo para visitar e assistir aos ensaios. Dentre esses visitantes, um deles chamava a atenção pela idade avançada e pela satisfação com que apresentava os assuntos da Banda. Logo que Seu Chico chegava à sede da BMU, alguns integrantes mais velhos faziam questão de ir cumprimentá-lo, e sempre escutei elogios sobre sua “esperteza” em relação à sua idade, principalmente pelo fato de seu genro, o Expedito, ser meu colega de naipe¹ – também toca trompa na BMU – e sempre comentar o quanto o sogro ainda estava lúcido, mesmo com a idade avançada. Na época, ele tinha 96 anos e ainda, segundo o Expedito, jogava canastra muito bem.

Seu Chico foi o músico que ficou por mais tempo ativo na BMU e, mesmo depois de cumprir o tempo integral para se aposentar, permaneceu na Banda até não poder mais continuar em razão da idade. Ele tinha, segundo sua filha, aproximadamente 86 anos quando foi obrigado a se aposentar de forma

¹ Naipe é o grupo de instrumentos musicais os quais pertencem à mesma categoria específica dentro de uma banda, orquestra ou coro. Ex: naipe de trompetes, naipe de violinos etc.

compulsória. Ele integrou a Banda Municipal entre os anos de 1952 e 2003. Diante da sua vivência e pela forte ligação que mantém com a BMU, Seu Chico é uma importante fonte, já que traz, em suas lembranças, vestígios de um passado cada vez mais distante. Portanto, foi o primeiro ex-integrante entrevistado. A primeira entrevista com o Seu Chico foi realizada em 15 de dezembro de 2015 e serviu como um parâmetro para compreender melhor o objeto de pesquisa. Ele mora, atualmente, em Belo Horizonte e a entrevista foi realizada durante uma visita dele à cidade de Uberlândia, na residência do seu genro, Expedito. Porém, o que era para ter ocorrido como uma pesquisa individual tornou-se uma entrevista coletiva, pois dela também participaram o Expedito e sua esposa, filha de Seu Chico.

Diná

Diná foi a primeira pessoa a ocupar o cargo de copista da Banda Municipal de Uberlândia, permanecendo nele até o ano de 1995, quando outra copista assumiu a função, fato que oportunizou a ida de Diná para a bancada tocar trompete, instrumento que aprendeu por meio do incentivo do maestro Antônio Melo. Ao perguntar aos integrantes da Banda sobre a Diná, todos lembravam com muito carinho e logo se dispuseram a me passar o contato.

Ela acompanhou boa parte da trajetória da BMU e, antes mesmo de se tornar a primeira pessoa a assumir o cargo de copista da Banda, já fazia parte de outros grupos, como a Banda Lira Feminina Uberlandense – que foi reativada, na década de 1970, pelo Seu Antônio Melo – e a Banda da igreja Assembleia de Deus do bairro Santa Luzia, que também havia sido fundada pelo Seu Antônio Melo. Nessa banda, Diná era a instrumentista mais nova, com apenas nove anos de idade quando iniciou seus estudos musicais tocando saxhorn (também chamado de sax de harmonia).

Serginho Brito

Serginho é trompetista e integra uma família de músicos: seu irmão Celso também faz parte da Banda Municipal. Além disso, é sobrinho de Antônio Melo e primo de Eurípedes Melo, ambos foram maestros da Banda Municipal.

Em 1974, quando completou 13 anos de idade, Serginho entrou na Banda pela primeira vez, saindo logo em seguida, pois ainda era menor de idade e não poderia receber. Ficou um tempo afastado e quase desistiu. Voltou em 1977, aos 16 anos, quando já podia receber. Na Banda, Serginho tocou o trompete, instrumento que toca até hoje.

Realizei a entrevista com o Serginho na sede da Banda Municipal de Uberlândia e, posteriormente, pude visitar a casa de sua mãe para olhar algumas fotos e os uniformes antigos da Banda, os quais ainda eram guardados com carinho.

Joeber Silva

Joeber é filho do maestro Bento Silva e entrou na Banda Municipal em 1984, com apenas 15 anos de idade. Seu primeiro instrumento na Banda foi o “Coralto”, que é uma trompa em mi bemol” (Joeber, p. 2) e, depois de alguns anos, assumiu o trompete, permanecendo nesse instrumento até o ano de 1996, quando foi aprovado no concurso para maestro da Banda Municipal, função em que permanece até os dias de hoje. A entrevista com o maestro Joeber foi realizada na sede da Banda Municipal de Uberlândia.

Eurípedes Melo

Eurípedes Melo é filho do maestro Antônio Melo e, por isso, vivenciou o ambiente da Banda desde criança.

Entrou na Banda, na década de 1960, assumindo a percussão e, algum tempo depois, passou a tocar os instrumentos de sopro, saxhorn e trompete. Na década de 1980, Eurípedes assumiu a regência da Banda Municipal, permanecendo até 1996.

A entrevista com o maestro Eurípedes Melo ocorreu em sua residência, onde fui muito bem recebido.

Adelicio

Adelicio entrou na Banda ainda criança, na década de 1950, e permaneceu até a década de 1960, quando foi convidado a ingressar na Banda da Polícia Militar de Goiânia. Voltou para a Banda Municipal de Uberlândia na década de 1980, a convite do então maestro Eurípedes Melo.

Na BMU, Adelicio tocou prato, saxhorn e trombone.

Adelicio serviu de exemplo para seus filhos Ailton e Thaís, que posteriormente vieram a fazer parte da Banda.

Seu Gaspar

Seu Gaspar foi da primeira geração de músicos da Banda, permanecendo até por volta de 1965, quando foi chamado junto com o Adelicio para ingressar na Banda da Polícia Militar de Goiânia. Também foi um músico muito atuante na cidade onde tocou com grupos de baile, acompanhando cantores.

Seu Gaspar deixou dois filhos na Banda, Márcio e Maurício, que até hoje fazem parte dela.

Gravações e transcrições

A realização das entrevistas foi organizada em três passos. No primeiro, realizou-se o processo de gravação das entrevistas por meio de um smartphone, utilizando-se um aplicativo específico para gravação de voz. No segundo, as gravações prontas foram transferidas para um computador, transcritas e registradas, posteriormente, em documento do Word (Office 2013). A seguir, foram separados os temas e os assuntos em documentos específicos para cada um, para finalmente serem analisados.

2.5 A análise

O processo de análise iniciou-se com a separação e a identificação dos documentos levantados de acordo com a temática, por exemplo a programação de eventos em que a Banda tocou, quais foram os repertórios dos concertos e as fotos que mostram a formação instrumental da Banda. O segundo passo foi transcrever as entrevistas e organizar trechos por assunto. Desse modo, foi possível cruzar as informações com aquelas contidas nos documentos levantados anteriormente, o que foi essencial para a compreensão de várias questões referentes às práticas musicais da BMU. A próxima etapa consistiu em elaborar a parte escrita do trabalho, focando no objetivo geral e nos objetivos específicos da pesquisa, usando como suporte os documentos e as entrevistas, além de um referencial teórico sobre bandas de música e, em especial, a tese de Gonçalves (2007) que, ao pesquisar os espaços onde se ensinava e se aprendia música em Uberlândia, entre as décadas de 1940 a 1960, ajudou a esclarecer como se davam as práticas musicais na Banda Municipal de Uberlândia, na década de 1950 e 1960.

2.5.1. A análise das fontes documentais

A análise documental é fundamental na pesquisa histórica e é considerada um importante instrumento para a pesquisa qualitativa, seja atuando como fonte principal ou acrescentando e confirmando dados obtidos por outros instrumentos, como entrevistas (CORSETTI, 2006).

Em uma pesquisa que trata da prática musical em um grupo específico, os documentos são de grande importância para reconstruir parte de uma narrativa sobre essas práticas e sobre como o grupo exercia suas atividades musicais, constituindo importantes fontes para reconstruir, mesmo que parcialmente, a história desse espaço e tempo específicos.

Para Le Goff, a história é resultado de uma construção, que carrega consigo duas fontes principais como materiais: o documento e o monumento. Segundo Le Goff, ao se referir à história,

o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os

historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador (LE GOFF, 1996, p. 535).

Dentre estas duas fontes da história, o monumento era visto como um material historiográfico de valor duvidoso, sendo caracterizado pelo “poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas” (LE GOFF, 1990, p. 536), por meio de relatos ou testemunhos orais, em sua maioria, não escritos. Já o documento, testemunho escrito, possuía mais legitimidade por ser relacionado à certa “neutralidade”. Para Le Goff,

o documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento (LE GOFF, 1996, p. 536).

Desse modo, a diferença entre esses dois materiais concentra-se no que se considerava um testemunho parcial e o imparcial. No entanto, de acordo com Le Goff (1996), todo documento é monumento, pois carrega também escolhas, intencionais ou não, de quem o escreve ou o elabora, ou seja, nunca é isento ou neutro, constituindo também dessa forma, um ponto de vista parcial da história.

Além disso,

o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 1996, p. 545).

Contudo, nenhum documento pode ser considerado algo neutro e pode ser visto com uma espécie de farsa, pois não só é uma

montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado

aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (LE GOFF, 1996, p. 547).

Le Goff (1996) ainda defende a importância de valorizarmos todo material histórico como documento, em virtude de os documentos escritos serem vistos como uma extensão e um suporte da memória, contribuindo para sua conservação por meio dos arquivos.

Dessa forma, para compreender as práticas musicais no passado, é de grande importância consultar e ter acesso às fontes documentais. Estas abarcam uma grande quantidade de tipologias, como cartas, fotografias, peças musicais (partitura), livros de presença, projetos de lei, decretos, ofícios, anotações diversas, certificados, informativos etc.

Esta pesquisa utilizou como fontes documentais: artigos de jornais, fotografias, partituras, listas de presença, programas de apresentações, leis e decretos.

2.5.2 A análise das fontes orais

Dentre as fontes orais, esta pesquisa se utilizou de entrevistas com membros da Banda Municipal de Uberlândia. Os participantes da pesquisa entrevistados foram integrantes que vivenciaram de forma significativa o ambiente da BMU, sobretudo, no período compreendido entre as décadas de 1950 e 1990, visando contextualizar e dar uma continuidade aos aspectos levantados e observados daquele momento pesquisado.

Sobre a escolha dos pesquisados, Haguette (1999) defende que esta “não pode ser aleatória, ou seja, não pode obedecer aos parâmetros da amostragem probabilística”, devendo, portanto, basear-se em uma lista de pessoas que possam “fornecer contribuições úteis ao desvelamento de certo tema” (HAGUETTE, 1999, p. 96), dessa forma pode haver indivíduos cuja contribuição é de suma importância para a fundamentação da pesquisa, sendo, nesse caso, presenças fundamentais na lista de entrevistados.

Diante disso, há alguns personagens de grande importância para a pesquisa, como exemplo o senhor Francisco de Assis Fernandes, que tem, atualmente, 96 anos e fez parte da primeira geração da Banda.

3 Bandas de música: Revisão Bibliográfica

3.1 Aspectos gerais e origens das bandas de música

A palavra “banda” remete, principalmente, a duas fontes, ambas de origem militar. A primeira seria derivada da palavra “bande”, que no francês medieval significava “tropa”, em referência a um grupo formado por músicos instrumentistas que tocam instrumentos de sopros e de percussão. A segunda teria sua origem no termo “bandum”, que no latim medieval significava “estandarte”, ou seja, seria a bandeira que ia à frente quando os soldados marchavam (WHITWELL, 1985).

Atualmente, no Brasil, no campo da música, o termo banda, além de referir-se ao grupo formado por instrumentos de sopro e de percussão, sobre os quais se debruça esta pesquisa, é também comumente aplicado a grupos musicais diversos, independentemente de estilos e de formações. Porém, nesses casos, geralmente vem acompanhado de uma palavra complementar que especifica as características do grupo em questão (banda de rock, banda de axé, banda de forró, banda de música, banda militar, banda sinfônica). Enquanto nos grupos de música popular modernos o adjetivo complementar se refere, geralmente, ao gênero musical que determinado grupo toca - e as características instrumentais são intrínsecas ao gênero -, no caso das bandas de música, banda militar e banda sinfônica, há a especificação da própria formação e da função de determinado grupo, sendo que os gêneros musicais executados por esses grupos se diversificam.

Há também um consenso entre os pesquisadores sobre a origem e a influência militar das bandas de música. Segundo Andrade (1988), a banda de música teria se originado dos grupos atuantes no serviço militar, ligados às unidades de cavalaria dos povos orientais. “Os cruzados, de volta da Terra Santa,

trouxeram a riqueza dos instrumentos musicais usados pela Guarda do Sultão, Imperador da Turquia” (ANDRADE, 1988, p.18).

De acordo com Whitwell (1985), a trajetória das bandas de música apresenta quatro fases importantes. A primeira delas perdurou até o Renascimento, quando instrumentos mais modernos substituíram os instrumentos medievais, com menos recursos. A segunda fase teve seu início a partir da criação dos instrumentos da família dos oboés, na Corte de Louis XIV, durante o reinado na França. A fase seguinte foi marcada pela criação da Harmoniemusik (Banda de Harmonia), na Alemanha. Finalmente, a última fase, com o movimento de popularização e de modernização da banda de música, no período pós-revolução francesa. Segundo Whitwell (1985), em todas essas fases, as bandas eram encontradas em suas quatro tipologias, que seriam: bandas de cortes (correspondentes atuais das bandas mantidas pelo poder público), as bandas de igrejas, as bandas civis e as bandas militares.

Na Europa, durante a Idade Média, grupos musicais de sopro, precursores das bandas de música, participavam de cerimônias e de festividades ligadas à religiosidade, à nobreza e às atividades militares. Ademais, em sua formação, continham instrumentos como as charamelas – instrumentos de sopro feitos em madeira e que se utilizam de uma palheta para produzir som – e bombardas, instrumentos similares às charamelas, feitos de madeira e que se utilizam de palhetas duplas. Na foto a seguir, é possível observar a semelhança entre esses instrumentos, bem como algumas de suas características.

Figura 1: Bombarda, foto à esquerda e Charamelas, foto à direita.



(Fonte: Wikipédia; Wikiwand)

Entre os séculos XIV e XVI, uma formação popular, em grande parte da Europa, foi chamada de Alta Kapelle e constituída por “duas charamelas soprano e uma tenor, baixão e tambores” (BINDER, 2006, p.16). Mais tarde, no século XVII, a formação instrumental dos conjuntos de sopro, em uma forma mais próxima das bandas modernas,

começou a se estruturar na França quando Jean Baptiste Lully (1632-1687), no reinado de Luís XIV (1638-1715) substituiu por oboés e fagotes as antigas charamelas e dulcianes. Nesta época, as bandas de música atuavam basicamente nas cortes e nas igrejas da elite aristocrata, sem a conotação de conjunto popular que possui hoje (BINDER, 2006, p. 8).

Daí, surgiram conjuntos os quais apresentavam uma formação instrumental que foi se expandindo por grande parte dos países europeus e,

a partir do final do século XVII, as bandas de oboé frequentemente tinham jornada dupla, tocando música militar e em celebrações ao ar livre, conforme o exigido. Também tocavam em ambientes fechados para eventos de corte, como conjuntos independentes ou como parte de uma orquestra. Os oito oboés dos Mosqueteiros tocavam para divertimentos, festas aquáticas, bailes e outros eventos da corte francesa. Dois trompistas nomeados para a corte de Württemberg, em 1713, eram requeridos tanto na orquestra como na banda regimental. Quando o Tratado de Utrecht trouxe paz, em 1713, as bandas foram empregadas em batismos, bailes, serviços religiosos e

carnavalescos, e acompanhavam os membros da família real em suas viagens. Mais tarde, os contratos para os instrumentistas de sopro admitidos pela corte de Esterházy, em 1761, indicam que eles também executavam tanto serviços militares como na corte. Foi a partir destes grupos que as “harmonias” se desenvolveram; o termo era aplicado tanto aos grupos de instrumentos de sopro empregados pela aristocracia (e outros) como para pequenas bandas militares (POLK, 2001, apud BINDER, 2006, p.16)

No século XIII, os conjuntos de sopro e os instrumentos da família dos oboés, baixão (ou fagote) e tambor (ver quadro abaixo) foram sofrendo mudanças, até levarem ao que se denominou de *harmoniemusik*². Adicionaram-se duas trompas, clarinetes e flautas, chegando a apresentar as seguintes possibilidades de formação instrumental:

Quadro 2: Lista de instrumentos e suas quantidades nos conjuntos de sopro do séc. XIII.

Instrumentos	FORMAÇÃO 1	FORMAÇÃO 2	FORMAÇÃO 3
Oboé	2	0	2
Trompa	2	2	2
Fagote	2	2	2
Clarinete	0	2	2

Fonte: (Binder, 2006, p.16)

Sobre as bandas de harmonia, Binder conta que elas se disseminaram entre a aristocracia europeia e tiveram como principal modelo o conjunto da corte vienense do imperador José I, que reuniu, em 1782, os melhores instrumentistas de sua corte em seu conjunto (BINDER, 2006, p.16)

Instrumentos de percussão passariam a integrar essas bandas durante o século XVIII, quando houve uma popularização da moda turca na Europa, o que influenciou diretamente as *harmoniemusik* (bandas de harmonia) e acabaram por agregar a elas instrumentos de percussão, mais especificamente os bumbos, tamborim, pratos e triângulo (BINDER, 2006, p.17).

² O termo *harmoniemusik* foi traduzido por Binder (2006) como “banda de harmonia”.

Com a adição dos instrumentos de percussão, fez-se necessário também incrementar a quantidade dos instrumentos de sopros, para compensar o volume de som proporcionado pelos primeiros. Desse modo, aumentou-se o número de instrumentos, como os clarinetes e adicionaram-se instrumentos, como a requinta, os trombones e os flautins.

Essa formação maior

foi denominada como banda mista ou militar; mista em referência aos diferentes tipos de instrumentos, madeiras, metais e percussão; militar devido à importância das bandas militares para sua padronização, embora ainda existissem conjuntos nesta configuração que não pertenciam ou mantidos por instituições militares. Este padrão e suas variações foram adotados em muitos lugares até meados do século XIX, antes da revolução provocada pela introdução dos instrumentos de válvulas e pistões nas bandas (BINDER, 2006, p.17).

Para Andrade, foi no final do século XVIII, “após a Revolução Francesa que ocorreu o maior desenvolvimento da banda no meio civil” (1988, p. 26), por influência dos ideais da revolução – liberdade, igualdade e fraternidade. Esses ideais, constitutivos da participação e de discussões de todas as comunidades francesas, trouxeram à França e ao mundo profundas mudanças socioculturais que se refletiram na criatividade musical e no interesse civil pela banda de música, um conjunto de execução musical extremamente popular (ANDRADE, 1988, p. 26). Considera-se a estética do romantismo como outro aspecto que favoreceu a disseminação das bandas de música civis, quando se passou a ter “exigências de expressividade nos instrumentos musicais” (ANDRADE, 1988, p. 26). Tal fato contribuiu para o aperfeiçoamento dos instrumentos de sopro e dos instrumentistas.

Sobre a contribuição desses dois fatores (Revolução Francesa e estética do romantismo) para a formação e disseminação das bandas de música, Andrade escreve:

tendo como elementos essenciais estes aspectos acima expostos, isto é, a Revolução Francesa, o romantismo e o desenvolvimento técnico dos instrumentos de sopro, muitas bandas são organizadas, surgindo, então, estes conjuntos

musicais em fábricas, organizações sociais, religiosas e estudantis de muitas cidades em diferentes países da Europa e da América, destacando-se os Estados Unidos (ANDRADE, 1988, p. 27).

Também na Inglaterra, durante o século XIX, ocorreram mudanças que contribuíram com a formação e a disseminação das bandas de música, que iriam se popularizar a partir do século XIX,

quando ocorreu o que Trevor Herbert qualifica como uma das mais notáveis mudanças sociológicas ocorridas na história da música: O engajamento das massas de trabalhadores comuns como ouvintes e executantes de instrumentos de metal (BINDER, 2006, p. 8)

O fortalecimento e a popularização das bandas de música na Inglaterra foram consequências das transformações que ocorriam na sociedade inglesa, sobretudo, no que se refere à transição da forma de produção artesanal para a manufatureira, durante a primeira revolução industrial. Esse fato, indiretamente, acabou por aumentar a produção de instrumentos, além de reduzir os preços destes, como consequência da utilização de mão de obra barata nas fábricas (HERBERT, 1997, p.177).

Além disso:

A urbanização, já iniciada na Inglaterra, também ajudou a popularização das bandas, pois criou uma nova ideia de comunidade e um novo mercado para os fabricantes e comerciantes dos instrumentos musicais. Também contribuiu para a popularização da *brass band*, a típica formação inglesa da segunda metade do século XIX, o estímulo à prática musical das classes inferiores, emanado de alguns setores da sociedade inglesa, que consideravam a música uma recreação racional e propiciadora de desenvolvimento moral. Além disso, as bandas também eram promovidas por novas estratégias comerciais: além da propaganda, a venda a prazo permitia o acesso de pessoas com poucos recursos aos instrumentos musicais. O ápice desse processo foi o surgimento de competições entre *brass bands* em 1852. Estas competições públicas, comercialmente criadas e gerenciadas, tornaram-se muito populares; nelas o espetáculo não era apenas o concerto musical, mas a disputa das bandas que competiam entre si por prêmios (BINDER, 2006, p.9)

As principais mudanças que ocorreram nos instrumentos usados na banda de música aconteceram no século XIX, quando houve a criação das válvulas³ nos instrumentos de metais, em 1815, pelo alemão Heinrich Stölzel, tornando-os mais fáceis de se tocar e mais versáteis. Essas mudanças ampliaram os recursos em instrumentos de metais, permitindo que, a partir daí, esses instrumentos tocassem em todas as tonalidades. Outra grande contribuição desse período para as bandas foi a criação da família dos saxofones e do saxhorns por Adolphe Sax. Esses instrumentos viriam a se tornar constantemente presentes nas bandas de música desde então.

Com todas essas mudanças e transformações nas bandas de música, suas formações variavam muito de uma região para outra na época, sendo esse fato considerado um problema, uma vez que dificultava a composição e a edição de partituras para esses conjuntos. Na busca de uma solução para isso, em 1900, foi realizado, em Paris, um Congresso de História e de Teoria Musical, no qual criou-se uma proposta para definir a formação de banda de música (ANDRADE, 1988, p. 24).

Nesse congresso, ficou definido o formato padrão das bandas militares e das fanfarras, contando a banda militar com 66 instrumentistas e a fanfarra com 49 (Quadro 3). A banda militar adotou a seguinte formação instrumental:

Quadro 3: Lista de instrumentos e quantidades definidas, em 1900, para bandas militares.

Quantidade	Instrumento
1	Flautim
2	Flautas
2	Oboés
1	Corne-Inglês
2	Fagotes

³ As válvulas, nos instrumentos de metais, foram idealizadas pelo trompista alemão Heinrich Stölzel, no ano de 1815. Entretanto, foram patenteadas, em 1939, pelo francês Périnet, com o nome de “gros piston”, dando origem às válvulas utilizadas atualmente em instrumentos como trompete, trombone, bombardinos, tubas etc.

1	Sarrusofone ⁴
2	Cornetins
15	Clarinetas
8	Saxofone
2	Trompete
2	Cornetins
3	Trompa
4	Trombone
16	Blugles (espécie de corneta)
5	Instrumentos de Percussão

Fonte: ANDRADE, 1988.

O desenvolvimento das bandas de música na Europa, durante o século XIX, foi tanto que,

por volta de 1810, as maiores bandas militares europeias tinham alcançado seu tamanho atual, tendo posteriormente aumentado o número de clarinetes e adicionado requintas e, na Alemanha, frequentemente *cornos de basseto*; os instrumentos de metal incluíam normalmente trombones, ao passo que pares extras de trompas e trompetes reforçado por *bass horn* e, nas regiões alemãs, por contra-fagotes. Uma banda típica de infantaria francesa em 1809 consistia de flautim, requinta, seis a oito clarinetes em si bemol, dois fagotes, duas trompas, dois ou três trombones, um ou dois serpentes, caixa, bumbo, pratos e pavilhão chinês (POLK, 2001, apud BINDER, 2006, p.18).

No século XX, as bandas de música já tinham se espalhado por todo mundo e se tornaram responsáveis pela formação de milhares de músicos instrumentistas. Como consequência disso, contribuíram para levar a música a grandes e a pequenas cidades.

⁴ O sarrusofone foi um instrumento pertencente à família dos metais e criado, em 1856, por Pierre-Louis Gautrot, para substituir, nas bandas, o oboé e o fagote (que contavam com uma potência sonora menor). Para tocá-lo, foram utilizadas versões de boquilhas com palhetas duplas e, posteriormente, com palhetas simples, similares às do saxofone.

3.2 Bandas de música no Brasil

Ao pesquisar sobre a trajetória das bandas de música no Brasil, percebe-se a importância social e cultural desses grupos musicais que influenciaram na forma como se fazia e se ouvia música em algumas comunidades. Em virtude de uma forma eficiente de divulgação, proporcionada por suas retretas, pelos desfiles comemorativos e pelas apresentações diversas, as bandas de música, principalmente em uma época anterior ao século XX, quando ainda não havia mídias como rádio e TV, tiveram em algumas cidades do país uma presença intensa no cotidiano da comunidade.

No Brasil, as bandas de música foram, e ainda são, um dos grupos tradicionais de música mais numerosos. Atualmente, no ano de 2017 (Quatro 4), estão cadastradas, junto à FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), 2.794 bandas de música, distribuídas, em cada estado, da seguinte forma:

Quadro 4: Lista de quantidade de bandas por estado federativo do Brasil, em 2017.

Estado Brasileiro	Quantidade
Acre	6
Alagoas	57
Amazonas	28
Amapá	5
Bahia	181
Ceará	216
Distrito Federal	10
Espírito Santo	51
Goiás	85
Maranhão	43
Mato Grosso do Sul	48
Mato Grosso	50
Minas Gerais	576
Pará	112
Paraíba	119

Paraná	136
Pernambuco	117
Piauí	44
Rio de Janeiro	196
Rio Grande do Norte	98
Rondônia	32
Roraima	4
Rio Grande do Sul	164
Santa Catarina	97
Sergipe	45
São Paulo	241
Tocantins	33

Fonte: (FUNARTE, 2017)

No entanto, é importante ressaltar que esses números podem ser vistos apenas como representativos, já que provavelmente a maioria das bandas não se encontra cadastradas junto à FUNARTE. Por exemplo, na cidade de Uberlândia, três importantes bandas de música da cidade – Banda Municipal de Uberlândia, Banda do 36º Batalhão de Infantaria Motorizada e Banda da Polícia Militar – não aparecem nesse cadastro.

Essa forte presença das bandas de música, no Brasil, é notada desde o período colonial, quando conjuntos de sopro eram formados pelos senhores proprietários de engenhos e eram compostos por

escravos sob a direção de mestres europeus. No século XVII, esses conjuntos de músicos levavam o nome de chameleiros por causa da charamela (instrumento de sopro que pertence à família das palhetas, trazido ao Brasil pelos portugueses e tocado primeiramente pelos índios que aqui se encontravam) (GOMES, 2008, p. 19).

A partir dos povos europeus que desembarcaram no Brasil as bandas de música foram se estabelecendo e fortalecendo a sua tradição. Além dos portugueses,

os holandeses que se instalaram em Pernambuco, os italianos que vieram ao Brasil para trabalhar na lavoura cafeeira paulista, e os imigrantes alemães, foram também os responsáveis pelo

estabelecimento da tradição das bandas em terras brasileiras. Esses povos trouxeram consigo homens que amavam a música, e, por isso, formavam grupos que se apresentavam em acontecimentos sociais, festividades e comemorações patrióticas (GOMES, 2008, p. 19).

De acordo com Santiago, as bandas de música no Brasil podem receber diversos nomes, que tendem a variar de região para região. Algumas das denominações usadas são: Corporação Musical, Agremiação, Grêmio Musical, Filarmônica, Clube Musical, Sociedade Musical, Lira, Banda de Música (1997-1998, p.193). Ainda, quando se trata da nomenclatura das bandas de música, Binder coloca que a

historiografia musical brasileira agrupa três formações instrumentais sob o termo banda. A primeira é o grupo de choromeleiros ou chameleiros, registrada entre os séculos XVI e XVIII; a segunda são os ternos ou terços coloniais que aparecem a partir da segunda metade do século XVIII. A terceira, a banda tal qual conhecemos hoje, a formação de instrumentos de sopro das madeiras, metais e percussão (BINDER, 2002, p.199).

Segundo Santiago (1997-1998), dentre esses grupos, temos os conjuntos de sopro e de percussão que, por volta do século XIX, servirão de base para a formação das bandas de música modernas no Brasil. Esses agrupamentos são citados, desde o século XVI, em relatos de viagens e na literatura, o que nos permite saber que já participavam em eventos religiosos, civis, militares e da corte. Santiago (1997-1998) afirma que o escritor Couto Magalhães indica que a primeira banda de música civil era composta de indígenas e de portugueses e que, na cidade de Santos, em 1554, o padre Paiva comentava serem, no grupo instrumental da cidade, os lusitanos a maior parte dos músicos, mas que esperava constituir, dentro em pouco, “uma banda completa de autóctones” (SANTIAGO, 1997-1998, p.193).

Já no século XVIII, eram encontrados conjuntos instrumentais ligados às irmandades, às confrarias e às ordens terceiras, principalmente, no estado de Minas Gerais, onde serviam principalmente à igreja, especialmente, durante o ciclo do ouro. Os conjuntos mais comuns, nesse contexto, eram as orquestras, aparecendo depois, com a decadência do ouro, a banda civil, até mesmo em substituição àquelas. Com a decadência da mineração, no século XIX, o dinheiro

para financiar essas orquestras e outros grupos musicais foi se tornando escasso. Em decorrência desses fatores, surgem as bandas, reunindo muitos músicos que antes tocavam nas orquestras e, principalmente, músicos militares (CARVALHO, 1997, p. 232).

Como mencionado, esses grupos instrumentais, variando denominações, formações e funções, sempre existiram no Brasil desde o século XVI. É preciso esclarecer que a banda, com uma formação igual ou mais próxima das encontradas hoje, consolidou-se por volta do século XIX, tendo contribuído significativamente para isso a vinda da corte portuguesa para o Brasil.

Binder afirma que “a banda da Brigada Real, que teria vindo na comitiva que acompanhou a família real portuguesa ao Brasil em 1808, é dada como a primeira banda moderna que chegou ao país. Mas quase nada se sabe sobre” (2002, p. 200). Já para Salles (2004), a banda trazida pela corte portuguesa era ainda arcaica, começando a se modernizar em Portugal apenas por volta de 1814. Isso posto, a modernização das bandas no Brasil dar-se-ia, conseqüentemente, alguns anos mais tarde. Contudo, Salles não especifica exatamente a formação da Banda Real nem o motivo por ainda considerá-la arcaica, embora considere que a banda vinda com a corte portuguesa seria mais “avançada” se comparadas às bandas encontradas no Brasil, até então, as quais eram constituídas, em sua maioria, por charamelas, pífanos, trombetas, cornetas e tambores.

A importância das bandas de música fez com que elas se tornassem uma instituição musical essencial na vida cotidiana de muitas cidades brasileiras, nos séculos XIX e XX. Nesse período,

as bandas de música foram uma das instituições musicais mais presentes no Brasil, e no século XX transformaram-se em uma das mais populares manifestações da cultura nacional. As bandas estavam presentes em praticamente todos os eventos sociais, sacros e profanos, militares e civis; ainda hoje são um centro gerador de um vasto repertório de diversos gêneros, como chorinhos, marchas e dobrados, e nelas formam-se músicos profissionais e amadores (PIRES; HOLLER, 2008, p. 102.)

Com tudo isso, vemos a importância que a banda de música teve, e ainda tem, na formação cultural do Brasil, ligando-se a diversas áreas, sempre se

fazendo presente em eventos de várias naturezas, além de formar uma quantidade imensa de músicos, mesmo que este não seja seu objetivo principal. Segundo Salles, “é a mais antiga e a menos estudada instituição ligada à criação e à divulgação da música no Brasil” (2004, p. 222).

3.2.1 Funções das bandas de música no Brasil

A banda de música desempenhou importantes funções ao longo da história do Brasil. Ligadas, muitas vezes, às comemorações cívicas, à religião e à política, Salles diz que à banda de música cabe “apresentar-se em todos os acontecimentos importantes na comunidade, de cunho político, religioso, cívico, social” (SALLES, 2004, p. 222). Segundo esse autor, a banda também foi de grande importância na divulgação e na criação musical no país, tanto no campo da música popular quanto erudita, contribuindo para a popularização de certos gêneros musicais, principalmente, antes do surgimento das mídias, especialmente, a TV e o rádio (SALLES, 2004, p. 222).

Um dos principais papéis em que as bandas de música perderam espaço, após o advento dos meios de comunicação e de gravação, foi o de grupo ligado à divulgação de repertório (tanto popular quanto erudito). Com o rádio e as novas mídias de reprodução, a população passou a ter novas referências musicais, fornecidas e divulgadas por esses novos meios de comunicação, ocupando um espaço que antes, em muitos lugares, principalmente em cidades pequenas, cabiam quase que exclusivamente à banda de música. Contudo, é preciso lembrar que a banda de música participou, em boa parte, das primeiras gravações e irradiações no Brasil, perdendo paulatinamente lugar para os outros gêneros e conjuntos.

Sobre esse assunto, Granja (1985) afirma que, a partir dos adventos das mídias e meios de comunicação,

novas formas de comunicação, a começar pelos serviços de alto-falantes em praça pública até a televisão com programação via-satélite, ocuparam progressivamente o espaço que no passado era quase que exclusivamente reservado às bandas de música” (GRANJA, 1985, p. 93).

As bandas de música também foram uma importante instituição responsável por preservar o acervo musicológico de seus arquivos e mantê-lo vivo através de gerações. Como consequência, em seus acervos, as bandas

mantêm arquivos musicais com verdadeiras preciosidades musicológicas. Não podemos mais fazer a história da música brasileira sem consultar estes manuscritos que são guardados nos arquivos e mantidos vivos no ouvido do povo (GRANJA; TACUCHIAN, 1984-1985, p. 36).

Salles afirma também que, ao longo da história do Brasil, “as bandas de música exerceram importante papel na guarda e preservação de papéis antigos.” (SALLES, 2004, p. 226).

3.2.2 Formação de músicos

No Brasil, a banda de música ocupa um importante lugar na formação musical. A cada ano, várias pessoas se iniciam na aprendizagem musical por meio das bandas. Sobre isso, Andrade escreve que

estamos completamente convencidos, entretanto, é da eficiência da banda de música como elemento de educação musical não formal, na aprendizagem e na prática eficazes dos instrumentos de sopro e percussão. E, aqui, como comprovação do que afirmamos, é suficiente citar que é por esta razão que a banda de música é considerada como “Conservatório ou escola de música do interior”, onde iniciaram o aprendizado musical importantes músicos do país (ANDRADE, 1988, p. 3).

É incalculável a quantidade de músicos que tiveram sua iniciação musical em uma banda de música e o quanto esse fato colaborou para a formação cultural no Brasil. Tanto que “importantes músicos brasileiros tiveram origem em ‘bandinhas’ do interior. Dentre eles, podemos citar Carlos Gomes, Anacleto de Medeiros, Zequinha de Abreu, André Filho, Benedito Lacerda, José Siqueira e muitos outros” (ANDRADE, 1988, p. 5).

Além da contribuição na formação de músicos, as bandas funcionam, muitas vezes, como escola de música. Essa contribuição, segundo Binder (2002), ainda é forte até hoje, quando as bandas de música são responsáveis pela formação de milhares de músicos.

3.2.3 Formação instrumental

Um dos grandes problemas que se observa, ao ler pesquisas que tratam de temas ligados às bandas de música, é a falta de detalhes referentes à formação instrumental e ao repertório das bandas pesquisadas. Na grande maioria do referencial teórico, encontram-se apenas menções genéricas a esses aspectos. Como consequência, pouco se sabe sobre a formação efetiva, e mais específica, das bandas brasileiras, mesmo durante os séculos XX e XXI.

Essa ausência de trabalhos que tratem da formação e do repertório dificulta a compreensão das bandas em sua história, enquanto conjuntos musicais, e pode contribuir para construir uma visão equivocada sobre as características musicais desses grupos.

Binder (2006) aborda essa problemática ao dizer que

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

formações instrumentais que existiram no Brasil e em Portugal, e como elas se modificaram (BINDER, 2006, p. 14).

No Brasil, assim como na Europa, são encontrados, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, conjuntos de sopro considerados precursores das bandas de música atuais e que eram formados principalmente por charamelas e pífanos, além de instrumentos de percussão como os bumbos. Ao longo dos séculos XIX e XX, ocorreram mudanças nas bandas de música, com a adoção de novos instrumentos (saxofone, trompas, fagote, oboé) e de novos recursos em outros (trompetes, trombones).

Andrade (1988), em sua pesquisa, utiliza a seguinte formação básica para a banda de música civil (ver quadro 5):

Quadro 5: Lista de instrumentos e quantidades definidas para banda de música civil.

Quantidade	Instrumento
1	Flautim
1	Requinta
6	Clarinetes
1	Saxofone Alto Eb
1	Saxofone Tenor Bb
3	Saxhorns Eb
4	Trompetes Bb
4	Trombones
2	Bombardinos
1	Saxhorn Barítono
2	Contrabaixo Bb
2	Contrabaixo Eb
1	Bombo

1	Prato (par)
1	Surdo
1	Tarol

(Fonte: ANDRADE, 1988, p.15)

Percebe-se, nessa formação de banda civil, que Andrade expõe a ausência de instrumentos que já vinham sendo usados em boa parte da Europa e dos Estados Unidos, dentre eles o fagote, a trompa e o oboé. Por outro lado, alguns instrumentos, como os saxhorns barítono e saxhorns Eb, já não são mais utilizados em algumas bandas, sendo estes substituídos pelas trompas. No entanto, é importante ressaltar que essa pesquisa de Andrade (1988) refere-se à realidade das bandas de música de vinte e nove anos atrás. De lá para os dias atuais (2017), as bandas civis podem apresentar características diferentes em sua formação básica.

Essas formações instrumentais podem nos dar pistas de como as bandas de música foram se estruturando ao longo da história. Vale ressaltar que, hoje em dia, a formação instrumental das bandas de música no Brasil passa por um processo de “modernização”, e alguns instrumentos comuns no país, durante o século XX, dificilmente são vistos nas bandas de música atuais. Em contrapartida, outros instrumentos que antes não faziam parte das bandas são atualmente encontrados em muitas delas. Para exemplificar esse processo de mudança, pode-se tomar como exemplo a substituição dos saxhorns (também chamados de sax de harmonia) pelas trompas duplas modernas, as quais são instrumentos que oferecem mais recursos de execução musical que seu antecessor. Também pode ser citada a inclusão de instrumentos, como o fagote, o oboé e os tímpanos. Além destes, podem ser encontrados também, nas bandas de música brasileiras atuais, instrumentos que não seguem a formação tradicional das bandas de música civis, como o contrabaixo acústico de arco, a guitarra elétrica, o baixo elétrico, teclado, além de cantores.

Contudo, a formação instrumental das bandas de música no Brasil, em se tratando de um grupo musical ligado ao universo musical europeu, sofre ainda certa influência estrangeira. Elas podem variar muito suas características, a depender da região do Brasil e do repertório o qual se propõem a executar: ora se

mantêm com uma formação mais tradicional de banda civil; ora se aproximam das *concert bands* (bandas sinfônicas); ora, das chamadas *big bands* ou *jazz bands*, ora, simplesmente, apresentam formações originais distintas destas.

3.2.4 Repertório

Assim como ocorre a falta de estudos sobre a formação instrumental das bandas de música, há também certa lacuna em trabalhos acerca de um tratamento mais detalhado do repertório desses grupos. Binder (2006) alerta que

isso tem várias causas: a indiferença dos musicólogos brasileiros com história dos conjuntos e instrumentos de sopro, desatenção dada à literatura organológica, uma carência enorme de estudos aprofundados sobre bandas, seus instrumentos e seu repertório, principalmente no período anterior a 1870 (BINDER, 2006, p. 9).

O repertório para banda de música ainda é muito pouco explorado, mesmo em Portugal, onde muito pouco se sabe sobre o repertório das bandas anteriores ao século XIX.

O exemplo mais remoto de música portuguesa para banda (...) é uma obra de Marcos Portugal composta em 1809 e publicada em 1810, o Hymno Patriótico da Nação Portuguesa. A obra foi escrita para pares de requinta, flajolé, flautim, clarinete em Si bemol, trompa em Mi bemol, trompetes em Si bemol, fagote, duas vozes, serpente e bumbo (BINDER, 2006, p. 23).

A peça brasileira composta para banda de música mais antiga de que se tem conhecimento são as marchas de autoria de Francisco Gomes da Rocha, as quais foram catalogadas por Mary Angela Biason e se encontram no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto – MG.

Mary Angela Biason, em um projeto de catalogação de acervos de bandas de música, recolheu importantes peças tocadas por bandas da cidade, fundadas no século XIX e no início do século XX, em uma época na qual tiveram grande relevância cultural. Dentre as peças, encontra-se um acervo da Sociedade Musical União Social, que “conta com 800 verbetes, sendo 230 de música sacra e 570 de música popular” (BIASON, 2006, p. 394). Além disso,

na coleção de música popular, além de fantasias, concertos para bombardino, para trompete e para trombone, conta também com marchas, arranjos de aberturas de óperas de Verdi e Carlos Gomes, e um grande número de danças como fox-trot, polcas, quadrilhas e valsas. O dobrado, gênero muito difundido em Minas Gerais, é o mais expressivo no acervo com mais de 200 títulos. São obras de compositores como Modesto Carneiro, Gabriel Amaral, Afonso Nogueira, Ariston Custódio, Joaquim de Lemos, além de tantas obras sem autoria e que necessitam de pesquisa mais apurada (BIASON, 2006, p. 394).

É interessante ressaltar a quantidade de dobrado encontrado por Biason (2006), no acervo da Sociedade Musical União Social, fato que o coloca como o gênero musical com mais peças musicais encontradas em sua pesquisa.

Dobrado e marchas militares

Dos gêneros musicais mais presentes no repertório das bandas brasileiras, as marchas militares ou dobrados surgiram no ambiente musical das bandas militares. Quando se locomoviam

as tropas militares marcharam a pé ou a cavalo [...] nos deslocamento pedestres ou hipomóveis, a cadência da marcha sempre variou em função da situação tática. Sabemos, também, que é da mais antiga tradição militar que a cadência dessas marchas fosse marcada por bombos e tambores, acompanhados de pífanos, flautins, trombetas e de outros instrumentos musicais. Por evidente analogia, a marcha, ou seja, o deslocar-se a pé ou montado, com o passar do tempo, passou a ser sinônimo da música produzida pelo grupo que marcava a cadência, durante esses deslocamentos. Disso resultou que, hoje, marcha é a música e marcha é o deslocamento, de tal sorte que fica mais clara a frase: “A tropa marcha ao som da marcha” (ROCHA, 2011, p. 8).

Já o dobrado é uma forma mais rápida de marcha, pois

nas tropas de cavalaria, essas cadências correspondiam, aproximadamente, às andaduras ao passo, ao trote e ao galope,

enquanto que, para as bandas de música, as cadências desses passos foram se uniformizando bem perto dos 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. Não tardou, porém, para que “passo dobrado”, que designava o andamento das marchas rápidas, passasse a designar, também, a própria marcha ordinária das paradas, continências e desfiles. O Dicionário Aurélio registra, no verbete passo, o significado para passo ordinário: “andadura cadenciada, usada em deslocamento militar, na qual se mantém velocidade que corresponda ao passo normal do pedestre”. Para dobrado encontramos: “música de marcha militar” (ROCHA, 2011, p. 8).

Entre os exemplos de dobrados, pode-se citar peças conhecidas e tocadas por muitas bandas, como Cisne Branco, Batista de Melo, Washington Post etc. Esse repertório das bandas, no ambiente militar, possuía quatro funções principais: “a) desenvolver o espírito de corpo e o moral da tropa, b) auxiliar nas tarefas de campo, c) prover com música cerimônias militares e d) prover com música atividades sociais e recreativas” (CAMUS, 1976, apud Binder, 2006, p.15)

As marchas e os dobrados marcaram tão significativamente o repertório das bandas de música, que ainda hoje muitas bandas de música civis no Brasil, mesmo sem qualquer vínculo com alguma instituição militar, apresentam em seu repertório as marchas e os dobrados militares.

Música popular

As bandas de música também foram (e ainda são) grupos que, constantemente, apresentavam (e ainda apresentam), em suas retretas, músicas populares.

No início do século XX, o maxixe, o choro e o samba passaram a fazer parte do repertório das bandas brasileiras, por meio de arranjos e adaptações de músicas que estariam em alta nas rádios, principalmente do Rio de Janeiro.

No fim do século XIX, no ano de 1896, destaca-se a criação da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro pelo famoso maestro Anacleto de Medeiros. Cinco anos após a criação, Anacleto de Medeiros levou para a formação da Banda vários músicos instrumentistas do choro. Dentre os músicos,

estava Irineu Almeida, que foi também professor de um dos maiores representantes do choro brasileiro, Pixinguinha.

Anacleto de Medeiros era multi-instrumentista e tocava vários dos instrumentos de banda. Seu primeiro instrumento foi o flautim, o qual tocou na Banda do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro e, mais tarde, teve a predileção pelo saxofone. A banda criada e dirigida por ele tinha um repertório composto, em grande parte, por músicas populares como choros, valsas, polcas, além dos dobrados (SOUZA, 2009).

No repertório da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, no início do século XX, encontram-se peças como: Brejeiro (Ernesto Nazareth), Cabeça de Porco (Anacleto de Medeiros), Itararé (Chiquinha Gonzaga), dentre várias outras.

3.2.5 Formações de bandas de música

Bandas sinfônicas

Atualmente, no Brasil, algumas bandas de música têm adquirido a denominação de banda sinfônica, aproximando sua formação instrumental das *Concert Bands* estrangeiras, que são resultados de uma espécie de “modernização” ou hibridização das bandas de música civis e militares com as orquestras sinfônicas. Essa “modernização” das bandas de música europeias aconteceu no século XX, viabilizada, principalmente, pelo desenvolvimento de novos recursos nos instrumentos musicais, tais como a trompa, o trompete, o trombone de vara e o saxofone. A partir dessa modernização das bandas de música, houve também um processo de aproximação desses grupos com as orquestras sinfônicas. Algumas bandas passaram a não mais desfilar ou marchar e seu repertório, bem como o formato de suas apresentações aproximaram-se do universo musical das orquestras sinfônicas (HARRY, 1961).

A instrumentação das bandas sinfônicas tende a variar de acordo com o repertório ou com a região que se encontram, contudo pode-se observar algumas

características, sendo que as Bandas Sinfônicas modernas tendem a apresentar uma semelhança com a seguinte formação (ver quadro 6, abaixo):

Quadro 6: Bandas sinfônicas: Formação instrumental aproximada

Quantidade	Instrumento
1	Flautim (piccolo)
2	Flauta
2	Oboé
1	Corne Inglês
1	Requinta
6 (a 9)	Clarinete
1	Clarinete Contralto Eb
1	Clarinete Contrabaixo (Clarone) Bb
2	Fagote
1	Contra-fagote
2	Saxofone Alto
2	Saxofone Tenor
1	Saxofone Barítono
4	Trompas
3	Cornets
3	Trompete
3	Trombone Tenor
1	Trombone Baixo
2	Eufônio (Bombardino)
2	Tuba
1	Contrabaixo
1	Harpa
	Percussão: Tímpanos, Bombo, Caixa Clara, Caixa Tenor, Pratos a 2, Prato Suspenso, Triângulo, Tom-tons, Gongo, Tantã, Wood-blck, Temple-block, Claves, Chicote, Matraca, Maracas, Glockenspiel, Campanas, Xilofone, Vibrafone, Marimba, Celesta etc.

Fonte: (FARIAS, Revista Weril, nº 126)

Contudo, observando-se a formação instrumental das bandas sinfônicas brasileiras, raramente se vê todo esse efetivo completo.

Para Andrade, a banda sinfônica “na prática, é uma banda mais aparelhada de instrumentos, quantitativa e qualitativamente, possuindo até instrumentos de cordas: contrabaixo e violoncelo. Talvez seria melhor denominá-la banda de concerto” (ANDRADE, 1988, p. 17).

Big Bands ou Jazz Bands

No Brasil, algumas bandas de música, ao se aproximarem de um repertório focado na música popular brasileira e estadunidense (principalmente Jazz), têm assumido um formato quase que de *Big Band*, sendo um grupo que requer uma formação pequena e que, embora tenha muitas variações, pode-se chegar a certa estrutura básica, com a seguinte instrumentação:

Quadro 7: Formação instrumental de *Big Band*

Quantidade	Instrumento
2	Saxofone Altos
2	Saxofone Tenores
1	Saxofone Barítono
3	Trombone Tenor
1	Trombone Baixo
4	Trompetes
1	Bateria
1	Guitarra
1	Baixo Elétrico
*	Teclado
*	Tuba
*	Piano

No entanto, deve-se esclarecer que há certa dificuldade em separar e classificar as bandas de música civis, as bandas sinfônicas e as *big bands* no Brasil. Não foi encontrado, no curso desta pesquisa, nenhum estudo ou tratado sobre o assunto. Ao que parece, de um modo geral, algumas bandas de música mais tradicionais passaram aos poucos a incluir em seus repertórios peças características das *big bands* e das bandas sinfônicas.

Podemos citar, como exemplos dessa distinção entre esses grupos musicais, a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, a Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiro de Brasília, a Banda Sinfônica da Polícia Militar do Estado de Goiás etc. E como exemplo de *Big Bands*, já criadas em sua forma específica, a *Jazz Big Band*, originada em São Vicente-SP; a *Big Band Ouro Preto*, ligada à Universidade Federal de Ouro Preto; a *Big Band Palácio das Artes*, de Belo Horizonte; a *Big Band Curitibana* entre outras.

Bandas militares no Brasil

As bandas de música militares, no Brasil, estiveram significativamente presentes e atuantes em boa parte do período colonial e colaboraram com a criação e a disseminação das bandas civis (BINDER, 2006), especialmente após o decreto datado de 27 de março de 1810, o qual estabelecia que, em cada regimento militar, deveria haver “um corpo de música composto de 12 a 16 executantes” (SALLES, 2004, p. 222).

Em 1817, por meio de um decreto, ficou estipulado que as bandas militares, no Brasil, fossem constituídas por (ver quadro 8):

Quadro 8: Formação Instrumental das Bandas Militares no Decreto de 1817.

INSTRUMENTO	QUANTIDADE
Flautim	1
Requinta	1
Clarinetes	3
Trompas	2
Clarim	1

Trombone / Serpente	1
Fagote	1
Caixa de rufo	1
Bumbo	1

(Fonte: Decreto de 11 de dezembro de 1817)

No total, as bandas militares seriam constituídas por 12 instrumentos, podendo esse número ser aumentado para 17, ao se adicionarem: 1º Flautim, 2º e 3º Clarinete, 2º Clarim, 2º Fagote, 1 Serpente.

Das influências da banda militar na formação da banda civil, pode-se observar características ligadas ao repertório, à instrumentação e ao uniforme, o qual, por sua vez, em muitas bandas, lembra a farda militar. Essa influência talvez se deva ao fato de que “no passado, as corporações militares tiveram grande prestígio e para os músicos civis, amadores (os outros eram profissionais), assemelhar-se aos colegas militares era um desejo buscado por todos” (GRANJA; TACUCHIAN, 1984-1985, p. 34).

As bandas de música civis se consolidaram, no Brasil, sobretudo, a partir do século XVIII, como consequência do surgimento e da proliferação das bandas militares. Atualmente, no Brasil, na maior parte das vezes, tanto a banda de música civil, quanto as bandas de música militares apresentam pouca ou nenhuma diferença em suas formações instrumentais.

4 A Banda Municipal de Uberlândia e a cidade: da sua criação à década de 1970

4.1 A cidade de Uberlândia

Uberlândia é uma cidade situada no Triângulo Mineiro e foi elevada à categoria de município em 31 de agosto de 1888. Atualmente é a segunda maior cidade do estado de Minas Gerais, contando com cerca de 670.000 habitantes (IBGE).

Em Uberlândia, durante o século XX e no início do século XXI, houve um acelerado crescimento econômico e demográfico causado, principalmente, por sua localização estratégica e pelo fato de grande parte dos gestores da cidade e da elite econômica estarem ligados à ideia de progresso.

Um dos fatores que contribuíram fortemente para o crescimento de Uberlândia foi a chegada da ferrovia no final do século XIX, mais precisamente em 1895. A presença da ferrovia na região teve como consequência a aceleração do desenvolvimento local, com a implementação de serviços, tais como energia elétrica, tratamento de água potável e telégrafo. A partir da década de 1920, já iniciava um processo de crescimento demográfico e econômico que se

intensificou a partir da década de 1950 e perdurou por todo o restante do século XX.

Além da presença da ferrovia, o crescimento econômico e o progresso em Uberlândia, principalmente a partir de 1940, estão intimamente ligados à sua privilegiada localização, a qual permite fácil acesso rodoviário a grandes cidades do Brasil, como Belo Horizonte, São Paulo, Goiânia e, posteriormente, Brasília, servindo como um entreposto por onde passava uma grande quantidade de produtos agrícolas e industrializados. Desse modo, o crescimento da cidade sempre teve estreita relação com a sua localização privilegiada.

Esse rápido crescimento provocou mudanças profundas nos espaços da cidade. Segundo Mota (2001), Uberlândia modificou significativamente seu espaço urbano a partir da década de 1950. Essas transformações estavam fortemente ligadas ao processo de industrialização que se iniciava na cidade e ao crescimento dos setores de serviços e de comércios, impulsionados, em parte, pela construção de Brasília e pelas ligações da malha ferroviária e rodoviária às grandes cidades brasileiras.

Em 1941 Uberlândia torna-se a cabeça do maior sistema rodoviário do país, e em 1961, com a construção de Brasília, insere-se definitivamente na economia do país, tornando-se “ponto obrigatório” de entrecruzamento do Sul, Norte e Nordeste com o Centro do país (MOTA, 2001, p. 2).

Esses fatores expostos acima contribuíram com o forte crescimento do número de habitantes da cidade, passando, segundo o Censo Demográfico do IBGE-MG, de 54.984 habitantes, no ano de 1950, para 500.095, no ano 2000. Cabe ressaltar que dos 54.984 habitantes, no ano de 1950, apenas 35.799 moravam na área urbana da cidade. Desse modo, o crescimento populacional de Uberlândia, na segunda metade do século XX, seguiu a seguinte tendência:

Quadro 9: Censo Populacional de Uberlândia em diferentes décadas.

Ano	1950	1960	1970	1980	1991	2000
População	54.984	88.282	124.706	240.961	367.061	500.095

Fonte: IBGE.

Ao se analisar o quadro acima, pode-se perceber o rápido crescimento populacional que houve em Uberlândia. No início da década de 2000, a cidade comportou uma população 9,09 vezes maior que no início da década de 1950.

4.1.1 Os espaços de convivência

Os espaços das cidades, bem como o modo que as pessoas os utilizam, influenciam diretamente o modo de vida e os valores da comunidade. Ali são construídas teias de relações interpessoais que, em conjunto, podem reforçar ou enfraquecer tradições e manifestações culturais.

Um dos principais locais frequentados pela comunidade uberlandense, o centro da cidade, começou a se estruturar já na década de 1920, quando empresários locais, vislumbrando o grande potencial de Uberlândia, viram no investimento em imóveis comerciais, no centro do município, uma forma de aumentarem seus patrimônios. Ainda na década de 1920, a Praça da República⁵, entre as avenidas Floriano Peixoto e Afonso Pena, tornou-se um importante espaço urbano da cidade. A concentração de uma classe com alto poder aquisitivo, no centro da cidade, acelerou a chegada de serviços de saneamento, de eletricidade e de paisagismo, além de impulsionar a estruturação desse local como um movimentado espaço de convivência.

Dessa forma, ainda nessa década, a Avenida Afonso Pena tornou-se a principal via da cidade, onde era possível encontrar atividades voltadas ao comércio, ao serviço e ao lazer. Dentre os locais mais famosos, estavam o Cine Teatro Uberlândia, o Cine Avenida e o Bar da Mineira, pontos de encontro da elite uberlandense.

Sobre os espaços da cidade, Andrade e Fonseca (2008) escrevem que

nas décadas de 1940, 1950 e 1960 as praças eram locais muito freqüentados para o lazer, onde ocorriam eventos como apresentações da Banda Municipal, juramento à bandeira, festas juninas e comícios. No entanto, a partir dos anos 1980, as praças vieram perdendo sua importância como local de sociabilidade e lazer, configurando-se hoje apenas como local de passagem e sítio do comércio informal (ANDRADE; FONSECA, 2008, p.11).

⁵ Atual Praça Tubal Vilela.

Já na década de 1980, mais precisamente no ano de 1988, pode-se destacar em Uberlândia, o surgimento do UberShopping, que, embora tenha fechado as portas anos depois, deu início a mais uma mudança nos espaços de sociabilidade da cidade. Em 1992, é inaugurado o Center Shopping, que reuniu boa parte do comércio e dos espaços de lazer locais. Além disso, em 1996 foi criado o Pratic Center, localizado no prédio do Terminal Central de ônibus da cidade. Como consequência da criação dos *shoppings centers*, esses lugares passaram a atrair boa parte dos momentos de lazer e de convivência da população.

Pode-se perceber, portanto, ao longo do século XX, que Uberlândia passou por grandes transformações espaciais e sociais as quais modificaram as formas de sociabilidade. Se, na primeira metade do século, o centro, mais especificamente a Praça da República, era o ponto de encontro e o espaço de intenso convívio social, a partir da década de 1960, com o crescimento da cidade, esse espaço, aos poucos, vai deixando de ser o principal ponto de convivência, dando lugar aos espaços privados e aos *shoppings*.

Além disso, por concentrar salas de cinema e espaços, como bares, restaurantes e salas de eventos, o Center Shopping passa a receber parte da atenção que outrora era focada na região central da cidade, em especial, nas praças e nas principais avenidas.

4.1.2 A Praça da República e a Praça Clarimundo Carneiro

Consideradas patrimônio histórico de Uberlândia, a então chamada Praça da República e a Praça Clarimundo Carneiro foram lugares que fizeram parte da trajetória da Banda Municipal, em razão de serem elas os locais onde ocorriam as retretas mais frequentes da Banda.

Durante sua história, a Praça da República passou por várias transformações. Sua criação foi parte de um projeto urbanístico que visava à implementação de espaços considerados modernos em Uberlândia.

Em 1898, durante a implementação da ferrovia Mogiana, a comunidade local contratou o inglês James John Mellor – que era encarregado da

implementação da ferrovia – para elaborar o projeto urbanístico da chamada Cidade Nova. Acabado o projeto, ficou definido que, para interligar a Estação Mogiana e a parte mais velha da cidade, iriam ser construídas seis avenidas e, entre esses dois locais, um grande jardim, o qual, mais tarde, recebeu o nome de Praça da República.

Durante a gestão do então prefeito João Severiano Rodrigues da Cunha (1912-1922), para embelezar a praça, foi realizado o plantio de moitas de bambu espalhadas pelo espaço, o que levou a praça a ser chamada pela população de Praça dos Bambus, embora o nome oficial ainda fosse Praça da República.

No ano de 1925, a praça passou por nova mudança, quando ficou determinado, por meio de um projeto de lei, que a praça e as vias que a circundavam (atuais Avenida Floriano Peixoto, Avenida Afonso Pena, Rua Olegário Maciel e Rua Duque de Caxias) seriam utilizadas para a criação de um novo parque municipal. Porém, esse projeto foi abandonado posteriormente, antes mesmo que sua implementação fosse iniciada.

Já no ano de 1938, durante a gestão do prefeito Vasco Giffoni, foi contratado o paisagista Júlio Steinmetz para a elaboração de um novo projeto. Nele, a praça adquire características inspiradas em jardins europeus, com a utilização de plantas exóticas e nativas que foram dispostas em canteiros e em quadricúlos, distribuídos pela praça, além de uma fonte ao centro. Depois das alterações na praça, ela passou a se chamar Praça Benedito Valadares, nome que durou até 1945, quando voltou a se chamar Praça da República. Somente em 1958, ela recebeu o nome de Praça Tubal Vilela, em homenagem ao ex-prefeito da cidade.

Novamente, em 1959, por meio da gestão do prefeito Geraldo Ladeira, foi realizado outro projeto de remodelação da praça a cargo do arquiteto João Jorge Coury, sendo inaugurada em 1962. Nesse projeto, a praça foi pensada como um espaço que propiciasse a convivência, a partir de seus bancos longos (com até 50 metros), os quais permitem várias pessoas se sentarem lado a lado. Além disso, contava com passeios em formato de X (das esquinas para o centro) e uma concha acústica para realização de eventos.

Na praça Tubal Vilela, durante muitos anos (até aproximadamente a década de 1980), o convívio e a interação das pessoas se davam, muitas vezes,

ao som da Banda Municipal, que marcava sua presença aos fins de semana, tocando seus dobrados e valsas. “O coreto da Praça da República ficava no centro da praça, que era o ponto de encontro das pessoas da cidade. Enquanto a Banda tocava as pessoas continuavam o seu footing na praça” (GONÇALVES, 2007, p. 119)

Além da Praça da República (atual Praça Tubal Vilela), a Praça Clarimundo Carneiro também foi um importante espaço de convivência e, no coreto, frequentemente, havia as retretas da Banda Municipal. (GONÇALVES, 2007).

A Praça Clarimundo Carneiro foi construída em uma área onde havia o segundo cemitério da cidade, desapropriado em 1915, para dar lugar à construção do Paço Municipal de Uberlândia, inaugurado em 1917.

Em sua inauguração, a praça recebeu o nome de Praça da Liberdade, passando, em 1929, a se chamar Praça Antônio Carlos e, em 1961, Praça Clarimundo Carneiro, nome que perdura até os dias de hoje.

O projeto original da praça, elaborado por Cipriano Del Fávero, continha dois coretos, porém foi construído apenas um, inaugurado em 1927.

Assim como a Praça Tubal Vilela, a Praça Clarimundo Carneiro sofreu alterações ao longo dos anos, mudando o paisagismo e o seu contorno, contudo o coreto foi mantido.

Em 1992, a câmara dos vereadores da cidade foi transferida para o prédio do novo Paço Municipal e passou a dar lugar ao Museu Municipal.

4.2 A prática musical em Uberlândia

A cidade de Uberlândia nas décadas de 1940 a 1960, em seus tempos e espaços, era um lugar de muitas práticas musicais. A música era considerada uma atividade necessária à vida da cidade e um dos requisitos para tornar-se “grande e progressista” (GONÇALVES, 2007, p. 15)

Em todo o século XX, em Uberlândia, é possível encontrar traços de práticas musicais. Nesse período, diversos grupos musicais se formaram na cidade, e as bandas também estiveram presentes em praticamente todo o século. Além disso, a promoção da cultura era por vezes noticiada nos jornais, e a música era considerada uma importante área para que a cidade atingisse um nível

satisfatório de progresso. As ideias de civilidade, de ordem e de progresso, por meio da educação e da cultura, permearam a política e o ideário da elite econômica da cidade em grande parte de sua história, sobretudo, durante o século XX. Para atingir um “nível civilizatório” satisfatório,

era necessário enfatizar a educação e a cultura na vida das pessoas. Assim, pensa-se que o período [1940 a 1960] foi fértil para a criação de grupos musicais, para a organização de concertos e até para a criação de escolas de música. A preocupação com os “bons costumes” e com a “civilidade das pessoas” foi importante para a procura pelo contato com a música, e, no caso das mulheres, uma ênfase na busca pela educação pianística (CUNHA; GONÇALVES, 2016, p. 336).

A música estava presente em muitos espaços de convivência, como praças, cinemas e festas, e a interação das pessoas com a música era vista por parte da população e pelos jornais como parte importante da cultura local. Para Cunha e Gonçalves, em Uberlândia,

as artes, e dentre elas a música e suas práticas, eram formas de “educar e elevar o espírito das pessoas”. Nesse sentido, aprender a tocar um instrumento, frequentar recitais, ouvir música pelo/na rádio, ou no cinema, ou a banda de música no coreto da praça formaria um “povo culto” e, conseqüentemente, civilizado (CUNHA; GONÇALVES, 2016, p. 329).

A partir das ideias de progresso e de elevação da cultura da cidade, as quais foram veiculadas pelos jornais e almejadas pelos gestores e pela elite da cidade, a Banda Municipal de Uberlândia, criada inicialmente como escola de música, acabou por exercer parte desse “papel”, juntamente a outras instituições ligadas à música, como o Conservatório Estadual Cora Pavan Capparelli.

A importância da BMU na cultura uberlandense pode ser percebida por meio de suas retretas, realizadas, sobretudo, no coreto das Praças Tubal Vilela e Clarimundo Carneiro. O próprio coreto, aliás, era visto como um espaço importante para o progresso (GONÇALVES, 2007). Após sua criação, a Banda passou a se apresentar com grande frequência nesse espaço, enquanto

os jornais convidavam a população a comparecer em grande número nas retretas da Banda. Isso porque, como já

mencionado, era importante que as pessoas “se tornassem educadas e adquirissem hábitos culturais” (CUNHA; GONÇALVES, 2016, p. 333).

Tanto a música popular quanto a erudita possuíam seus espaços em Uberlândia e, nos jornais locais, havia a divulgação de eventos musicais de diversos gêneros e estilos, durante as décadas finais do século XX. Como consequência, alguns espaços da cidade ficaram famosos por receber grupos musicais consagrados, como é o caso do Cine Teatro Uberlândia, que recebeu importantes nomes da música popular brasileira, como Luiz Gonzaga, Emilinha Borba, Dalva de Oliveira e Nelson Gonçalves, além de grupos orquestrais como a Orquestra Tabajaras, Orquestra Húngara e Orquestra do Ruy Rey (GONÇALVES, 2007).

4.3 As bandas de música em Uberlândia

As bandas de música foram grupos musicais que estiveram presentes por praticamente toda história de Uberlândia. Desde antes mesmo da fundação formal da cidade até o século XXI, são encontrados diversos relatos de bandas de música em artigos de jornais, em pesquisas acadêmicas, em livros da cidade etc.

A ideia de progresso por meio da música e a carência de meios de difusão e de divulgação musical fizeram com que as bandas de música se tornassem grupos importantes para a comunidade local.

A primeira banda de música de Uberlândia de que se tem notícia era chamada de Banda dos Pintos e teria surgido na segunda metade do século XIX, por volta da década de 1860. Seu fundador foi Antônio Maximiano Ferreira Pinto e os músicos da banda seriam todos seus parentes. A partir daí, teriam surgido outras bandas de música na cidade e, ainda na primeira metade do século XX, havia três bandas atuando.

Outra banda conhecida que existiu na cidade, na passagem do século XIX para o XX, foi a Banda dos França, também chamada de Banda União Operária, que foi criada por Jerônimo Martins Oliveira França e por seus filhos Donato e Lindolfo França. Essa banda pode ser vista na foto a seguir:

Figura 2: Banda União Operária. Ano de 1924



(Fonte: Museu Virtual)

Há uma história que diz que a

Banda União Operária tocava aos domingos na praça da Independência (Coronel Carneiro). Incomodado com aquele som bem à frente de sua casa, o coronel criou a sua banda e colocou-a para ensaiar, em sua residência, exatamente na hora da retreta. O povo que ficava na praça ouvindo a banda do coreto quase invadiu a casa do coronel (PEREIRA, 2014, n.p.).

A banda do Coronel Carneiro ficou conhecida como Banda dos Carneiros e teria sido criada, no ano de 1911, por José Teófilo Carneiro. Essa banda foi regida pelo maestro Aprígio.

No ano de 1916, surge a Banda dos Melazzo, que se constituiu como um grupo bem conhecido no início do século XX. Seu fundador teria sido o Major José Gonçalves Valim Pirahy, que não era um membro da família Melazzo. A Banda da família Melazzo tinha o nome de União de Santa Cecília e passou a ser chamada, mais tarde, de União 7 de Setembro. Essa banda foi uma das mais atuantes na cidade, no início do século, e existiu até, aproximadamente, a década de 1940.

Na década de 1920, outra banda, com o nome de Banda de Música União Operária, teria se formado em Uberlândia, dirigida pelo maestro Inocêncio Rocha (GONÇALVES, 2007).

Também se encontram menções sobre a Banda Juvenil Euterpe, fundada, no início do século XX, por Honório Guimarães, professor e diretor do colégio Bueno Brandão. Os músicos da Banda seriam seus alunos, mas quase nada se sabe sobre este conjunto (PEREIRA, 2014).

Outra banda de música que teria se formado na escola Campos Elíseos é mencionada em um artigo do jornal Correio de Uberlândia, do ano de 1943, contudo não se encontrou outra menção sobre essa Banda e não se sabe se realmente chegou a existir. No artigo abaixo, é citada uma arrecadação para a compra de instrumentos para a banda que se pretendia organizar.

O “Campo Elíseos” em ação!!

Em disputa de uma belíssima taça brevemente surgirá o quinteto “Campos Eliseos”

A renda desse jogo formidável será revertida na compra de instrumentos para a banda musical estudantina “Campos Elisios”

Estávamos já terminando a página esportiva, quando nos chegou ao conhecimento a grande e sensacional notícia (sic) do jogo a ser realizado, brevemente, entre o quinteto “Campos Elíseos”. Do Instituto de igual nome, com outro quadro que não nos foi dado saber.

Esta notícia (sic) tem para os grande importância e reveste-se de um cunho todo especial, por se tratar de um clube formado recentemente no seio de uma escola que conta apenas 30 dias de vida.

Procuramos ouvir seu diretor e este nos afiançou que o jogo será realizado muito breve, estando já em preparativos o programa das festividades.

Disse-nos o professor Marth Santos, que o resultado desse jogo será revertido na aquisição de instrumentos para a banda musical que está sendo organizada entre os alunos do Instituto.

Resta-nos, pois, aguardar as surpresas que nos irão proporcionar os garotos do “Campos Elíseos”. (CORREIO DE UBERLÂNDIA, 02/02/1943, p.3)

A presença das bandas de música foi tão grande na cidade que, segundo Pereira (2014), durante o enterro do médico Rafael Rinaldi, bastante conhecido na cidade, estiveram presentes três bandas, dentre elas a Juvenil Euterpe, a União Operária e a União de Santa Cecília.

Em 1951, é então criada a atual Banda Municipal de Uberlândia e, a partir da segunda metade do século XX, foram criadas mais algumas bandas de música na cidade. Entre elas, pode-se destacar a Banda Juvenil, que foi um grupo ligado à Banda Municipal e, provavelmente, tinha como objetivo formar músicos para ela.

Outra importante banda criada na cidade foi a Lira Feminina Uberlandense, que era uma banda formada só por mulheres e possuía, à sua frente, o maestro Antônio Melo, seu fundador.

A Lira ensaiou, primeiro, na casa de uma aluna do professor Antônio Melo, depois no Colégio Brasil Central e, posteriormente, no Mercado Público Municipal. As mudanças nos locais de ensaio demonstravam não só a amplitude de relações e possibilidades estabelecidas na e pela Lira Feminina na cidade de Uberlândia, bem como as redes de sociabilidade estabelecidas pelo professor-maestro Antônio Melo como professor particular de música e músico, contramestre da Banda Municipal (GONÇALVES, 2007, p. 19).

A igreja evangélica Assembleia de Deus foi outra instituição responsável pela criação de bandas de música em Uberlândia. Contudo, não se sabe quantas bandas foram criadas por ela.

Posteriormente, já no final do século XX, criaram-se mais duas bandas em Uberlândia, a saber: a Banda da Polícia Militar e a Banda do 36º Batalhão de

Infantaria Motorizado Uberlândia que, juntamente à Banda Municipal de Uberlândia, persistem até o momento da redação desta dissertação.

4.4 Banda Municipal de Uberlândia (BMU)

As bandas de música têm mudado suas características ao longo da história, surgindo daí variedades de bandas derivadas das militares e das civis tradicionais do século XX. No Brasil, essas mudanças, na forma tradicional das bandas, ainda são pouco estudadas e não se sabe como elas vêm acontecendo e quais características as bandas de músicas atuais apresentam no país.

Em Uberlândia, a Banda Municipal, desde sua criação, em 1951, até o início da década de 1980, preservou grande parte das características tradicionais das bandas civis, tanto pelos seus repertórios repletos de dobrados, quanto pela sua formação instrumental. No decorrer das décadas de 1980 e 1990, a Banda passou por marcantes mudanças, como consequência de um conjunto de acontecimentos que se iniciou na década de 1980, em que os indivíduos envolvidos tinham como objetivo modernizar a Banda Municipal e transformá-la em uma banda sinfônica.

4.4.1 A criação da Banda Municipal de Uberlândia

No ano de 1951, durante a gestão do então prefeito Tubal Vilela, iniciou-se a articulação para a criação de uma Escola de Música na cidade. Essa criação foi efetivada por meio do projeto de lei número 199, de 1951, que tinha como principal objetivo a organização de uma banda de música. Essa escola tinha como um de seus objetivos “desenvolver, por todos os meios possíveis, o poder artístico da mocidade uberlandense” (Lei nº199, 1951, parágrafo 1º) e sua principal finalidade era organizar uma banda de música (parágrafo 2º).

Nessa mesma lei, ficou definido que o prefeito organizaria o quadro de pessoal da Escola de Música, além de elaborar o seu regulamento. Também ficou determinado que fosse destinada uma quantia do orçamento do município para a manutenção da Escola (art. 4).

O jornal O Correio de Uberlândia noticiou, por meio de um artigo, a preparação para a criação da escola de música, em Uberlândia, pela gestão do então prefeito Tubal Vilela.

A falta de uma escola de música em Uberlândia é realmente sensível. Não contamos com uma corporação musical permanente, com ensaios frequentes e com preparação de novos músicos. Pois bem, o poder público está diligenciando para preencher tal lacuna. Já mandou orçar o instrumental e pediu ao departamento administrativo competente um sargento músico para tomar a seu cargo a direção da escola. Obtido esse regente, logo se fará a aquisição do instrumental (CORREIO DE UBERLÂNDIA, 13/05/1951).

O sargento músico que foi citado no artigo, provavelmente, era o Sargento Corsino que, ao que tudo indica, foi o primeiro maestro da Banda e teria vindo a Uberlândia a convite do então prefeito Tubal Vilela para organizar e formar a Escola de Música e a Banda Municipal.

Embora o maestro Corsino tenha vindo a Uberlândia com esse intuito, permaneceu por pouco tempo, e seu nome aparece apenas nos documentos do primeiro ano de atividades da Escola de Música, em 1951.

Em uma lista de presença dessa escola, de outubro de 1951, é possível observar a assinatura do sargento Corsino no espaço destinado ao “professor” e, logo abaixo, Antônio Melo (Figura 3), seguido da escrita “C. Mestre”, que provavelmente é a abreviação de contramestre, nome dado na época ao auxiliar de maestro.

Figura 3: Lista de presença de alunos na aula de teoria e solfejo em outubro de 1951.

Figura 4: Lista de Presença - 1952

O Professor		João Barraca		Chamada de															
		31 de Maio de 1952		Ma															
Idade	NOMES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
1	Antônio Maciel																		
2	Ronaldo de Oliveira																		
3	Wandirley Melgo																		
4	Adalberto Magalhães																		
5	Wilson Machado																		
6	Walter Sanches																		
7	Luiz Humberto Sanches																		
8																			

Nessa lista de presença da escola de música, datada como sendo de 31 de maio de 1952 (Figura 4), quem assina, no espaço destinado ao “professor”, é o maestro João Barraca, e não é mencionado o Sargento Corsino.

4.4.2 Mestres e contramestres da Banda

A Banda modifica suas características de acordo com o maestro que está à sua frente, pois, por toda a trajetória da Banda, as decisões sobre aspectos musicais (repertório, ensaios, formação instrumental etc), assim como na maioria das bandas de música, foram centralizadas na figura do maestro. Desse modo, algumas características, principalmente repertório e formação instrumental, foram se modificando à medida que maestros aposentavam, dando lugar a outros. O maestro sempre foi o principal responsável pela escolha do repertório que a BMU executava e, mesmo que algum músico indicasse alguma partitura, ela apenas seria tocada se o maestro assim quisesse (Adelicio, 2016, p. 23). Dessa forma, os gostos pessoais e as escolhas dos maestros são importantes em todo o conjunto da Banda e passam a ditar quais estilos musicais são tocados e, consequentemente, qual o “perfil” musical do grupo. Além disso, o maestro, entre as décadas de 1950 e 1980, além de exercer as funções musicais, paralelamente, também exercia função administrativa e cabia a ele decidir sobre assuntos como:

controle de presença, realização de pagamentos, decisão sobre quais músicos podiam tocar na banda, bem como os lugares em que a banda tocava, o modo como ela se apresentava etc.

Em sua trajetória, a Banda Municipal de Uberlândia teve à sua frente nove maestros estáveis e alguns maestros convidados, que regiam a Banda em ocasiões especiais. Enquanto alguns maestros regeram a banda por pouco tempo, outros permaneceram por mais de uma década. Na Banda, até a década de 1980, também existiu a figura do contramestre (maestro auxiliar), que geralmente era um músico escolhido pelo maestro para o auxiliar e reger a Banda em momentos em que o maestro titular não podia estar presente. Frequentemente, após a aposentadoria ou desligamento do maestro, quem assumia o cargo de titular era o auxiliar, o qual escolhia, em seguida, o novo maestro auxiliar e assim por diante. O contramestre regia poucas vezes a Banda, apenas na ausência do regente principal e, na maior parte do tempo, o contramestre tocava o seu instrumento como qualquer outro músico da Banda. Isso mudou com a regulamentação do cargo de maestro na década de 1990, quando passou a existir, na configuração, dois maestros, e não mais um maestro e um maestro auxiliar (mestre e contramestre).

Quadro 10: Lista dos maestros titulares e auxiliares desde a criação da BMU.

Período	Maestro (Mestre)	Maestro Auxiliar (Contramestre)
1951	Sargento Corsino ⁶	Antônio Melo
1952 a 1963	João Clemente Barraca	Antônio Melo
1964 até década de 1980	Antônio Melo ⁷	Bento Silva
Década de 80	Bento Silva	Eurípedes Melo
Década de 80	Eurípedes Melo	Adelício
Década de 80 e 90	Eurípedes Melo	Navarro
Década de 80 e 90	Eurípedes Melo	Joeber Silva

⁶ Não se sabe se o maestro Corsino chegou a reger a Banda, pois, em sua primeira apresentação, em 1952, quem a regeu foi o maestro Barraca.

⁷ Segundo Seu Chico (2015), Antônio de Melo ficou alguns anos sozinho como maestro. Depois, entrou Bento Silva como contramestre.

Década de 90 até hoje ⁸	Joeber Silva e Ricardo Carrijo	“não havia”
------------------------------------	--------------------------------	-------------

Após uma breve passagem do maestro Corsino pela Escola de Música, assumiu a regência da Banda, em 1952, o maestro Barraca (João Clemente de Oliveira). Este, por sua vez, permaneceu, até a década de 1960, à frente da Banda e, após sua saída, a regência foi passada para o então contramestre Antônio Melo.

Dentre os maestros que passaram pela Banda, quem permaneceu por mais tempo foi Antônio Melo, uma importante figura no cenário da tradição das bandas de música em Uberlândia. Além de ser um dos primeiros maestros e professor de música da Banda, formou também a Lira Feminina Uberlandense, uma banda composta apenas por mulheres.

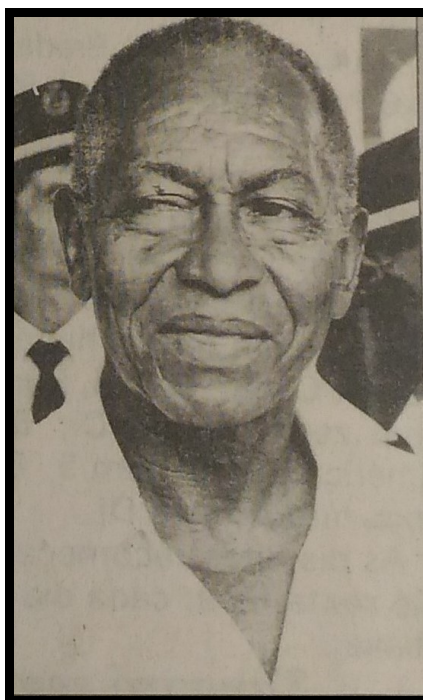


Figura 5: Maestro Antônio Melo

Seu Antônio Melo (figura 5) foi um grande incentivador do aprendizado de instrumentos de sopro na cidade e foi ainda responsável pela formação de muitos

⁸ A partir da década de 1990, com as mudanças e com a formalização do cargo de músico na Banda Municipal de Uberlândia, foi extinto o cargo de maestro auxiliar, ficando 2 maestros titulares em sua configuração.

músicos. Segundo Diná, ao se referir à Banda Lira Feminina Uberlandense, “todas as meninas que participavam da Banda ele levou pro Conservatório (DINÁ, 2016, p.12).

Sobre o maestro Antônio Melo, Serginho conta que

ele era um grande incentivador da pessoa aprender música... independente se fosse trabalhar com música... ele gostava de música... aonde ele ia ele levava um violão, um cavaquinho, alguma coisa, até na praia!? Você ia passear com ele e ele estava com um instrumento, tanto que hoje está aí o filho dele aí tocando, que aonde ia tinha que levar o instrumento... o Marquinho que é filho dele [...] a gente ia pra praia chegava cinco horas da tarde por aí... ele ia lá na praia procurar o Marquinho pra estudar o clarinete ele vinha uma fera mas vinha hahaha [...] era uma pessoa muito calma, muito centrada, uma pessoa que tinha uma visão da vida assim sempre de ajudar as pessoas, aquela pessoa que procurava unir, onde que ele estava ele não procurava desunião com nada, muito paciente, muito entendido de música [...] ele tirava uma música assim sem pegar no instrumento [...] ele pegava já ouvia no rádio assim, pegava um papel e escrevia... você tocava e estava certinho (SERGINHO, 2016, p. 2).

Logo após a aposentadoria do Seu Antônio Melo, assumiu a regência o maestro Bento Silva. Ele, chamado pelos músicos de Bentinho, permaneceu por pouco tempo à frente da Banda, assumindo, em seguida, Eurípedes Melo, que era filho do Seu Antônio Melo. Eurípedes Melo entrou na banda em 30 de junho de 1964 e se aposentou em 1996. Seu primeiro instrumento na Banda foi o tarol. Posteriormente, passou para o sax de harmonia (saxhorn) e, depois, para o trompete. Assim, tornou-se regente auxiliar do então regente Bento Silva e, posteriormente, regente titular.

Quando Eurípedes assumiu a regência da Banda Municipal contou, em um primeiro momento, com Adelicio como maestro auxiliar; posteriormente, quando Adelicio deixou a Banda, assumiu como maestro auxiliar Edson Navarro. Navarro passou rapidamente pela regência auxiliar da Banda e foi sucedido no cargo pelo trompetista Joeber Silva (filho de Bento Silva).

Com a aposentadoria do maestro Eurípedes Melo, em 1996, assumem a regência da Banda os maestros Joeber Silva e Ricardo Carrijo. Joeber e Ricardo foram os primeiros maestros da Banda selecionados por meio de concurso público. Ambos permanecem na regência da Banda até os dias de hoje (2017).

Na década de 1990, foi criado o cargo de chefe administrativo da Banda. Este é um cargo comissionado (indicação política) que cuida da parte burocrática e administrativa da Banda (marcar apresentações, registrar a presença e as faltas dos músicos etc.), além de intermediar a relação dos músicos com a administração do município. Após a criação do chefe administrativo, caberia então aos maestros se dedicarem apenas aos assuntos musicais referentes ao repertório, aos ensaios, à formação da Banda, às apresentações etc.

4.4.3 Características da BMU entre as décadas de 1950 e 1970

As características que a Banda Municipal adquiriu, durante sua trajetória até a década de 1990 (final do período estudado), podem ser divididas em duas fases marcantes e distintas: a primeira é o período que abrange as décadas de 1950 a 1970 e, a segunda, a partir da década de 1980, até o final da década de 1990.

Na primeira fase da Banda, entre as décadas de 1950 e 1970, a sua prática musical foi marcada pelas retretas nas praças da cidade, pelas alvoradas e pelas tocatas em marcha. No âmbito do repertório, a maior parte das músicas tocadas pela Banda Municipal, nessa época, “foi mais dobrado” (SEU CHICO, 2015, p. 13). Naquela época, “era aquela Banda de ir pra praça tocar dobrado, valsa, sambinha” (EURÍPEDES, 2016, p. 8)

Nessa época, a pequena população da zona urbana de Uberlândia, que foi de 35.799 habitantes, em 1950, para 231.598 habitantes, em 1980, propiciava à Banda Municipal um papel central na cultura musical da cidade e era recebida com entusiasmo onde quer que fosse tocar (SEU GASPAR, 2016).

No que se refere à profissão de músico da Banda, nesse período, houve uma gradual formalização do trabalho dos músicos e, consequentemente, também houve melhorias no salário e nas condições de trabalho.

As apresentações da Banda Municipal

Em sua trajetória, a Banda apresentou-se nos mais variados tipos de eventos, como inauguração de obras públicas, atividades em escolas e igrejas, além de atividades culturais na cidade. Alguns deles permaneceram até a década de 1990, enquanto outros ficaram perdidos em sua trajetória. No dia-a-dia da Banda, desde a sua criação, foram comuns as apresentações em datas comemorativas, aliás, a primeira apresentação da Banda foi em uma dessas datas.

A Banda Municipal de Uberlândia foi inaugurada em 1º de maio de 1952. A cidade amanheceu, naquele feriado do dia do trabalho, com a Banda tocando a alvorada às 4 horas da manhã. Houve o hasteamento da bandeira brasileira, missa de ação de graças, passeata pelas principais ruas da cidade e a retreta na antiga praça da República. A Banda executou um repertório com dobrados, valsas e sambas (Correio de Uberlândia, 03/05/1952 apud GONÇALVES, 2007, p. 89)

Desde a sua fundação até meados da década de 1980, também eram comuns as chamadas alvoradas. Seu Chico conta que no passado, quando tinha alvorada, por volta das 4 horas da manhã, a Banda saía tocando em praças e em pontos da cidade, acordando a população ao som de valsas, sambas e dobrados (SEU CHICO, 2015, p. 27). Algumas vezes, as alvoradas eram tocadas em cima de um caminhão, que era utilizado também em viagens. Sobre isso, Seu Chico conta que andava de caminhão “pra viajar, não era aqui dentro não... aqui o caminhão só saía com a gente pra fazer alvorada” (SEU CHICO, 2015, p. 27).

Além das inaugurações de obras públicas, a Banda também se apresentava em inaugurações de espaços privados. Na inauguração da Loja Americanas, no Centro de Uberlândia, a Banda tocou “a manhã inteirinha” (SERGINHO, 2016, p. 21). As apresentações em clubes privados da cidade também eram comuns, especialmente no Praia Clube.

Desse modo, a Banda Municipal, desde o seu início, foi estabelecendo seus ritos e suas tradições, seu tipo de repertório, os locais onde tocava e a forma como tocava. Através de desfiles em datas comemorativas ou quando ia para suas retretas de domingo, a Banda, até meados da década de 1980, foi um grupo que tinha a tradição de tocar em movimento. Seu Chico conta que “sempre houve muitos desfiles tanto aqui como fora, [...] sempre que chamava, a gente estava

sempre desfilando, e era necessário mesmo ter muito dobrado” (SEU CHICO, 2015, p.14). Os dobrados eram fundamentais para as características da Banda na época, aproximando-a da tradição militar e dando suporte aos desfiles e às marchas.

Na década de 1950, houve o início de uma tradição na Banda que durou até a década de 1980. Nessa época, sempre quando ia para as retretas na Praça da República (Praça Tubal Vilela) e na Praça Clarimundo Carneiro, a Banda fazia o trajeto de ida e volta tocando seus dobrados em marcha. Nesse trajeto, muitas pessoas paravam para ouvir a Banda, outras iam acompanhando atrás até chegar à praça (SEU GASPAR, 2015)

Desse modo, as tocatas em marcha remetem aos primeiros anos de funcionamento da Banda e são lembradas por todos os integrantes que fizeram parte dela nesse período. Alguns se lembram dessas marchas com um sentimento saudosos, já outros não gostavam de andar grandes distâncias tocando.

Seu Chico conta que

antigamente quando começou a banda mesmo a gente ia da sede lá de baixo pra tocar na praça Tubal Vilela, ia e voltava a pé! Desfilando [...] aquela meninada toda atrás da gente, sabe como é que é... o povo gostava muito mas parece, porque tinha também menos... não tinha ainda televisão ainda, essa coisa né!?... quando inaugurou a Afonso Pena ela era interrompida, quando ela inaugurou nós tocamos, fomos a pé e voltamos tocando até no trevo (SEU CHICO, 2015, p. 15).

Já Seu Gaspar, ao voltar para a Banda, na década de 1980, diz que ela

deu uma mudada boa, foi bom demais! [...] era porque tocava só nos lugar mesmo bom, não andava mais pra rua subindo daquele jeito [se referindo as marchas]... a gente chegava, subia no coreto lá, tocava... uma hora fazia na Praça Tubal Vilela, outra hora fazia naquela da igreja ali, cada dia fazia num lugar, cada domingo (GASPAR, 2016, p.11).

As retretas, no coreto da Praça da República (atual praça Tubal Vilela) ou na Praça Clarimundo Carneiro, eram constantes. Naquela época, a Banda era menor e, embora os coretos das duas praças dispusessem de um espaço

pequeno, era o suficiente para acomodar toda a Banda, que continha entre 20 e 30 músicos (SEU CHICO, 2015). As retretas na praça Tubal Vilela ocorriam aos domingos, “era umas sete horas mesmo a gente chegava lá na praça e ficava até as nove... e [tocava] sem interromper” (SEU CHICO, 2015, p. 18).

Já Serginho conta que, em sua época, a partir de 1977, a banda

chegava ali [na praça] por volta de sete e meia, oito horas e esperava terminar a missa para não atrapalhar por causa do barulho, aí o povo saía da igreja aí tocava, isso era todo domingo (SERGINHO, 2015, p. 6).

Com a remodelação da Praça Tubal Vilela, o coreto foi demolido e, no lugar, construíram uma concha acústica que viria a acomodar também a Banda. Contudo, já a partir da década de 1990, a Banda seria vista cada vez menos nesse espaço.

Em seu passado, a Banda gozou de grande prestígio na cidade, sobretudo, até o final da década de 1990. Segundo Serginho, se algum músico dela não tivesse carteira de motorista, nem precisava se preocupar, pois “se a polícia parasse era só dizer que tocava na Banda que não tinha problema” (SERGINHO, 2016, p. 7). Esse prestígio podia ser observado em todos os espaços onde a Banda interagira com o público. Com uma expressão saudosa, Serginho conta que, ao fazerem o trajeto para as apresentações tocando,

antigamente, na hora que a Banda saía ali no Mercado, virava uma fila de carro parado ali, o povo ia passando e parava todo mundo pra ver, alguns ficavam perguntando onde a gente ia tocar, eles já iam na frente e esperavam lá (SERGINHO, 2016, p. 14).

A BMU foi uma Banda muito ativa, com raras exceções em algumas épocas, em decorrência de mudanças ocasionadas pela conjuntura política da cidade. Seu Chico lembra-se de duas ocasiões em que a Banda tocou pouco, ambas na gestão do prefeito Zaire Rezende. Sobre essa gestão, Seu Chico conta que

eles são bons, até dá mais coisas e tal, mas não tem preocupação nenhuma, se ela tocar bem [a banda] se ela não tocar também, e

a função do músico é tocar né!? [...] todos os dois mandatos dele foi assim... tocava muito pouco mesmo (SEU CHICO, 2015, p. 10).

As viagens também eram constantes, principalmente para cidades próximas de Uberlândia.

Aqui na região todo lugarzinho a gente conhece, Centralina, Itumbiara, Tupaciguara, pra esses lados daqui tudo... então a gente conhecia muitos lugares né? [...] BH também fomos algumas vezes, BH não é sempre assim que a gente ia... é mais longe e tal, mas aqui nessa redondeza aqui a gente tinha muito nome mesmo até, a banda era muito boa relativamente pras bandas que se tem aqui nessa redondeza, você sabe (SEU CHICO, 2015, p. 12).

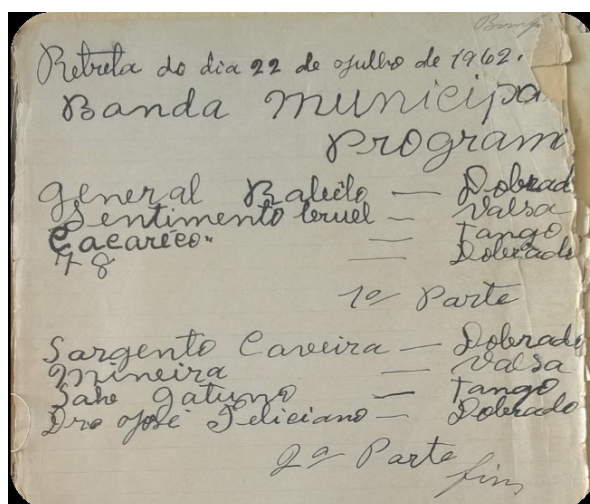
A década de 1960, mesmo com a troca na regência da Banda, foi um período de poucas mudanças na BMU. Em 1968, o então prefeito Renato de Freitas determina que o nome da Banda passaria a ser Lira Musical César Bombonato, o que de fato ocorreu apenas no “papel”, pois, independentemente do que a lei determinasse, ela nunca foi tratada na prática com esse nome, sendo chamada sempre de Banda Municipal de Uberlândia e, na década de 1990, como Banda Sinfônica de Uberlândia. O curioso é que alguns músicos da Banda desconhecem esse fato, já que na prática o nome de Banda Municipal de Uberlândia foi sempre adotado tanto pelos músicos quanto pela sociedade e prefeitura.

Repertório

O repertório da Banda Municipal, de sua criação até o início da década de 1980, era composto, em sua maior parte, por dobrados com algumas peças populares, valsas, maxixes e boleros (ADELICIO, 2016).

Em uma anotação que trazia as peças a serem executadas em uma retreta é possível confirmar o perfil do repertório da Banda na década de 1960, conforme mostra a imagem a seguir:

Figura 6 – Programa de Retreta da Banda Municipal de Uberlândia em 1962.



(Fonte: Arquivo Municipal de Uberlândia)

Como se observa, nesse programa de uma retreta tocada pela Banda no ano de 1962, o repertório é composto por 4 dobrados, 2 valsas e 2 tangos (maxixes) e, embora não se saiba onde e em quais circunstâncias ocorreu, pode-se confirmar, por meio dos relatos dos entrevistados (Seu Chico, Gaspar e Adelicio), o fato de o repertório ser mais focado em dobrados, valsas e marchas.

Diná, ao se referir à época em que entrou na Banda (1974), diz que

Na época que entrei mesmo só rolava dobrado sabe!? Era dobrado e tinha alguns arranjos que... Ubaldo de Abreu me parece, tinha algumas coisas populares, mas folclórica sabe!? Mas era muito poucas, às vezes o Sô Antônio escrevia algumas coisas do que estava no momento, assim, País Tropical na época, esses estilos de música, tinha alguns arranjos assim que ele fazia algumas coisas assim mais populares, mais do momento, assim, mais importantes [...] teve alguns temas de filmes, mas era coisa assim mais antiga, filmes mais antigos sabe!? [...] Geralmente ele ia em São Paulo e comprava vários arranjos... vinha em umas pastinhas verdes os arranjos... eu não estou lembrando direito os compositores... os arranjista... eu lembro mesmo de Ubaldo de Abreu... então ele trazia esses arranjos de São Paulo, mas o que rolava mesmo era dobrado sabe!? Às vezes quando era época de festividades... aniversário da cidade alguma coisa assim ele também escrevia alguma coisa [...] ele escrevia dobrado sabe!? o repertório girava mais no sentido de dobrado (DINÁ, 2016, p. 1).

Entre as peças lembradas pelos entrevistados e tocadas pela Banda, antes da década de 1980, encontram-se dobrados como: Pavilhão Americano, Velhos Camaradas, Soldado de Campesina, Barão do Rio Branco, Sargento Caveira,

Quatro Dias de Viagem, Janjão, Batista de Melo, Cisne Branco, Saudades de Minha Terra. E dentre as músicas populares e eruditas: Canto do Pajé (Villa-Lobos), O Guarani (versão em dobrado), Fascinação, Danúbio Azul, Regra Três (samba), Baixa do Sapateiro.

Além do repertório, predominantemente formado por dobrados, valsas e maxixes, em suas primeiras décadas, uma das características da Banda Municipal de Uberlândia era a forma de tocar, bem como o “distanciamento” de alguns músicos da partitura.

Serginho lembra que, quando entrou na Banda, algumas músicas

pegava [de ouvido] até na hora do serviço [...] dobrado eu via pouquíssimas partituras de dobrado, pra tocar ia pegando de ouvido, eu entrei na Banda todo mundo já sabia né!?

Entrevistador: e saxhorn e trombone?

Serginho: É aquilo que eu falo, era músico de banda, né!? Então, quando o cara pegava o saxhorn ele já sabia mais ou menos o que ele tinha que fazer, era a marcação né!? Geralmente, solo era mais trompete, trombone, clarinete. Você via um dobrado tocando na televisão você lembrava, ‘ó, esse instrumento faz assim, essa parte é assim’. Quando chegavam no ensaio tinha partitura, mas música do dia-a-dia era tudo de cor. Se você não soubesse de cor você se virava, procurava a partitura, escutava no rádio, mas você tinha que se virar isso me ajudou muito sabe!? Porque eu tinha facilidade de pegar as músicas Às vezes passava um tempão sem tocar a música, o dia que tocava eu sabia ela [...] tinha músico que às vezes nem sabia ler partituras direito mas tocava duas, três vezes, ele sabia o que tinha que fazer (SERGINHO, 2016, p. 40).

No início, também foi comum entre os músicos da percussão tocarem de ouvido, por não saberem ler partitura. Seu Chico lembra que

o Jarbas, Gaspar, Baltazar, tem um outro, que eram bons músicos mesmo mas sem ler nada... Ateneu, esses todos... muito bons músicos mesmo, bons músicos mesmo! Que seguia bem o mestre né, mas de ouvido, não lia nada, o mestre é que lia e fazia o sinal pra eles tocarem... [eles] eram da percussão. (SEU CHICO, 2015, p.34)

Formação de músicos

Na história de Uberlândia, a formação de instrumentistas que tocassem instrumentos de sopro se concentrou nas bandas de música da cidade e nas orquestras de igrejas evangélicas. Essas instituições musicais formavam a maior parte dos seus músicos e, nesse aspecto, não eram diferentes na Banda Municipal de Uberlândia. Muitas vezes, a forma mais fácil de preencher as vagas da Banda era formando seus próprios músicos.

Como a BMU foi criada a partir de uma Escola de Música, a formação de músicos foi constante em sua história. Sempre houve projetos no âmbito da Banda visando a essa formação.

Além disso, o aprendizado de instrumentos de sopro era frequente nas famílias de músicos, e a relação de parentesco entre músicos da Banda pode ser observada em praticamente toda história. O Maestro Barraca teve quatro filhos que tocaram na Banda (Demercil, Durval, Denio e Dimas), Antônio Melo também teve dois filhos integrantes da Banda (Marcos Melo e Eurípedes Melo). Joeber, filho de Seu Bento, assumiu o trompete e, mais tarde, assim como seu pai, assumiu a regência. Adelicio também teve dois filhos que passaram pela Banda, o Ailton e a Thaís.

Serginho é sobrinho deo Antônio Melo e aprendeu a tocar na família com o Eurípedes Melo.

O Seu Antônio Melo é meu tio, então, desde criança meu pai tinha aquele sonho de ver os filhos tocando na Banda, que era uma coisa que ele achava bonito e a gente cresceu com aquela mentalidade... Aí com nove anos de idade eu comecei a aprender música em casa com o filho dele, o Eurípedes Melo, que foi maestro também aqui... e depois entrei no Conservatório em 1972 e fiquei até 1982 no Conservatório (SERGINHO, 2016, p. 2).

A função de formar músicos para a Banda Municipal aparece também oficializada em um decreto de 1977, o qual especificava uma das atribuições do Chefe de Seção da Banda: “promover a formação de músicos” (Decreto nº 1485, 30/12/1977).

Formação instrumental

A formação instrumental da Banda Municipal de Uberlândia passou por mudanças ao longo de sua história. De acordo com o jornal Correio de Uberlândia, de 03 de maio de 1952, em sua primeira apresentação, a Banda teria contado com 28 músicos em sua formação.

Desde sua criação até a década de 1980, embora variando o número de cada instrumento, a formação instrumental da Banda era composta essencialmente por: clarinetes, sax alto, sax tenor, bombardino, trompete, saxhorn, tuba, trombone e percussão (caixa clara, surdo, bumbo e prato). Em alguns momentos, também chegou a contar com requinta. Apesar de a formação ter sofrido poucas mudanças até a década de 1980, o número de instrumentos em cada naipe variou a depender da época e, no fim da década de 1970, a Banda Municipal teria uma formação bem próxima à inicial, sendo que

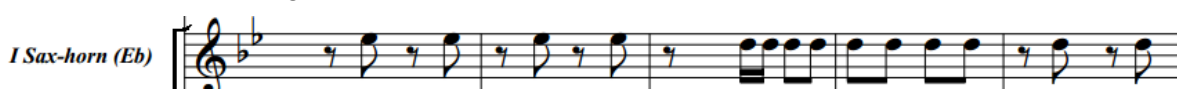
trombone de vara tinha três, tinha época que fazia um remanejamento dentro da Banda às vezes tinha quatro, entendeu!? Igual ao baixo, tinha quatro às vezes. Conforme a época tinha três porque passava pro trombone, passava, às vezes, pro bombardino. Era assim, mais ou menos... conforme fosse precisando, né, ia remanejando. Era quatro trompetes, clarinetes era na faixa de seis a sete clarinetes, bateria era só o instrumento individual não tinha a própria bateria, era bumbo prato e tarol, dois bombardino, saxofone, sax alto, sax tenor, requinta (SERGINHO, 2016, p. 22).

Mesmo funcionando também como uma escola de música no seu início, a dificuldade de encontrar músicos para tocar na Banda fazia com que, muitas vezes, fosse necessário o revezamento de instrumentos pelos músicos, pois, na época havia poucos que tocassem instrumentos de sopro na cidade. Desse modo, a troca de instrumento pelos músicos da BMU foi comum durante boa parte da trajetória da Banda. Eurípedes Melo conta que começou a tocar o tarol (caixa clara) na BMU, passando depois para o sax de harmonia (saxhorn) e, como já estudava trompete no Conservatório, logo passou a tocar esse instrumento. O mesmo aconteceu com Seu Chico, que começou no prato, indo a seguir para o sax de harmonia e se aposentou tocando tuba. Já Joeber passou pelo saxhorn, coralto (trompa invertida em Eb, nota de rodapé), trompete, trompa e, por fim, foi para a regência da Banda.

Desse modo, muitos músicos trocaram de instrumento na BMU. Eurípedes conta que era comum o músico passar pelo instrumento de percussão, no início, para “pegar ritmo”, depois saxhorn para “pegar a embocadura” de instrumentos de metal e, por fim, um instrumento de bocal, que fazia a linha melódica ou o contracanto, como o trompete, o trombone ou o bombardino.

O saxhorn era visto como um instrumento de transição, o qual servia para os músicos desenvolverem o ritmo e a embocadura, para depois passarem a outros instrumentos de sopro considerados mais complexos de tocar. As partituras de saxhorn, na maior parte das vezes, são compostas por ostinatos rítmicos (figura 7), em que cada saxhorn (2, 3 ou 4) fazia uma nota do acorde, vindo daí o nome de sax de harmonia, como era chamado pelos componentes da Banda.

Figura 7 – Trecho do dobrado Cisne Branco para saxhorn



Fonte: Acervo de partituras Banda Municipal de Uberlândia

Seu Gaspar conta que na Banda tocou trombone, trompete, bombardino e tuba. Apesar de seu instrumento ser o trombone de pisto, quando faltava músico para tocar algum instrumento, o maestro Barraca pedia-lhe que substituísse. Certa vez, colocaram-no para tocar tuba e isso acabou atrapalhando a embocadura⁹ do instrumento que ele mais gostava, o trombone de pisto. Por essa razão, decidiu sair da Banda. Após algumas semanas de ausência, o maestro Barraca chamou-o de volta e prometeu-lhe que só tocaria trombone daí em diante. Posteriormente, Seu Gaspar foi um dos primeiros músicos a tocar o trombone de vara na BMU (GASPAR, 2016).

Outro exemplo dessa troca de instrumentos é o que teria ocorrido com o cargo de requinta¹⁰ da Banda, o qual, por não haver um músico de formação que

⁹ A embocadura consiste em usar a musculatura facial, próxima aos lábios, para produzir som utilizando um bocal ou boquilha em um instrumento de sopro.

¹⁰ A requinta é um instrumento de sopro da família dos clarinetes. Por ser um instrumento menor que o clarinete, possui um som mais agudo e estridente. A afinação mais comum é em Mib.

a tocasse, necessitava de remanejamento de músicos de outros instrumentos por parte do maestro. Além disso,

naquela época era mais complicado arranjo. Então, a requinta ficava às vezes fazendo a parte do trompete ou então ela fazia a dos clarinetes. Ficava assim, ficava um coisa meio... e o músico, às vezes, desempolgava com aquilo, né!? Geralmente era músico que tocava outro instrumento, tocava sax, tocava clarinete, ele queria tocar o instrumento dele, aí não tinha partitura igual hoje (SERGINHO, 2016, p. 10).

No que se refere à instrumentação da Banda, entre as décadas de 1950 e 1980, “não tinha trompa, a flauta [transversal], oboé e fagote” (SEU CHICO, 2015, p.10). Nos instrumentos de percussão, também não havia a bateria, o tímpano e o carrilhão.

Figura 8 – Banda Municipal de Uberlândia na década de 1950.



(Fonte: Museu Virtual)

Nessa foto da década de 1950, pode-se observar como era a formação aproximada da Banda Municipal de Uberlândia. Nela, podem ser vistos 23 músicos e 1 maestro – que, na época, era o Maestro Barraca (à direita na foto) - e é possível identificar o instrumento de 19 deles. São vistos: 4 trompetes, 2 saxhorn, 4 trombones, 2 bombardinos, 3 clarinetes (1 deles poderia ser requinta), 2 souzafones (contrabaixo), 1 bumbo, 1 caixa clara (tarol).

Ainda no início da década de 1980, quando Eurípedes Melo assumiu a regência da Banda, ela ainda contava com pouco mais de vinte músicos, sendo que a formação instrumental variou mais no sentido de quantidade de músicos por naipes do que na inclusão ou na exclusão de tipos de instrumentos. Nesse sentido, apenas foi adicionado o trombone de vara, na década de 1970, ao naipe de trombone, o qual, nas décadas de 1950 e 1960, era composto exclusivamente por trombones de pisto (GASPAR, 2016).

É importante notar que há poucas menções de compra de instrumentos para a BMU nos decretos e nas leis da prefeitura. A primeira compra de instrumentos foi provavelmente na criação da Escola de Música, quando se destinou uma quantia de dinheiro para a aquisição de materiais. A segunda compra de instrumentos, ao que tudo indica, aconteceu no ano de 1970, quando editou-se a Lei nº 1860, a qual destinou uma quantia de dinheiro para a aquisição de “Material artístico e de Instrumento musical”.

O processo de formalização da profissão de músico da Banda

Entre as décadas de 1950 e 1970, é possível observar a formalização gradual da profissão de músico da Banda. Na década de 1950, não havia ainda o cargo oficial de músico, pois a prefeitura reconhecia apenas o cargo de maestro e o de professor da Escola de Música. Por isso, alguns músicos da Banda ainda não tinham uma remuneração fixa. Sobre receber salário, Seu Chico conta que

não foi toda vida não [...] tinha muita gente que trabalhava, como eu trabalhei também muito tempo lá, mas não ganhava nada [...] Quando fundou a Banda nós éramos quinze ou dezesseis músicos que não ganhavam, só ganhavam uma parte. O Barraca, ele meio que arranjou lá e tal, os filhos dele ele pôs todos...

hahaha e mais alguns que ele contratou também, né!? Então, eles ganhavam e nós não ganhávamos nada [...] uma época lá... Era até o Carlim que a mulher dele tinha muita amizade na prefeitura, conseguiu com o secretário lá, colocou o Carlim como funcionário. Ele falou comigo eu fui lá também e fiz, virou a mesma coisa [...] aí deu certo, eu fiquei como funcionário... mas nós tivemos até uns quatro anos parados sem receber... tivemos que fazer uma greve, saímos todos de uma vez [...] a metade recebia, a outra metade não recebia, não tinha graça (SEU CHICO, 2015, p. 6).

Nessa época, o prefeito efetuava alguns pagamentos esporádicos para os músicos da Banda, mas apenas alguns recebiam parte dessa verba. Segundo seu Chico, “o prefeito arranjava uma verbazinha pequena, não dava um salário... mas dava pro Barraca pra repartir pra nós... nisso ele repartia... sabe, como quem reparte sempre fica com a maior parte hahaha” (SEU CHICO, 2015, p.8).

Durante a década de 1970, com o maestro Antônio Melo à frente da Banda, houve algumas iniciativas por parte da gestão da prefeitura para regularizar a situação dos músicos e da Banda Municipal. No ano de 1971, houve a regulamentação do cargo de “Professor e Regente de Música”, a partir da Lei nº 1970. Nessa mesma Lei, também se nota um aumento de interferência de grupos políticos em assuntos musicais da Banda, pois fica determinado que o executivo poderia elaborar e alterar o regulamento da Escola Municipal de Música (vinculada à Banda Municipal de Uberlândia) por meio de Decreto. Além disso, o executivo, que naquele momento era representado pelo prefeito Virgílio Galassi, também passa a ter o poder de definir as atribuições do cargo de “Professor e Regente de Música” (Lei nº 1970, de 18 de outubro de 1971).

Em 1972, o quadro da Banda contava com 32 vagas oficiais, contratadas pela prefeitura e determinadas pela Lei nº 2090, de 1972. Nesse mesmo ano, foi criado o Concurso de Bandas e Fanfarras do Triângulo Mineiro, que passaria a ser realizado anualmente “sob os auspícios do Lions Clube de Uberlândia” (art. 1º, Lei nº 2152).

No ano de 1974, o prefeito Renato de Freitas decretou que fossem promovidos estudos visando propor medidas para regulamentar o enquadramento dos músicos da BMU que, naquela época, eram considerados extranumerários mensalistas, ou seja, não constavam no quadro oficial de funcionários da prefeitura.

Embora tenha havido mudanças e o cargo de músico passasse a ser reconhecido oficialmente pela prefeitura de Uberlândia, a informalidade ainda podia ser observada na década de 1970. Segundo Serginho, em 1977,

a Banda passou a ganhar um salário mínimo por mês, A Banda antes ganhava meio, mas anteriormente não ganhava nada... Eu lembro de muitas viagens que eu fiz quando eu entrei na Banda, fazia nos carros dos músicos, o músico ia, levava mais dois, três, levava o instrumento... era tudo porque gostava mesmo! A Banda ensaiava duas vezes por semana, dia de terça e quinta, das sete às nove e apresentava aos domingos. Tinha as retretas todo domingo na praça Tubal Vilela, a praça ficava cheia (SERGINHO, 2016, p. 5).

A informalidade na Banda Municipal, entre as décadas de 1950 e 1970, pode ser observada também na forma de ingresso. Nesse período, o músico que quisesse entrar na Banda deveria procurar o maestro, o qual decidia se o aceitava ou não. Segundo Seu Chico, se o músico “tivesse o instrumento principalmente... se não tivesse instrumento e se ele [o maestro] não precisasse daquilo aí ele nem se esforçava pra você entrar” (SEU CHICO, 2015, p. 33).

Serginho conta que, quando entrou na Banda, no dia 3 de junho 1977,

o sistema de tocar na Banda era diferente. Você ia, como se diz, entrando aos pouquinhos, ia pegando repertório, pegando o jeito da Banda até a hora que você estava pronto [...] Só que na época eu demorei a conseguir [entrar] porque eu era de menor e o prefeito não aceitava [em 1977]. Foi quando mudou o prefeito... entrou o Virgílio Galassi. Aí ele já aceitava gente de menor na prefeitura, aí que foi quando eu consegui passar a ser funcionário (SÉRGINHO, 2016, p. 1).

A dificuldade em encontrar músicos para tocar na Banda permeou toda a trajetória da BMU e, entre as décadas de 1950 a 1980, instrumentistas de sopro que tocassem instrumentos como trompete, trombone, saxofone, clarinetes eram difíceis de serem encontrados na cidade. Na década de 1990, a carência de músicos passa a ser percebida pela ausência de trompistas, fagotistas e oboístas na formação da Banda. Serginho conta que, na época em que entrou (década de 1970), por haver poucos instrumentistas que tocassem instrumentos de sopro na cidade

então, quando uma pessoa começava assim... a desenvolver mais, aí logo a pessoa ia aproximando da Banda. 'Ó vamos ensaiar lá'... Tinha muita gente que vinha ficava um ano ensaiando e depois não interessava ou a Banda também não interessava pelo músico... mas era dessa forma que ia... A cidade era menor todo mundo conhecia mais as pessoas... uns aos outros, era mais informação de uma pessoa pra outra... era mais tranquilo do que hoje (SERGINHO, 2016, p. 2).

A dificuldade de encontrar instrumentistas que tocassem instrumentos de sopro não era exclusividade de Uberlândia. Durante uma viagem da Banda Municipal para Goiatuba-GO, em 1965, o maestro da Banda da Polícia Militar de Goiânia, que também estava na cidade, ouviu a Banda Municipal de Uberlândia tocando e convidou alguns músicos para ingressarem em sua banda. Aqueles que aceitassem o convite seriam nomeados pelo tenente diretamente como sargento, uma patente mais alta que a de costume quando se entra em corporações militares. Isso garantiria, conseqüentemente, uma remuneração melhor (SEU GASPAR, 2016). Adelicio foi um dos músicos que ingressou na Banda da Polícia Militar de Goiânia e conta que

a Banda recebeu um convite pra ir tocar lá em Goiatuba, eu acho que era aniversário da cidade, alguma coisa assim, e nós fomos tocar lá... de madrugada fomos fazer a Alvorada que usava na época né!? Descer o centro da cidade tocando aqueles dobradão, só que nós não sabíamos que a Banda da Polícia Militar de Goiânia estava lá também... e nós 'desceu' tocando e tal e por acaso encontrou com esse tenente lá da polícia militar, [...] e ele ouvia a gente tocando e gostou do pistom e trombone que era o que estava faltando na banda dele, aí no intervalo lá, batendo papo e ele mandou um sargento dele lá convidar nós pra ir pra polícia (ADELICIO, 2016, p. 5).

Devido a esse acontecimento, a Banda Municipal de Uberlândia perdeu pelo menos quatro músicos, entre trompetistas, trombonistas e saxofonistas. Dentre os músicos que foram para a Banda da Polícia Militar de Goiânia estavam Adelicio, José Roberto Floriano, Wilson e Gaspar. Seu Gaspar relata que já tinha até passado da idade permitida para ingressar na Banda da PMGO, mas o tenente conseguiu dar "um jeitinho de colocar" (GASPAR, 2016, p. 5).

5 Características da BMU entre as décadas de 1980 e 1990

A década de 1980 foi de grande importância na trajetória da Banda Municipal. Nesse período, iniciou-se uma abrupta mudança nas características musicais da Banda com o objetivo de modernizá-la, o que culminou com um plano para transformá-la em uma banda sinfônica. Além disso, nessa época é criada a Secretaria de Cultura da Prefeitura de Uberlândia, e a Banda passou a ser subordinada a ela, o que, conseqüentemente, mudou a relação da BMU com os órgãos de gestão da prefeitura.

Caberia à Secretaria de Cultura, mais especificamente à Seção de Eventos Artísticos,

estimular a realização de concertos musicais; estimular o desenvolvimento da Banda Municipal; incentivar a participação da Banda em festivais, concurso, retretas, encontros e outros; elaborar o regimento interno da Banda; cadastrar a Banda Municipal junto ao I.N.M. - Instituto Nacional da Música (Decreto nº 2709, 06/09/1984).

Em 1980, várias mudanças ocorreram também no âmbito das práticas musicais da BMU. Nessa época, ela vai aos poucos deixando de ser uma Banda que toca constantemente em movimento e adota um repertório com características distintas das décadas anteriores. Joeber relata que, quando entrou na Banda em 1984, ela já não fazia mais o trajeto tocando até o local de suas retretas, mas ia para a praça marchando “na cadência do Bumbo” (JOEBER, 2016, p.3), e o restante da Banda não tocava, ficando apenas o bumbo marcando o ritmo da marcha.

Nessa época, a Banda ainda tocava nas retretas nos fins de semana, embora tenha mudado a forma como os músicos faziam o trajeto até ela. Se antes, a BMU fazia todo o trajeto tocando seus dobrados até chegar ao coreto, agora ela ia marchando, no entanto apenas a percussão tocava durante o trajeto.

5.1 A criação da Secretaria de Cultura

No Brasil, durante o século XX, frequentemente ocorreram tentativas de se organizar “movimentos culturais, seja à margem da esfera governamental, seja opondo-se a ela, outras vezes buscando maior aproximação” (SILVA, 1992, p. 19). Entre esses movimentos destacam-se a atuação de Mário de Andrade frente ao Departamento de Cultura de São Paulo-SP, em 1935, e as políticas culturais do Estado Novo, a partir de 1937, lideradas por nomes como o próprio Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Villa-Lobos.

Na década de 1980, após a queda do regime militar, foi criado o Ministério da Cultura, em 1985, e junto à necessidade de descentralizar as políticas sociais e os serviços públicos, era preciso que estados e municípios se engajassem e promovessem políticas culturais locais (SILVA, 1992, p. 25). Soma-se a isso, a criação da atual Constituição Federal de 1988, que, embora de forma genérica, afirma a importância em garantir à população o acesso à cultura em sua diversidade e pluralidade.

É nesse contexto de discussão do papel e do acesso à cultura que é idealizada e criada, na década de 1980, em Uberlândia, a Secretaria de Cultura Municipal, a qual provocou mudanças e alavancou as políticas públicas voltadas à cultura na cidade.

Nos anos anteriores, apesar de a Secretaria Municipal de Educação ser encarregada também da parte cultural da cidade, não havia ainda “uma vertente de ação” (SILVA, 1992, p. 49) voltada às políticas culturais, sendo que apenas a Banda Municipal de Uberlândia e a Biblioteca da cidade podiam ser consideradas instituições voltadas à cultura.

A criação da Secretaria de Cultura de Uberlândia começou a ser articulada com a chegada do político Zaire Rezende ao cargo de prefeito em 1983. Quando ainda era candidato, Zaire já defendia, em sua proposta de ação de governo, a necessidade de criar essa Secretaria para desenvolver políticas culturais em Uberlândia. (SILVA, 1992)

Para Silva (1992, p. 49),

movimentos esparsos e efêmeros aconteciam nas áreas de teatro, literatura e artes plásticas. Grupos dos movimentos culturais reivindicavam maior preocupação com a cultura local, negligenciada pelos governos municipais. Era momento de mudanças nacionais, a brisa da abertura política, que antecipava a chegada da Nova República e toda a carga de esperança que ela trazia, soprava pelo país. O debate sobre a questão cultural já se realizava e qualquer governo que se instalasse na administração municipal a partir de 1983 teria que dar respostas às aspirações dos grupos culturais (SILVA, 1992, p. 49).

Com a implantação da Secretaria Municipal de Cultura em 1984, no ano de 1986, é elaborada a diretriz que nortearia suas ações, denominada de Política Cultural, a qual tinha como principal objetivo:

possibilitar, através de uma postura política mais aberta, uma ativa participação da comunidade, garantindo a ela a oportunidade de discutir, opinar e decidir sobre as questões relativas às atividades culturais do Município (SILVA, 1992, p. 50).

Por meio da Secretaria de Cultura, foram desenvolvidos vários projetos culturais, podendo se destacar entre eles a criação do Carro Biblioteca que, durante eventos, levava livros até bairros da periferia e o Projeto Circo destinado a levar arte para bairros periféricos. Além disso, para Silva, a Secretaria Municipal de Cultura “na história da cidade é a primeira diligência da administração pública

no sentido de pensar e tratar a questão cultural de forma abrangente” (SILVA, 1992, p. 78).

Com a criação da Secretaria de Cultura, há uma mudança na gestão da Banda Municipal de Uberlândia, que passa a ter a Secretaria como um órgão administrador e regulamentador de suas políticas e práticas.

5.2 A preparação para as mudanças

As mudanças que ocorreram na Banda Municipal, nas décadas de 1980 e 1990, tiveram como seu ponto inicial a chegada do maestro Eurípedes Melo, filho do maestro Antônio Melo, para regência da Banda, no ano de 1981. Ao assumir a regência, o maestro Eurípedes Melo, como uma das suas primeiras medidas, convidou de volta para a Banda os músicos que foram para a Banda da Polícia Militar de Goiânia, no ano de 1965 (Adelício, Gaspar, Wilson, José Floriano). Esses músicos voltaram para a BMU trazendo consigo a experiência vivenciada no tempo em que tocaram em Goiás. Entre esses músicos, Adelício foi convidado pelo maestro Eurípedes Melo para ser o maestro auxiliar da Banda Municipal, e, como estava aposentando na Banda da Polícia Militar de Goiás, aceitou o convite e voltou para a Banda Municipal. Por meio dessa parceria, Adelício teria dado uma grande contribuição ao repertório da Banda, seja pelas partituras que trouxe da Banda da Polícia Militar de Goiânia, seja atuando como arranjador durante o tempo que passou como maestro auxiliar da Banda.

Quanto ao repertório que a Banda Municipal passou a adotar, Eurípedes Melo acreditava que a BMU devia acompanhar o gosto da comunidade e deveria elaborar um repertório que o público reconhecesse e com o qual tivesse intimidade. Para o maestro Eurípedes,

o tempo mudou e a Banda não pode viver só de dobrados, valsas. Ela tem que ser popular, tem que tocar aquilo que o povo entende, aquilo que o povo gosta [...] hoje você tem que colocar [tocar] uma coisa conhecida, você vai tocar em colégio para crianças você tem que tocar música que o menino conhece... que menino gosta... Então o repertório é muito importante nisso aí [...] até então era aquela Banda de ir pra praça tocar dobrado, valsa, sambinha... Quando eu entrei a primeira coisa que eu fiz foi modernizar... Então o quê que eu quero dizer com isso? Estava passando uma novela... música de novela é sucesso [...] Aí o que acontece... eu

pegava esses temas de novela, tirava, fazia os arranjinhos, levava para a Banda... então a Banda ficou atualizada... saia uma música hoje, amanhã a Banda tinha ela, aí eu tinha cantor, cantava, então eu fui ganhando ponto com isso porque eu aproximei a Banda da comunidade, se eu chegava num lugar pra tocar lá em determinado evento, o pessoal cantava junto com a Banda porque era música que conhecia

Entrevistador: e antes não tinha essa coisa de tirar música do momento?

Eurípedes: Não... era só mesmo as músicas antigas, valsa, dobrados... a gente fazia concertos¹¹ também! Na minha época os concertos era 'O Guarani, Cavalaria Ligeira', Poeta e Camponês" (EURÍPEDES, 2016, p. 9).

Dessa forma, com Eurípedes na regência e Adelício como maestro auxiliar, ambos começaram a elaborar um novo repertório para a BMU, ora fazendo seus próprios arranjos e adaptações de peças para a Banda, ora conseguindo partituras por meio de contatos com outras instituições. Desse modo, a Banda passou a tocar arranjos de peças mais populares em suas apresentações. Dentre as peças estavam músicas como Superfantástico, da turma do Balão Mágico, músicas temas de novelas, como Vereda Tropical e Roque Santeiro, *Ilariê*, da Xuxa e Amigos para Sempre, de Andrew Lloyd Webber e Don Black, além de músicas infantis para serem tocadas em escolas, como Roda de Canções Infantis, Ciranda Cirandinha, Atirei o Pau no Gato etc. Segundo Eurípedes, "com essas músicas, então, onde a Banda chegava o povo cantava" (EURÍPEDES, 2016, p. 12). E essa era a intenção de Eurípedes Melo: que o povo se identificasse com as músicas que a Banda tocava.

Sobre o processo de elaboração do novo repertório da Banda, Diná conta que na época

do Eurípedes aí a mudança [de repertório] foi total, sabe!? Aí foi radical porque aí... por exemplo... estando com o Adelicio aqui, já esse repertório que eles trouxeram, e o Eurípedes tinha muita vontade e foram tirando temas do que estava na atualidade [...] clássicos do popular, eles punham o disco a rodar... passavam pra

¹¹ O termo "concerto" é utilizado nesta pesquisa para se referir a uma apresentação musical, sendo ela a principal finalidade do evento. Diferentemente das apresentações em inaugurações ou eventos públicos, onde a Banda toca como parte de um evento, não sendo ela a atração principal, no concerto, o público vai ao local para ver especialmente a Banda. E é nesse sentido que o maestro Eurípedes utilizou o termo nessa passagem.

fita K7, né!? Naquela fita K7 a gente ia tirando as linhas melódicas e aí era onde eu ia fazendo parte dessas músicas. Aí eles iam tirando e, conforme tocava no que estava gravado, ia tirando o solo, sabe!? E ia adaptando pros instrumentos e aí foi mudando... e aí foi radical mesmo... foi deixando os dobrados de lado... [os dobrados] ficava mais pra época de data cívica e foi adaptando mais o popular (DINÁ, 2016, p. 3).

Desse modo, o maestro Eurípedes Melo e o maestro auxiliar Adelicio trabalharam com o objetivo de modernizar e aproximar a Banda do povo e, para isso, era preciso fazer arranjos e adaptações de músicas mais atuais para a Banda, devido à dificuldade de conseguir partituras de músicas atuais naquela época, pois

se você fosse em São Paulo comprar, igual quando a gente comprava os dobrados lá que era da época do meu pai... você chegava na Casa Manon, essas casas lá de vender instrumentos... você achava só partituras de dobrado, maxixe, valsa, mas assim, coisa atualizada não tinha (EURÍPEDES, 2016, p. 15).

5.3 O curso de aperfeiçoamento para instrumentistas de banda

Na década de 1980, a convite do maestro Eurípedes Melo e com o apoio da prefeitura, veio à Uberlândia o maestro João Batista para ministrar oficinas de aperfeiçoamento junto aos músicos da Banda Municipal, com o objetivo de colaborar com um novo repertório e melhorar a qualidade musical da corporação.

Eurípedes conta que teve contato pela primeira vez com o maestro João Batista em um curso de maestro que ele participou. Ele lembra ainda que, em uma conversa com o João Batista, “ele falou que dava curso para as bandas assim do interior... aí conversamos com a secretaria e deu certo de ele dar o curso dele aqui” (EURÍPEDES, 2016, p.12).

O Maestro João Batista era um músico de vasta experiência e conhecedor do universo das bandas de música. Ele era diretor da Fundação Mineira de Artes Aleijadinho, foi regente da Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, foi professor de fagote da Escola de Músicos da Fundação Clóvis

Salgado de Belo Horizonte, além de ter regido os Corais do Colégio Metropolitano e Batista Shepard do Rio de Janeiro e o Coral da Universidade de Viçosa-MG (Correio de Uberlândia, 22/05/1992). João Batista teria vindo a Uberlândia pelo menos em quatro ocasiões para ministrar as suas oficinas de aperfeiçoamento de bandas de música.

Sobre João Batista, Eurípedes relata que ele era

uma pessoa excelente! A nossa Banda deu um salto de dez pra mil... ele ficava aqui em Uberlândia quinze dias e eu tinha muito apoio da prefeitura nisso aí... a prefeitura pagava ele... pagava a estadia e a Banda ficava quinze dias por conta dele (EURÍPEDES, 2016, p. 11).

Ao que se sabe, João Batista teria realizado pelo menos seis oficinas (cursos) de aperfeiçoamento na Banda Municipal (ver figura 9). Desses cursos, o primeiro de que se tem notícia realizou-se no ano de 1985 e os seguintes, nos anos de 1986, 1987, 1988, 1992 e 1993. No entanto, é possível que haja mais cursos que não foram identificados. Cada um deles durava cerca de quinze dias, e ao final era realizado um concerto de encerramento, procurando mostrar os resultados. Nessas oficinas, eram trabalhados elementos musicais, como dinâmica, andamento, sonoridade, afinação. Também aconteciam os ensaios de naipe, algo que até então não ocorria na Banda Municipal (EURÍPEDES, 2016).

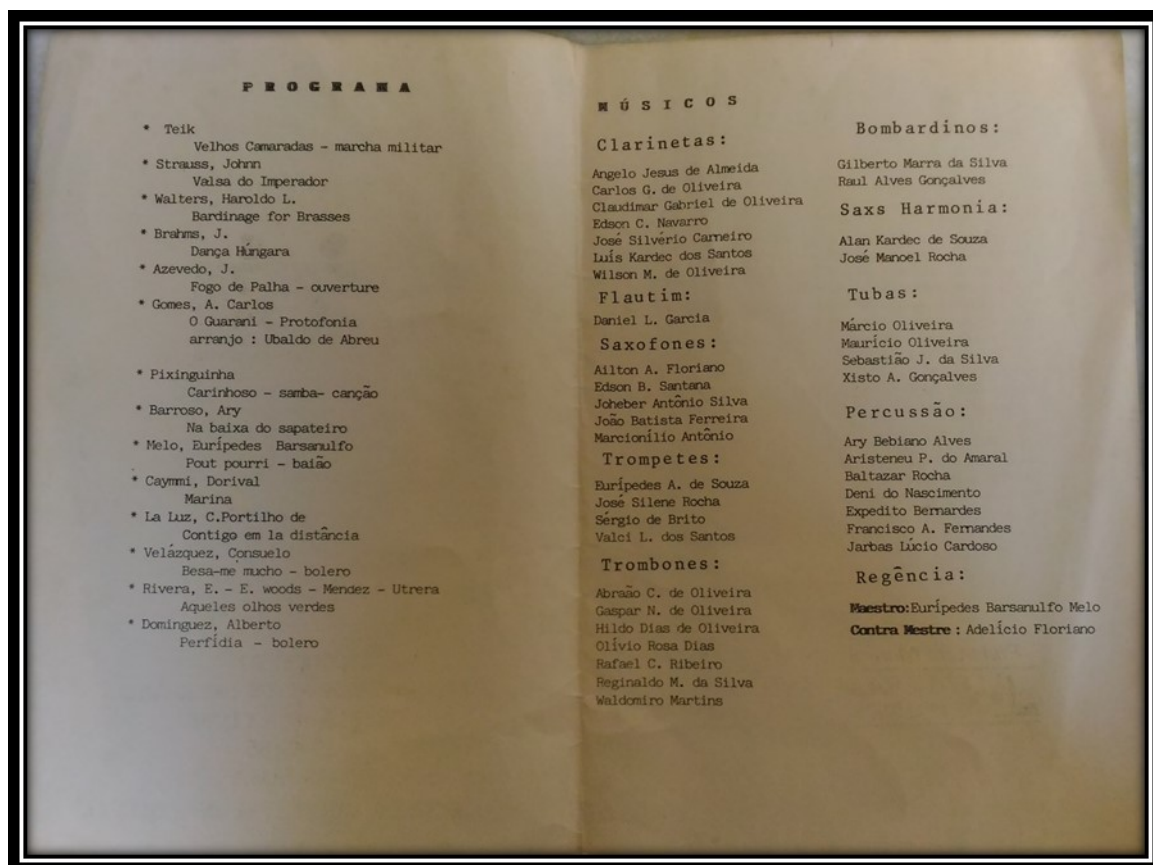
Figura 9 – Maestro João Batista ministrando oficina na Banda Municipal de Uberlândia



(Fonte: Correio de Uberlândia, 22/05/1992)

No primeiro ano que o Maestro João Batista veio à Uberlândia, em 1985, com Eurípedes e Adelicio à frente da BMU, foi realizado um concerto da Banda no XI Encontro Nacional de Procuradores Municipais, cujo repertório executado já refletia uma drástica mudança no repertório, em comparação àquele de décadas passadas. Na figura 10, pode-se ter uma ideia dessa mudança de repertório que vinha ocorrendo.

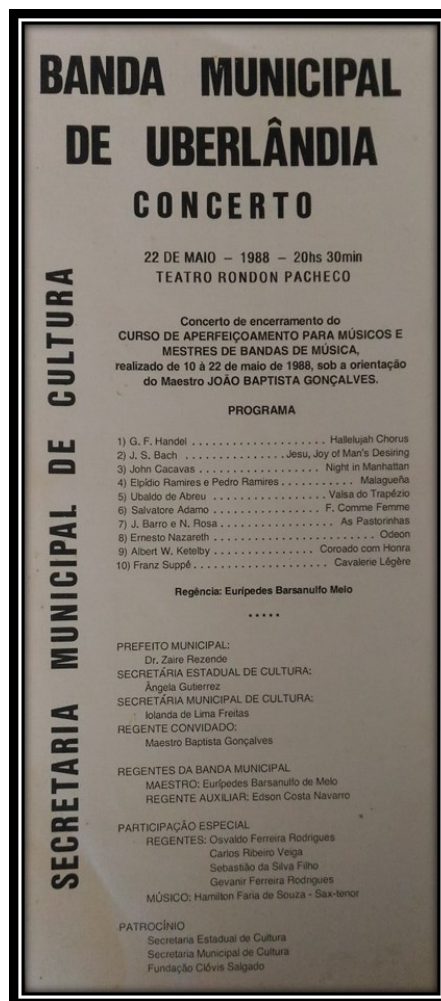
Figura 10 - Programa de concerto da Banda Municipal de Uberlândia no XI Encontro Nacional de Procuradores Municipais.



(Fonte: Acervo da Banda Municipal da Biblioteca Municipal de Uberlândia)

Nesse concerto, nota-se a característica eclética do repertório que a Banda passa a adotar, trazendo obras como *Badinage for Brasses*, de Harold L. Walter (peça original para banda de música), *Valsa do Imperador*, de Tchaikovsky e peças populares brasileiras, como *Na Baixa do Sapateiro*, de Ary Barroso e *Marina*, de Dorival Caymmi. Também chama a atenção, nesse concerto, a presença de apenas um dobrado (*Velhos Camaradas*) no repertório.

Figura 11- Programa de concerto da Banda Municipal de Uberlândia no encerramento do Curso de Aperfeiçoamento para Músicos e Mestres de Bandas de Música, ministrado pelo maestro João Batista em 1988.



(Fonte: Biblioteca Municipal)

Já no concerto de 1988 (ver figura 11), no encerramento do Curso de Aperfeiçoamento para Músicos e Mestres de Bandas de Música, ministrado pelo maestro João Batista, o repertório é composto por peças eruditas e populares, não havendo nenhum dobrado.

Nesse concerto, notam-se as presenças do maestro João Batista, como maestro convidado, e do maestro Edson Costa Navarro, como maestro auxiliar.

Sobre as peças dos cursos do maestro João Batista, Eurípedes comenta que ele “vinha e trazia muita música boa, muito arranjo bom e deixava aqui, ficava tudo aqui” (EURÍPEDES, 2016, p.14).

Diante do perfil distinto de repertório, quando comparado ao que até então era trabalhado na BMU em décadas passadas, algumas peças trazidas pelo maestro João Batista precisavam ser adaptadas e simplificadas antes de serem entregues para os integrantes da Banda Municipal, pois alguns “músicos não

davam conta de executar” (DINÁ, 2016, p.13). Além disso, na BMU, não havia todo o quadro de instrumentos necessário para executar determinadas peças, e era preciso

fazer uma adaptação de certos instrumentos que a gente via naquele arranjo e não tinha ali na Banda [...] eu transcrevia a falta daquele instrumento pra outro instrumento, e fazia também as transposições né!? Porque muitas vezes vinha na clave certa, de clave de fá ou clave de dó e eu tinha que transcrever porque tinha músicos também que não lia essa clave (DINÁ, 2016, p.13).

Como consequência, o trabalho de copista era muito exigido e sempre havia adaptações e transposições a serem feitas às pressas. Além disso, alguns músicos, por estarem acostumados a lerem as partituras escritas à mão pela Diná, rejeitavam as partituras impressas ou fotocopiadas, era preciso, portanto, que ela as transcrevesse. Sabendo da situação, Diná recorda que o maestro João Batista “mandava com antecedência [para que ela fosse] trabalhando pra quando ele chegar já estar pronto” (DINÁ, 2016, p. 7).

Figura 12 – Certificado do "Curso de Aperfeiçoamento para Instrumentistas de Banda", ministrado pelo maestro João Batista.



(Fonte: Arquivo pessoal do Serginho)

Como pode ser observado na figura 12, esses cursos do maestro João Batista eram chamados de “Curso de Aperfeiçoamento para Instrumentistas de Banda” e, ao final deles, era emitido um certificado para os músicos participantes.

5.4 A busca para se tornar uma banda sinfônica

Com a vinda do maestro João Batista à Uberlândia, a Banda Municipal ganha um forte “aliado” e idealizador. Em um de seus cursos, João Batista tem a ideia de transformar a BMU em uma banda sinfônica. Eurípedes confirma essa ideia, ao lembrar que

foi de um curso que nós fizemos com o professor João Batista e ele falou: ‘olha, essa Banda tem de passar isso pra banda sinfônica’... mas o quê que precisa pra transformar essa Banda pra banda sinfônica? Precisava de oboé, fagote, trompa, flauta (EURÍPEDES, 2016, p. 28).

Sobre essa ideia de mudar para banda sinfônica, Joeber conta que

foi em 1985 quando o maestro professor João Batista veio aqui e deu um curso. Aí ele trouxe um repertório inovador, sinfônico, uma coisa diferente, mas a Banda não era ainda sinfônica, não tinha fagote, não tinha trompa, não tinha oboé, não tinha nada. Aí era uma banda normal, banda de música, aí ele trouxe um repertório mais erudito, mais sinfônico, aí teve-se essa ideia, né!? Aí ele então veio com essa proposta e aí até cogitou-se montar uma banda sinfônica (JOEBER, 2016, p. 27).

A proposta de transformar a Banda em sinfônica foi apoiada também pelos gestores da cidade, inicialmente pela gestão do prefeito Zaire Rezende e da secretária de cultura Iolanda de Lima (1983 a 1988) e, posteriormente, pelas gestões de Virgílio Galassi (1989 a 1992) e de Paulo Ferolla (1993 a 1996) (EURÍPEDES, 2016; ADELICIO, 2016).

Desse modo, procurando efetivar a mudança para banda sinfônica, em 1988, é publicado o decreto nº 3849, de 03 de março de 1988, que definia como umas das competências da Seção de Música da Secretaria de Municipal de Cultura “propor a transformação da Banda Municipal em banda sinfônica” (DECRETO nº 3849, 03/03/1988). Além disso, a Seção de Música também teria que “coordenar e orientar as atividades da Banda Municipal e elaborar e fazer cumprir o regimento interno e regulamento para a utilização da Banda Municipal” (DECRETO nº 3849, 03/03/1988).

A influência e a importância que o maestro João Batista teve para a Banda Municipal refletiram em importantes consequências na prática musical da Banda. Antes da vinda dele,

o salário da Banda era lá embaixo e nós conseguimos elevar, tudo através do João Batista... Ele vinha, dava os cursos, mas ele reunia com a secretária... conversava com o prefeito, explicava as dificuldades dos músicos, a dificuldade para ter e mostrava a realidade de Uberlândia que era uma cidade diferenciada pela estrutura que tinha aqui, porque naquela época a Banda realmente era o cartão de visita da cidade (EURÍPEDES, 2016, p.12).

Diante de uma significativa melhora na remuneração, alguns músicos saíram de outras bandas para entrar na BMU, incentivados pelas melhorias nas condições de trabalho e pelo prestígio que a Banda vinha alcançando (EURÍPEDES, 2016; DINÁ, 2016).

Contudo, as mudanças, especialmente a melhoria salarial, também foram consequência da conjuntura política do momento. Na Gestão do Zaire Rezende, Serginho conta que

ele deu uma reformulada na prefeitura, melhorou o ordenado. Teve uma época que um músico da Banda chegou a ganhar quatro salários mínimos... nível um, dois e três, o nível um ganhava quatro salários (SERGINHO, 2016, p.11).

Os cursos do maestro João Batista também influenciaram a formação instrumental da Banda, pois, a partir do momento em que foi traçado o projeto para transformar a Banda Municipal em banda sinfônica, houve também iniciativas que visavam adquirir instrumentos, até então inexistentes na Banda, dentre eles, destaca-se o oboé, o fagote, a trompa, o flautim, o tímpano e o saxofone barítono. Segundo Eurípedes,

conversando com a Cleuza e o Paulo Ferolla ele falou: “Não, nós vamos transformar essa Banda em banda sinfônica”. Foi aonde a Cleuza entrou com o projeto lá com o Banco do Brasil e conseguiu o instrumental todo pra cá. Vieram dois fagotes, 2 oboés, bateria, trompa, tímpano (EURÍPEDES, 2016, p. 13).

Essas mudanças na formação instrumental e na prática musical da Banda possibilitaram, ao mesmo tempo, o surgimento de um novo repertório, que não excluiu as peças as quais, até então, eram tocadas. Esse fato aumentou as possibilidades musicais e agregou timbres e tessituras que, até o momento, eram pouco explorados na Banda Municipal, ao mesmo tempo em que excluía outros.

Isso é facilmente identificado após a substituição dos *saxhorns* (sax de harmonia) pelas trompas duplas, as quais possuem uma extensão mais ampla que os anteriores e um timbre característico, muito requisitado, sobretudo, em peças modernas, como as baseadas em trilhas sonoras de filmes. Estas, por sua vez, passaram aos poucos, a partir da década de 1980, a fazer parte do repertório da BMU. Por outro lado, muitas partituras que eram escritas originalmente para *saxhorns* foram transcritas literalmente para a trompa, principalmente os dobrados. É comum ainda encontrarmos partituras de marchas e de dobrados no repertório da Banda, em que a trompa marca o contratempo na música toda, característica herdada dos *saxhorns*.

5.5 Os decretos que modificaram a Banda

As mudanças que ocorreram na Banda, nas décadas de 1980 e de 1990, também podem ser observadas no novo regimento interno que foi elaborado para a BMU e publicado por meio de um Decreto, em 1985. De acordo com esse decreto, a Banda Municipal tinha como objetivos

promover entretenimento; promover e divulgar a cultura musical em geral; contribuir para a formação musical; promover e divulgar as culturas Uberlandenses e Triangulina; elaborar um repertório eclético para suas apresentações, de maneira a compreender músicas populares, folclóricas e eruditas (DECRETO nº 2841, 07/02/1985).

Chama a atenção a descrição do tipo de repertório que a Banda teria de trabalhar, o qual compreenderia músicas populares, folclóricas e eruditas. Se entre as décadas de 1950 a 1970 a maior parte do repertório era composta por dobrados, a partir de 1980, a BMU passava a apresentar um repertório variado,

com poucos dobrados e, como consequência, afastava-se da tradição das bandas militares.

A partir desse novo decreto (Decreto nº 2841), é possível notar que o quadro de funcionários da Banda aumenta, contando agora com quarenta músicos além de um regente titular, de um regente auxiliar, de um copista, de um arquivista e de um zelador.

Também no decreto nº 2841, de 7 de fevereiro de 1985, aparece a figura do Coordenador de Música, que seria um funcionário da Secretaria Municipal de Cultura o qual, dentre outras funções, deveria supervisionar artisticamente a BMU, discutindo questões como

organização de concursos para contratação de novos elementos; avaliação do trabalho da corporação e do desempenho dos seus componentes; realização de cursos internos, ou indicação de músicos para desenvolvimento e aperfeiçoamento em cursos externos, alteração do efetivo, elaboração do repertório (DECRETO nº 2841, 07/02/1985).

Com esse decreto (Decreto nº 2841), foi criado também a chamada Comissão Executiva da Banda, que seria composta por quatro integrantes dela, mediante voto secreto de todos os componentes. Os eleitos para a tarefa exerceriam mandato de um ano. Caberia à comissão observar e zelar pelas normas contidas no regimento, indicar um dos membros para integrar a Coordenadoria de Música da Secretaria de Cultura para tratar de assuntos referentes à Banda, propor a aplicação de medidas disciplinares, conferir o registro de ponto dos músicos e zelar pela conservação e devido uso dos instrumentos. No artigo 15 desse mesmo decreto (nº 2841), também ficou definido que o Maestro e o Regente Titular passariam a ser escolhidos por meio da realização de concurso, a ser organizado pela Coordenadoria de Música da Secretaria.

Como consequência das mudanças que ocorriam na administração e na reestruturação pela qual passava a Prefeitura de Uberlândia, houve, no ano de 1988, várias leis sancionadas, as quais visavam readequar os cargos do município, dentre eles os de músico instrumentista e de regente da Banda Municipal. Desse modo, no início do ano de 1988, foi sancionada pelo então

prefeito Zaire Rezende a lei nº4649, de 01 de março de 1988, que estabelecia o quadro de funcionários ativos e inativos do funcionalismo público da prefeitura de Uberlândia. Nessa lei, ficou regulado que os cargos de Regente Auxiliar e de Regente Titular da Banda seriam constituídos por duas classes, com dois níveis cada uma (A e B). A lei especifica que esses níveis “A” e “B” seriam obtidos pelo regente por meio de promoção, baseada no tempo de serviço ou no mérito.

Dessa forma, nessa lei (nº4649), ficaram estabelecidas as seguintes especificações para os cargos de regente e de músico:

Quadro 11: Regulamentação e remuneração dos cargos de regente, auxiliar e músico da BMU

Classe	Vagas	Denominação
CANM-rab-01 ^a	01	Regente Auxiliar
CANM-RAB-01B	01	Regente Auxiliar
CANM-RTB-02A	01	Regente Titular
CANM-RTB-02B	01	Regente Titular
CANM-MU-01	02	Músico
CANM-MU-02	02	Músico
CANM-MU-03	03	Músico
CANM-MU-04	02	Músico
CANM-MU-05	02	Músico

Fonte: LEI nº 4649

É interessante notar (ver quadro 11) que havia cinco classes diferentes para o cargo de músico, cada uma com uma remuneração específica e, para o de regente, eram quatro classes, também com remuneração diferenciada para cada uma delas.

5.6 Década de 1990

Pode-se dizer que na década de 1990, houve uma sistematização das mudanças que vinham ocorrendo na Banda Municipal, desde o início da década

de 1980, e também o ápice da tentativa de transformação para banda sinfônica. Além disso, essa década foi importante para consolidar e definir a identidade das práticas musicais da Banda até os dias de hoje (2017), principalmente por ter sido nessa época que entraram os dois últimos maestros da Banda, além de ter sido criado o cargo de chefe administrativo da BMU.

Se entre as décadas de 1950 a 1980 a BMU foi marcada pela informalidade no processo de “ingresso na Banda”, na década de 1990 há a regulamentação e o primeiro concurso para músicos. Desse modo, os concursos passaram a definir e a influenciar as práticas musicais da Banda, pois de acordo com o conteúdo das provas, foram selecionados os músicos que definiriam e dariam continuidade aos ideais e aos projetos, até então, trabalhados pelos maestros, dentre eles a ideia da sua transformação em Banda Sinfônica.

Também aconteceu nessa época uma mudança no regime de contratação dos servidores e, como consequência, em 1992, houve uma prova (concurso) para que os músicos entrassem no regime estatutário e passassem a ser efetivos. Até a década de 1980, para entrar na Banda “tinha que ter o aval do maestro” (SEU CHICO, 2016, p. 36). A partir da adoção do sistema estatutário para os servidores da prefeitura, na década de 1990, os músicos passaram a ingressar na Banda por meio de concurso.

A década de 1990 também foi marcada pelos decretos e pelas leis que definiram as normas da Banda. Em 1991, por meio do decreto nº 5135, houve uma mudança na carga horária da BMU, que passou a contar com uma carga horária máxima de 25 horas semanais e 5 horas diárias, tendo como dia de folga a segunda-feira. Além disso, nesse decreto, os ensaios e as apresentações da Banda, bem como as demais atividades seriam determinadas pela Secretaria Municipal de Cultura. Essa carga horária permaneceu apenas por um ano e, em 1992, um novo decreto (Decreto nº 5663) altera o regimento interno da Banda e passa a carga horária da Banda para 15 horas semanais, sendo distribuídas entre terça-feira a domingo, entre ensaios e apresentações, permanecendo o dia de folga na segunda-feira.

Segundo Eurípedes, também foi por influência do João Batista que a Banda Municipal passou a ter uma carga horária fixa de 15 horas semanais, com

ensaios na parte da manhã. Na década de 1980, os ensaios eram realizados às terças e às quintas-feiras, das 19h às 21h, na antiga sede do Mercado Municipal.

Durante a década de 1990, houve também uma descentralização na hierarquia da Banda que, até então, era concentrada na figura do maestro. Nesse processo, foi criado o cargo de chefe administrativo da Banda e a Comissão de músicos e maestros.

No Decreto nº 5663, de 12 de novembro de 1992, fica estipulado que caberia ao Chefe da Banda Municipal

promover, coordenar e orientar as atividades da Banda Municipal; cumprir e fazer cumprir o Regimento Interno e o Regulamento para a utilização da Banda Municipal; propor o quadro de músicos necessários para a formação da Banda; promover a integração da Banda Municipal com as demais bandas do município ou de outras localidades; tomar as medidas necessárias para o aperfeiçoamento dos músicos que formam a Banda, articulando-se com entidades especializadas; promover a elaboração dos programas de apresentações da Banda Municipal; promover e incentivar, sempre que possível, a apresentação da Banda; executar outras atribuições afins (DECRETO nº 5338, 15/01/1992).

A Comissão formada por músicos e maestros tinha como função defender os interesses da Banda, bem como discutir questões referentes ao repertório, ao uniforme, às apresentações, aos horários de trabalho etc. Antes da criação da comissão e do cargo de chefe administrativo, todos os assuntos e as decisões eram discutidos e gerenciados pelo Maestro.

Na prática, não se sabe se a Comissão foi muito ativa, mas sua criação trouxe uma nova dinâmica nas relações entre músicos e maestros dentro da Banda Municipal. Além disso, a partir desses decretos e leis publicados no início da década de 1990, a Banda perde parte de sua autonomia, transferindo o poder de decisão, que até então se concentrava na figura do maestro, para a Secretaria de Cultura.

Outro documento que surge nessa década é a Lei nº 5563, de 03 de junho de 1992, que dispõe sobre a realização de concertos musicais em praças públicas do município pela Banda Municipal de Uberlândia. Essa lei define que a BMU faria duas apresentações mensais em praças públicas do Município, com o argumento

de estimular “a cultura musical e lazer da população”. Nesse Decreto, ficou estipulado que a programação das apresentações poderia ficar a cargo da Secretaria Municipal de Cultura.

5.6.1 Aquisição de novos instrumentos

Também foi na década de 1990 que a Banda Municipal conseguiu adquirir um novo instrumental, necessário para que se conseguisse tocar o novo repertório e dar sequência ao plano de modernização e à tentativa de transformação em banda sinfônica. Esses instrumentos teriam vindo em razão de um pedido do maestro Eurípedes, a partir do qual decorreu a elaboração de um projeto por parte da Secretaria de Cultura. Este contemplava um patrocínio com a finalidade de obter novos instrumentos para Banda e, segundo Joeber,

em noventa e quatro a Banda conseguiu doação do instrumental Yamaha pelo Banco do Brasil, aí vieram os fagotes, os oboés, trompas em fá, né? Trompa de orquestra, aí sim, aí a Banda começou a ter essa cara de sinfônica, né? Foi em 1994, de lá pra cá... porque o repertório da Banda anteriormente era marcha, era valsa, bolero, umas coisas assim né!? Aí depois ela foi melhorando o repertório, um repertório mais sinfônico, foi adquirindo novos arranjos né? E até se transformar no que é hoje (JOEBER, 2016, p. 27).

Por meio do projeto, a Banda recebeu como um patrocínio do Banco do Brasil instrumentos novos, da linha profissional da Yamaha. Dentre os instrumentos, vieram trompas, oboés, fagotes, tubas, trompetes, trombones, bombardinos, clarinetes, saxofone soprano, saxofone tenores, saxofone barítono etc.

Esses instrumentos novos foram importantes para dar um impulso nas transformações das práticas musicais da Banda Municipal, nas quais buscava-se consolidar o status de banda sinfônica. Dessa forma, os instrumentos novos substituíram alguns instrumentos antigos que tinham menos recursos. Os trombones de pisto, com afinação em Bb, foram substituídos pelos trombones de vara em C e os *saxhorn* em Eb, pelas trompas duplas com afinação em Sib e Fá. O naipe de flautas transversais foi criado, contando, no início da década de 1990,

com apenas um flautim e, posteriormente, com as demais flautas transversais, com afinação em C.

Além dos instrumentos de sopro, durante a década de 1990, a Banda Municipal chegou a contar, em seu quadro instrumental, com cantores, teclado, tímpano e bateria. No entanto, os cantores e o teclado fizeram parte por pouco tempo da formação da Banda, permanecendo somente até a década de 2000.

No entanto, mesmo após conseguir o instrumental de banda sinfônica, a Banda nunca conseguiu preencher todo seu quadro por falta de músicos que tocassem instrumentos ainda pouco difundidos na região, como as trompas, os oboés e os fagotes. Como consequência, mesmo tocando algumas peças mais elaboradas que se aproximavam do universo das bandas sinfônicas, acredita-se que a BMU nunca as executou com todo o instrumental exigido (JOEBER, 2016; DINÁ, 2016).

Mesmo não preenchendo todo quadro de instrumentistas em algum momento, por alguns períodos, a Banda chegou a contar com fagotistas, trompistas, oboístas, ainda que de forma descontínua.

Quando chegaram os instrumentos novos, o pessoal “já foi procurando estudar, já foi procurando aprender” (DINÁ, 2016, p. 23). Desse modo, os músicos da Banda que tocavam em outros naipes, os quais já tinham uma quantidade maior de instrumentistas, foram pegando os instrumentos novos para completar a formação, “o Romero tocava sax e o Eurípedes tocava clarinete, na trompa ficou o Expedito, o Willian, e um rapaz que foi pra Itália” (DINÁ, 2016, p. 23).

5.6.2 A mudança para uma nova sede

A mudança na sede fez parte da modernização pretendida pelos gestores da Banda, pois o espaço com que ela contava no Mercado Municipal era pequeno e inadequado às pretensões de modernização dos gestores da BMU.

Na sede da BMU, no Mercado Municipal, havia um armário de madeira, no qual encontravam-se “entulhadas” as partituras que foram se acumulando. O local de ensaio era pequeno, com bancos compridos de madeira e com estantes. O banheiro era um espaço sucateado e malconservado, na escada de acesso à sala de ensaio era comum a presença de morcegos (DINÁ, 2016).

Na gestão do prefeito Zaire Rezende e com a secretária de cultura Iolanda, houve uma primeira reforma no espaço, o assoalho já corroído por cupins foi trocado, os bancos e estantes de madeira foram substituídos por móveis novos, foi criado um palco no local onde o maestro ficava e os armários de madeira deram lugar aos de aço.

Em 1995, na gestão do prefeito Paulo Ferolla, é inaugurada a nova sede da Banda, a Casa da Banda “Víctor Melazzo”, em homenagem ao músico que contribuiu para o desenvolvimento de bandas de música em Uberlândia.

A mudança no horário de ensaio da Banda se consolidou na década de 1990, quando a Banda mudou de sede, saindo do Mercado Municipal e indo para a Casa da Banda. Ali os ensaios começaram a ser realizados de terça a sexta-feira, das 8h às 10h:30, mantendo a carga horária, estipulada em decreto, de 15 horas semanais.

5.6.3 Novo uniforme

O uniforme que a BMU adotou em cada época acompanhou a trajetória e as mudanças que ocorreram. Durante boa parte de sua história, a Banda utilizou uniformes inspirados nos uniformes militares (ver figura 13), dentre eles, havia um que foi muito lembrado pelos músicos: “era uma blusa com botões amarelos e tal... blusa preta com botões amarelos e a calça preta também com listra pra poder você não vestir em casa” (SEU CHICO, 2016, p. 21).

Figura 13 – Adelicio, à esquerda, e José Floriano, à direita, trajando uniforme da Banda Municipal de Uberlândia.



(Fonte: Acervo Pessoal, Adelicio)

Esse uniforme era baseado nos uniformes militares, com quepe, calça com faixas laterais, cordões amarelos. Isso também mudou nos anos 1990, quando a Banda passou a adotar um uniforme social, com ternos para os homens e vestidos para mulheres, ou camisetas e calça social preta.

5.6.4 Repertório

Sobre a mudança do repertório da BMU, Sergio diz que “isso foi mudando quando passou pra banda sinfônica, aí começou mudar a mentalidade, as roupas ‘mudou’, e aí começou a tocar música mais internacional, esses arranjos mais sofisticados” (SERGINHO, 2016, p.19).

No que se refere ao repertório da Banda, a década de 1990 se mostra como uma extensão da década de 1980. Para comparação e maior compreensão sobre a mudança no repertório, é importante ressaltar a realização de concertos a partir da segunda metade da década de 1980 e década de 1990, que reflete o perfil de repertório que a Banda passa a adotar. O repertório desses concertos pode ser observado no quadro abaixo:

Quadro 12: Músicas dos programas de concerto das décadas de 1980 e 1990:

Data e Local Dos concertos	Repertório	Maestros	Formação Instrumental
22/01/1985 Local: Uberlândia Clube	<ul style="list-style-type: none"> - Velhos Camaradas (Teik) - Valsa do Imperador (Johann Strauss) - Badinage for Brasses (Harold L. Walters) - Dança Húngara (J. Brahms) - Fogo de Palha (J. Azevedo) - O Guarani (A. Carlos Gomes) arr. Ubaldo de Abreu - Carinhoso (Pixinguinha) - Na Baixa do Sapateiro (Ary Barroso) - Pout Pourri – Baião (Eurípedes Melo) - Marina (Dorival Caymmi) - Contigo em la Distância (C. Portilho de La Luz) - Besa-me Mucho (Consuelo Velazquez) - Aqueles Olhos Verdes (Nilo Menendez, Adolfo Utrera, João De Barro) - Perfídia (Alberto Dominguez) 	<ul style="list-style-type: none"> -Eurípedes Barsanulfo Melo (Titular) -Adelício Floriano (Maestro auxiliar) 	<ul style="list-style-type: none"> 7 Clarinetes 1 Flautim 5 Saxofones 2 Saxhorn 2 Bombardino 4 Tuba 4 Trompete 7 Trombone *Percussão (7 músicos)
22/05/1988 Local: Teatro Rondon Pacheco	<ul style="list-style-type: none"> - Hallelujas Chorus (G. F. Handel) - Jesu, Joy of Man's Deisering (J. S. Bach) - Night in Manhattan (John Cacavas) - Malagueña (Elpidio Ramires e Pedro Ramires) - Valsa do Trapézio (Ubaldo de Abreu) - F. Comme Femme (Salvatore Adamo) - As Pastorinhas (J. Barro e Noel Rosa) - Odeon (Ernesto Nazareth) - Coroado com Honra (Albert W. Ketelby) - Cavalaria Ligeira (Franz Suppé) 	<ul style="list-style-type: none"> -Eurípedes Barsanulfo de Melo (maestro titular) -Edson Costa Navarro (Maestro auxiliar) -Osvaldo Ferreira Rodrigues (Convidado) -Carlos Ribeiro Veiga (Convidado) -Sebastião da Silva Filho (Convidado) -Gevanir Ferreira Rodrigues (Convidado) 	<ul style="list-style-type: none"> 1 Flauta 8 Clarinetes 2 Sax Alto 2 Sax Tenor 4 Trompetes 4 Trombones de Pisto 5 Trombone de Vara 2 Bombardino 4 Tuba Percussão (sem informação)
23/06/1993 Local: Teatro Rondon Pacheco	<ul style="list-style-type: none"> - In a Persian Market (Albert W. Ketelbery) - Cavalaria Ligeira (Franz Von Suppé) - Royal Cinema (Tonheca Dantas) - Highlights from Exodus (Eriest Gold) - Somewhere in Time (John Barry) - My Way (J. Rivaux, C. François e G. Thibaut) - Bugler's Holiday (Leroy Anderson) - Hallelujah Corus (George Frederick Handel) - O Guarani - Abertura (A. Carlos Gomes) 	<ul style="list-style-type: none"> -Eurípedes Melo (Maestro titular) -Edson Navarro (Maestro auxiliar) -Antônio Melo (convidado) 	Sem informação

Fonte: programas de concerto da Banda Municipal de Uberlândia dos anos de 1985, 1988, 1993.

Para comparação e maior compreensão sobre a mudança no repertório, é importante ressaltar a realização de um concerto, em 1993, no Teatro Rondon Pacheco, para comemorar o aniversário de 42 anos da Banda Municipal de Uberlândia.

Em uma importante gravação do concerto de 1993 pelo programa Close, encontra-se a BMU tocando a primeira peça dessa apresentação (*“Em um Mercado Persa”*) e pode-se perceber as mudanças que vinham ocorrendo na prática musical da BMU (CLOSE, 1993).

A consolidação de adotar um repertório mais eclético continuou ocorrendo após a saída do maestro Eurípedes e após o maestro Joeber assumir a regência em 1996. Segundo ele,

trouxe um repertório diferente, sinfônico, eu procurei trazer coisas que outras bandas não tocavam. Então, eu comecei a trazer um repertório diferente, músicas de filmes, né? Um repertório norte americano, porque eles são muito bons pra escrever, pra fazer arranjo. Então, eu procurei trazer um repertório diferente, e assim, foi uma inovação. Então a Banda ia em encontros de banda, as outras tocavam dobrados, valsinhas, alguma coisa, a gente tocava um tema de filme e o pessoal ficava louco com a Banda, né? Uma coisa diferente, entendeu? Então, muda muito é o repertório, não só o instrumental, não adianta ter o instrumental e ter um repertório... então você tem que ter um repertório diferente (JOEBER, 2016, p. 2).

Contudo, embora a proposta fosse transformar a BMU em banda sinfônica, durante a década de 1990, eram realizados apenas 2 ou 3 concertos por ano (EURÍPEDES, 2016, p. 23) e, apesar das mudanças, a Banda manteve, como seu principal foco, apresentações em escolas, igrejas, eventos cívicos, inaugurações de obras e praças (EURÍPEDES, 2016; DINÁ, 2016). Desse modo, quando se observa que a Banda Municipal realiza poucos concertos no período de um ano, pode-se questionar a efetividade das mudanças que visavam transformar a Banda em uma banda sinfônica.

A importância dos concertos para a consolidação de uma banda sinfônica se deve, sobretudo, pelo repertório trabalhado neles. Nos concertos realizados pela Banda Municipal, pode-se observar um repertório eclético, com peças mais

elaboradas que as observadas em outros tipos de eventos. Além do repertório, o concerto propicia um tipo de performance específica, da qual as bandas sinfônicas já se apropriaram.

Considerações finais

As práticas musicais na Banda Municipal de Uberlândia, ao longo de sua trajetória, adquiriram características distintas em diferentes épocas, sobretudo, em virtude dos perfis e das iniciativas das lideranças (maestros) e em decorrência de mudanças políticas e sociais que aconteceram em Uberlândia. Essas mudanças nas práticas musicais se mostraram mais acentuadas quando se comparou as características musicais da BMU no período que compreende as décadas de 1950 a 1970 com o período posterior, que abarca as décadas de 1980 e 1990.

As mudanças iniciadas na década de 1980, na Banda Municipal, embora não tenham sido suficientes para efetivar a transformação para banda sinfônica, foram importantes para diversificar e para construir uma prática musical mais próxima da comunidade uberlandense.

Essas mudanças foram propiciadas por um conjunto de acontecimentos favoráveis. Destes, destacam-se a chegada de Eurípedes Melo ao cargo de maestro, um músico que “era um bom político aí na Banda... ele tinha uma conhecimento dentro da prefeitura... tinha uma certa facilidade ali dentro então ele conseguia muitas coisas pra Banda” (ADELICIO, 2016, p.13) e tinha bom trânsito com os políticos e os secretários de cultura, além de ter um desejo de mudança e receptividade para novas ideias, como a vinda dos músicos de Goiânia – dentre eles o maestro auxiliar Adelicio, que também colaborou com a mudança no repertório da Banda, por meio de seus arranjos e de peças que trouxera da Banda da Polícia Militar de Goiânia – aos cursos do maestro João Batista e o incentivo e a abertura das gestões dos prefeitos Zaire Rezende (1983 a 1988), Virgílio Galassi (1989 a 1992) e Paulo Ferolla (secretaria 1993 a 1996) para as questões da Banda.

As melhorias que a Banda conseguiu, como os instrumentos novos, a reforma da sede e o aumento nos vencimentos, tiveram grande influência do maestro João Batista e Eurípedes Melo. Ainda que a BMU não tenha se firmado como banda sinfônica, é importante ressaltar a Banda como uma instituição em

que a tradição e a inovação estão em constante diálogo, com pesos diferentes entre a manutenção das tradições e/ou a promoção de inovações, dependendo dos atores que se encontram à frente da Banda (chefe administrativo e maestros) e ao conjunto político. Desse modo, o perfil proativo do maestro que estava à frente da Banda foi de fundamental importância para que se alcançassem essas mudanças.

Se para alguns integrantes era importante mudar a Banda, adotando um repertório mais próximo da comunidade ou transformando-a em banda sinfônica, para outros, a Banda devia ser como era no passado, com seus dobrados, valsas, suas retretas na praça, sua marcha tocando de sua sede, no Mercado Municipal, até a praça Sérgio Pacheco. Sobre isso, Eurípedes conta que “o início foi muito sofrido você convencer isso porque antigamente os políticos tinham na mente o seguinte: ‘banda é lugar pra fazer barulho pra chamar o povo pro político chegar e falar” (EURÍPEDES, 2016, p.17)

Assim, é importante notar que as mudanças ocorridas na BMU, as quais tinham como intuito transformá-la em Banda Sinfônica, vieram de um músico de outra cidade (maestro João Batista). Ao mesmo tempo, havia um movimento para uma popularização do repertório da Banda, por meio de músicas do “momento”, que se contrastava com a ideia de Banda Sinfônica. Se, por um lado, a Banda buscava uma postura musical e um repertório mais voltado para o universo das bandas sinfônicas, por outro, apresentava esta outra identidade, de Banda civil que toca em inaugurações, escolas e praças. Esse caminho ambíguo da Banda, tornou-a, na década de 1990, de certo modo, um grupo mais eclético, ora tocando peças sinfônicas (mesmo que não fossem peças originais de banda sinfônica), ora músicas populares e ora as músicas tradicionais das bandas (dobrados e valsas).

Além disso, é importante aproximar a Banda da população, e isso se torna possível ao acompanhar as mudanças culturais e musicais ao longo do tempo, uma vez que todo aquele prestígio das décadas iniciais foi sendo perdido ao longo do tempo, seja pelo crescimento da cidade, pela mudança do gosto da comunidade ou pela massificação das mídias de comunicação.

Após as visitas e as contribuições do maestro João Batista é possível afirmar que a Banda adota, em parte, algumas características idealizadas por ele,

como tocar algumas peças sinfônicas, adotar a estrutura com chefe de naipes, realizar concertos em teatros da cidade etc. Porém, essas características ficaram restritas a poucos momentos, não constituindo a maior parte do dia a dia da BMU. A Banda nunca abandonou seu repertório de dobrado – embora esse gênero tenha diminuído drasticamente em suas apresentações – e a maior parte das apresentações da Banda continuou a ser em eventos cívicos, como inaugurações de obras públicas e eventos comemorativos (dia da independência, dia da Proclamação da República etc.) e sempre foram realizados poucos concertos.

Conclui-se que os músicos os quais passaram pela Banda Municipal de Uberlândia tiveram grande importância na trajetória e na construção do perfil das práticas musicais da Banda. Desses músicos, destaca-se a figura do maestro, que foi quem conduziu, em grande parte, as práticas musicais da Banda Municipal de Uberlândia. No início, era o maestro quem controlava tudo, desde os músicos que participavam da BMU, até o repertório e o pagamento. O perfil e os ideais dos maestros e líderes da Banda influenciaram muito o modo como as transformações na BMU aconteceram. Ressalto aqui o fato de o então maestro Eurípedes convidar outro profissional (maestro João Batista) para ministrar oficinas, procurando melhorar os aspectos musicais da Banda.

Já na década de 1990, mesmo possuindo um grande instrumental, com a regulamentação dos cargos de maestro e de músico, bem como as melhorias nos salários, a proposta de banda sinfônica não se consolidou, permanecendo com a realização de concertos esporádicos.

Por fim, algumas questões abordadas nesta pesquisa merecem um maior aprofundamento, uma vez que o trabalho se propôs a criar um panorama mais geral dessas práticas musicais. Cabe às novas pesquisas abordarem tanto questões mencionadas neste trabalho, procurando um maior aprofundamento em determinado objeto, como continuar a investigação de períodos posteriores às décadas abordadas. Pensando especificamente nas práticas musicais da Banda Municipal de Uberlândia, surgem ainda muitas questões que podem ser abordadas e investigadas em pesquisas posteriores. Como por exemplo: compreender como se deu o desdobramento dessas mudanças, que ocorreram nas práticas musicais da Banda Municipal de Uberlândia, a partir da década de 2000; entender como a dinâmica da cidade, com uma população passando de

500.000 habitantes e um grande crescimento econômico, afetou a BMU no papel de instituição; analisar como e o quanto a ascensão das mídias de comunicação influenciou a função de divulgadora musical que a BMU desempenhava ou desempenha; compreender como se deu (e se dá) a dinâmica das relações entre a Banda Municipal, a Prefeitura de Uberlândia e a classe política da cidade; saber quais os espaços de Uberlândia a BMU passa a frequentar a partir da década de 2000, etc.

Como se pode perceber, na Banda Municipal de Uberlândia, como em outras bandas de música no país, ainda há um vasto campo de pesquisa à espera de pesquisadores interessados na temática. Espera-se, portanto, que esta pesquisa tenha contribuído no esclarecimento de algumas questões e que incentive novas pesquisas.

Referências

ANDRADE, H. **A banda de música na escola de primeiro e segundo Graus. Rio de Janeiro**. 1988. 214 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1988.

BIASON, M. A. Catalogação dos acervos das bandas ouro-pretanas. In: **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**, 2006, Brasília. Anais... Brasília, 2006. p. 392-395.

BINDER, F. P. Novas fontes para o estudo das bandas de música brasileiras. In: **Encontro de Musicologia Historica**, 5, 2002, Juiz de Fora. Anais... São Paulo: UNESP, 2002. p.198-203

BINDER, F. P. **Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

CARVALHO, V. M. As bandas de música nas Minas Gerais, In: **Simpósio Latino-Americano de Musicologia**, 1, 1997, Curitiba. Anais... Curitiba: Memorial de Curitiba, 1997. p. 230-237.

CAMUS, R. F. **Military music of the American Revolution**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976.

CORSETTI, B. Análise documental no contexto da metodologia qualitativa. **UNlrevista**, v. 1, n. 1, p. 32-46, jan. 2006.

CUNHA, D. C. F.; GONÇALVES, L. N.. Práticas musicais como elemento de cultura, civilização e progresso na cidade de Uberlândia-MG (1888-1957). In: **Ouvirouver** (Online), v. 12, p. 326-339, 2016.

COSTA, M. A. **“Vivas à República”**: representações da banda “União XV de Novembro” em Mariana/ MG (1901-1930). 2012. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: UFF, 2012.

DENZIN, N. K; LINCOLN, Y. S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Tradução: Sandra Regina Netz. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, Bookman, 2006. 432 p.

DINIZ, A. **O Rio Musical de Anacleto de Medeiros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

GOMES, K. B. **E Hoje, quem é que vê a Banda Passar? Um estudo de práticas e políticas culturais a partir do caso das bandas civis centenárias em Campos dos Goytacazes**. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) - Universidade Estadual do Norte Fluminense. Centro de Ciências do Homem, Campos dos Goytacazes, 2008.

GONÇALVES, L. N. **Educação Musical e Sociabilidade**: um estudo em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia-MG nas décadas de 1940 a 1960. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2007.

GRANJA, M. de F. D. A banda de música como produção simbólica de uma cultura. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 2. 1985, São João Del-Rei. **Anais...** São João Del'Rei: Escola de musica da UFMG, Orquestra Ribeiro Bastos de São João Del'Reis, Sociedade Brasileira de Estudos do século XVIII. p. 89-94.

GRANJA, M. de F. D.; TACUCHIAN, R. **Organização, significado e funções da Banda de Música Civil**. Pesquisa e Música, Rio de Janeiro, n. 1, p. 27-40. 1984-1985.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004. (Tradução da 2. ed francesa, 1968).

HARRY, P. I. **The Development of the Concert Band**, The Instrumentalist, 1961.

HAGUETTE, T. M. F. **Metodologia qualitativas na Sociologia**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

HERBERT, T. Brass Band and other vernacular brass band traditions. In: **The Cambridge Companion to Brass Instruments**. HERBERT, T; WALLACE. J. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521563437.015>

LANGER, J. **Nova História Cultural**: origens, conceitos e críticas. História e História. 2012.

LE GOFF, J. **História e Memória**. 4.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MOTA, N. Banda Municipal: Seis Décadas Dedicadas à Música. **Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 7 de Agosto. 2011. Disponível em <http://www.correiodeuberlandia.com.br/entretenimento/banda-municipal-seis-decadas-dedicadas-a-musica/>. Acesso em: 10 de maio de 2017.

MOTA, H. M. **Evolução urbana de Uberlândia**: Uma Cidade do Triângulo Mineiro de Porte Médio e em Contínuo Crescimento. Dissertação (Mestrado) - PUC, Campinas, 2001, 157p.

PEREIRA, A. As Bandas. **Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 2014. Disponível em: <http://www.correiodeuberlandia.com.br/colunas/cronicasdacidade/bandas/>. Acesso em 20 de maio de 2017.

PIRES, D.; HOLLER, M. Atuação das sociedades musicais e bandas civis em Desterro durante o Império. Simpósio de Pesquisa em Música: SIMPEMUS5m. **Anais...** Curitiba, 2008.

POLK, K. et al. Band. In: **Grove Music Online**. [s.l.]: Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40774>

ROCHA, J. R. F. da. **O Dobrado**: Breve Estudo de um Gênero Musical Brasileiro. Artigo. 2011. Disponível em: <http://bandasinfonicaufmg.blogspot.com.br/2011/04/o-dobrado-breve-estudo-de-um-genero.html>. Acesso em: 10 de maio de 2017.

SALLES, V. Banda de Música: Tradição e Atualidade. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6., 2004, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora. 2004. p. 222-229.

SANTIAGO, J. P. **Das práticas musicais aos arquivos vivos**: bandas brasileiras, literatura local e a cidade, Redial, n, 8-9, 1997-1998. Disponível em <www.red-redial.net/doc/redial_1997-98_n8-9_pp189-200.pdf>. Acesso em: 22 de maio de 2016.

SILVA, T. E. da. **Território da utopia/área de risco, política cultural**: venturas e desventuras da experiência de Uberlândia (MG). João Pessoa, 1992. 139p. Dissertação (Mestrado em Biblioteconomia) - Universidade Federal da Paraíba, 1992.

SOUZA, D. P. de. **As gravações históricas da banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (192-1927)**: Valsas, Polcas e Dobrados. Tese (Doutorado). UERJ, Rio de Janeiro, 2009. 161 p.

TOMÁS, L. **A pesquisa acadêmica na área de música**: um estado da arte (1988-2013). Porto Alegre: ANPPOM, 2015.

WHITWELL, D. **A concise history of the wind band**. Published by Winds, Box 513. Northridge, California, 1985.

Fontes

Fontes documentais - Jornais

Correio de Uberlândia n.1099, 02/02/1943.

Correio de Uberlândia, 22/05/1992.

Correio de Uberlândia, 30/09/1998

Correio de Uberlândia, n.3153, 13/05/1951.

O Município, n.1406, 27/09/2001.

Cultura da Cidade, 10/1089

Fontes documentais - Acervo Close Produções

CLOSE PRODUÇÕES, Exibido em 8 de março de 1992. Antônio de Melo. Disponível em <http://close.com.br/museu/maestro-antonio-melo/>, Acesso em 21/10/2016.

CLOSE PRODUÇÕES, Exibido em 4 de julho de 1993. No Tempo das Retretas. Disponível em <http://close.com.br/museu/banda-municipal-de-uberlandia/>. Acesso em 21/8/2017.

CLOSE PRODUÇÕES, Exibido em 29 de março de 1992. Concurso de Bandas Cívicas. Disponível em <http://close.com.br/museu/concurso-de-bandas-civis/>. Acesso em 21/8/2017

UBERLÂNDIA DE ONTEM E SEMPRE, Ed. 53. Exibido em 15 de setembro de 2006. Chico da Tuba. Disponível em <http://close.com.br/museu/chico-da-tuba/>. Acesso em 21/8/2017

Fontes documentais – Levantamento de bandas de música cadastradas junto à FUNARTE

FUNARTE, (<http://sistemas.funarte.gov.br/bandas/estado.php>. Acessado em: 16 de abril de 2017).

Fontes Orais - Entrevistas

Joeber Silva. Entrevista realizada em 26/10/2016

Sergio de Brito. Entrevista realizada em 25/10/2016

Francisco de Assis Fernandes. Entrevista realizada em 15/12/2015

Adelicio Floriano. Entrevista realizada em 03/12/2016

Gaspar. Entrevista realizada em 25/11/2016

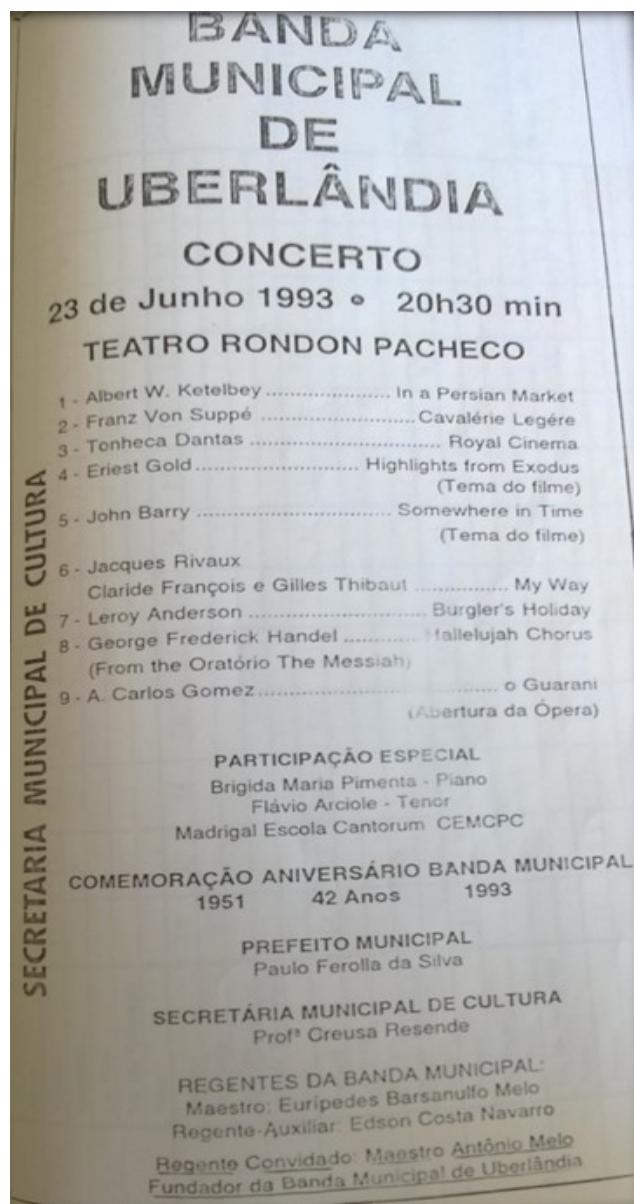
Diná. Entrevista realizada em 06/11/2016

Eurípedes Melo. Entrevista realizada em 11/11/2016

Anexos

Anexo A

Concerto da Banda Municipal de Uberlândia em 23 de junho de 1993



(Fonte: Acervo Pessoal Andrade)

Anexo B

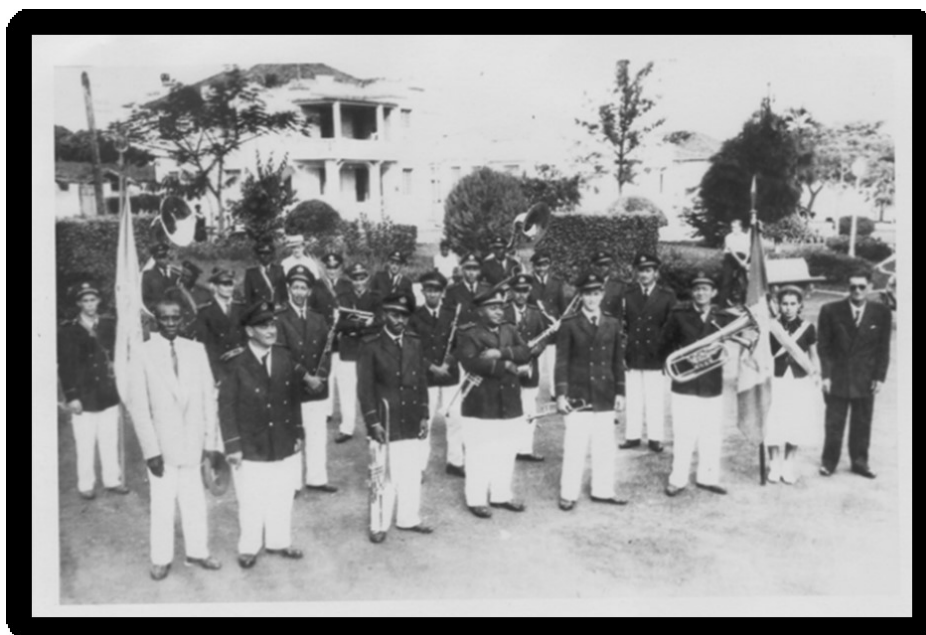
Apresentação da Banda municipal de Uberlândia ocorrida na década de 1990



(Fonte: Acervo pessoal Andrade)

Anexo C

Banda Municipal de Uberlândia na praça Clarimundo Carneiro em 1954



(Fonte: Tese, GONÇALVES, 2007)

Anexo D

Apresentação da Banda Municipal de Uberlândia na década de 1980



(Fonte: acervo pessoal Andrade)