WELLINTON CARLOS CORREA

CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA SOCIAL NA SOCIEDADE MUSICAL E RECREATIVA LAPA E NA SOCIEDADE MUSICAL AMOR À ARTE

Trabalho de Conclusão de Curso como pré-requisito à obtenção do título de bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Professora Dr.ª Andréa Ferreira Delgado

Florianópolis, SC
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos vinte e um dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e treze, às nove horas , na Sala 10 do Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pela Professora **Andréa Ferreira Delgado** , Orientadora e Presidente, pela Professora **Maria de Fátima Fontes Piazza** , Titular da Banca, e pela **Doutoranda Tati Lourenço Costa** , Suplente, designados pela Portaria nº 10/TCC/HST/13 do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de argüirem o Trabalho de Conclusão de Curso do acadêmico **Wellinton Carlos Correa** , subordinado ao título: **"A construção da memória social na Sociedade Musical e Recreativa Lapa e na Sociedade Musical Amor à Arte".** Aberta a Sessão pela Senhora Presidente, o acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi argüido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo o candidato recebido da Professora Andréa Ferreira Delgado , a nota final ..9,5.., da Professora Maria de Fátima Fontes Piazza , a nota final ..9,5.., e Doutoranda Tati Lourenço Costa, a nota final ..9,5..; sendo aprovado com a nota final ..9,5... O acadêmico deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva ao Departamento de História até o dia 22 de fevereiro de 2013. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo Candidato.

Florianópolis, 21 de fevereiro de 2013.

Banca Examinadora:

Profª. Andréa Ferreira Delgado.....Andréa Delgado.....

Profª. Maria de Fátima Fontes Piazza.....Mª de Fátima F. Piazza

Doutoranda Tati Lourenço Costa.....Tati Lourenço.....

Candidato Wellinton Carlos Correa.....W. C. C. C.....

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente a Deus pela saúde e pelos momentos que me proporcionou durante o Curso de História que ficarão para sempre guardados em minha memória. Ao cidadão brasileiro, que pagando seus impostos me proporcionou estudar numa universidade pública de qualidade. A Universidade Federal de Santa Catarina na pessoa da Magnifica Reitora Sra. Roselane Neckel, onde fui muito bem atendido por todos os funcionários, e em especial àqueles que trabalhavam no Departamento do Curso de História e na Biblioteca Universitária, lugares que tive um convívio maior.

Sou imensamente grato aos meus pais, José Carlos Correa e Maria Bernadete Martins Correa, por terem feito o melhor que puderam para me dar uma base familiar sólida consolidada, sobretudo, no amor, sem a qual eu não teria conseguido alcançar conquistas como esta. A minha musa inspiradora Valéria Valdeci Martins, pessoa presente nos momentos bons e ruins, tanto fisicamente como em minha memória, saiba que te amo. Ao meu irmão Weverton José Correa por ser o que é.

Agradeço muitíssimo a minha orientadora, professora Dra. Andréa Ferreira Delgado, por ter conduzido com maestria esta pesquisa acadêmica, tornando-a um momento especial na minha trajetória acadêmica. E principalmente por sua dedicação, paciência, competência e todas as muitas outras características que tomarei como exemplo para minha vida.

Agradeço a Professora Dra. Maria de Fátima Fontes Piazza pelos importantes ensinamentos que recebi nas disciplinas que lecionou de América Espanhola e Práticas de Escrita e de Leitura, e por ter aceitado meu convite para participar da Banca Examinadora deste trabalho.

Agradeço a amiga Tati Costa por ter aceitado o convite de participar da Banca Examinadora e pelos ensinamentos que me proporcionou, juntamente com Daniel Choma, sobre Música, História e Audiovisuais nas reuniões do Banga.

Agradeço aos amigos que conheci durante o Curso, Fabiano, Letícia, João, Hélio, Isabela, Wellington Antunes, Marilene, Cássila, Divaldo e tantos outros que nunca esquecerei. Em especial ao amigo Alberto Cheron meu parceirão no Curso e na Banda da Lapa por ser um grande cara.

Agradeço aos músicos da Banda de Música da Base Aérea de Florianópolis na pessoa do Capitão Ricardo Sampaio Schottz pelo apoio que recebi.

Sou grato aos músicos da Sociedade Musical e Recreativa Lapa e da Sociedade Musical Amor à Arte, na pessoa dos seus presidentes, pelo rico trabalho artístico cultural que realizam na cidade, principalmente envolvendo a educação musical.

Agradeço aos músicos e diretores da Sociedade Musical Amor à Arte entrevistados, Nélio Schmidt e Valery Maestri, pela imensa contribuição que deram a este trabalho e pelo trabalho importante de estruturação da memória social que realizam. Da mesma forma agradeço ao senhor Mário Correa pela entrevista que muito enriqueceu este trabalho, e em especial ao senhor Alécio Heidenreich, guardião da memória e pessoa que ensinou música a muita gente durante sua vida.

Agradeço ao meu amigo e professor Dárcio Arcelino Nunes Filho que me ensinou as primeiras notas musicais e vem dando continuidade aos trabalhos de educação musical iniciado pelos antigos mestres.

E por fim agradeço a todos os músicos de banda por manifestarem da forma mais sublime possível a alegria do povo brasileiro.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão do Curso de História investiga a construção da memória social na Sociedade Musical e Recreativa Lapa e na Sociedade Musical Amor à Arte, duas bandas de música de Florianópolis fundadas na década de 1890. Por meio da análise de seus personagens, vestígios e discursos busca-se compreender como as bandas de música vêm se estruturando como grupo. Nesta análise, além de coletar fontes materiais que possibilitassem investigar os instrumentos musicais, as sedes sociais, os uniformes e o aprendizado de música como elementos constituintes da identidade social da Banda da Lapa e da Banda Amor à Arte, foram coletadas fontes orais por meio da metodologia da História Oral. Os depoimentos de músicos destas entidades são analisados com o objetivo de investigar o processo de construção da identidade individual e da identidade coletiva das bandas de música que pertencem. A memória é pensada, sobretudo, como um fenômeno social construtor de identidades e a linguagem musical como principal componente socializador desta memória. Assim, todos os entrevistados tiveram contato com a linguagem musical durante suas vidas, e desempenharam diferentes funções sociais em seus grupos. Destacam-se entre os depoentes dois músicos que são socialmente reconhecidos como guardiões da memória, cujas narrativas recorrentes acerca de determinados marcos temporais, personagens e lugares estabelecem características que singularizam as Sociedades Musicais e constroem suas identidades sociais.

Palavras-Chave: Memória Social. Banda de Música. História Oral.

ABSTRACT

This final paper of the History Course investigates the construction of social memory in Sociedade Musical e Recreativa Lapa and at Sociedade Musical Amor à Arte, two wind bands of Florianópolis founded in the 1890s. Through the analysis of its characters, traces and discourses seek to understand how the bands are structuring themselves as a group. In this analysis, besides collecting material sources that would enable investigating the musical instruments, the head offices, uniforms and learning music as constituent elements of social identity of Banda da Lapa and the Banda Amor à Arte, oral sources were collected through the Oral History's methodology. The musicians entities testimonies are analyzed in order to investigate the process of construction of individual identity and collective identity of the wind bands that this musicians belong. The memory is designed mainly as a social construction of identities and musical language as the main component of this socializing memory. Thus, all respondents had contact with the musical language during their lives, and played different roles in their social groups. Prominent among the deponents two musicians who are socially recognized as guardians of memory, whose recurring narratives about particular timeframes, characters and places that set characteristics singularize Musical Societies and construct their social identities.

Keywords: Social Memory. Wind Band. Oral History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....13

1 IDENTIDADE SOCIAL DAS BANDAS DE MÚSICA.....22

1.1 MÚSICOS E SEUS INSTRUMENTOS..... 23

1.2 LINGUAGEM MUSICAL: PRÁTICAS DE ESCRITA E DE LEITURA 28

1.3 PÚBLICO DAS BANDAS NO BRASIL 37

2 A MEMÓRIA E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE SOCIAL.....46

2.1 HISTÓRIA CONSTRUÍDA PELA MEMÓRIA 47

2.2 INSTRUMENTOS E UNIFORMES: SÍMBOLOS DA MEMÓRIA SOCIAL..... 59

2.3 LEMBRANÇAS E ESQUECIMENTOS: SEDE SOCIAL, EDUCAÇÃO MUSICAL, ENSAIOS, APRESENTAÇÕES E COMEMORAÇÕES..... 71

3 MEMÓRIA DOS VELHOS GUARDIÕES.....94

3.1TEMPO LEMBRADO 95

3.2ESPAÇOS DA MEMÓRIA..... 102

3.3MEMÓRIA MUSICAL 110

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....120

FONTES.....123

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 126

LISTA DE IMAGENS.....130

INTRODUÇÃO

Grupos formados basicamente por tocadores de instrumentos de sopro e percussão e regidos por um maestro, as bandas de música são encontradas atualmente em várias partes do Brasil. Fundadas tanto nos meios urbanos como rurais, constituíram-se, muitas vezes, como uma das principais manifestações artístico-culturais das pequenas cidades interioranas[1]. Nas capitais e grandes centros urbanos brasileiros também encontramos esses grupos, onde existem tanto em âmbito civil como militar. As bandas militares são corporações mantidas pela Marinha, Exército e Aeronáutica, bem como pela Polícia e pelos Bombeiros militares de vários Estados da federação. Quanto às bandas de música civis, sua organização pode estar vinculada às entidades governamentais, como as bandas de escolas públicas, ou por grupos não governamentais, como as sociedades musicais pesquisadas.

Nessa pesquisa, meu interesse está em duas bandas de música civis de Florianópolis[2], a Sociedade Musical Amor à Arte, fundada em 1897, localizada no centro da cidade de Florianópolis, e a Sociedade Musical e Recreativa Lapa, fundada em 1896, com sede no bairro Ribeirão da Ilha, região sul da mesma cidade.

O historiador Oswaldo Rodrigues Cabral, em sua obra *A Música em Santa Catarina no século XIX*, dedicou algumas páginas às bandas de música. Pesquisando principalmente os periódicos catarinenses do século XIX, Cabral, sentindo falta das bandas de música nesse momento, escreveu: "Se na primeira metade do século foi preciso trazê-las de fora para a recepção do imperador, já na segunda vamos encontrá-las abrilhantando as festividades religiosas"[3]. O autor percebeu que as bandas de música locais não foram

---

[1] COSTA, Manuela Areias. Música e História: Um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. *Revista Tempos Históricos*. Volume 15, 1 semestre de 2011, p. 240-260.

[2] Além das duas bandas de música civis pesquisadas, existe ainda em Florianópolis a Sociedade Filarmônica Comercial, também fundada ainda no século XIX.

[3] CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *A música em Santa Catarina no século XIX*. Florianópolis-SC: [s.e.], 1951, p. 31.

registradas pelos jornais durante a visita de D. Pedro II à Ilha de Santa Catarina em 1845. No entanto, acompanhando uma tendência nacional, os grupos passaram a ser mais registrados na segunda metade do século XIX.

Em Santa Catarina, havia bandas não só em Desterro, onde por vezes registram-se cinco ou seis, mas também nas cidades de Laguna[4], São José, São Francisco do Sul e Tijucas[5]. Além de Cabral, outros pesquisadores utilizaram os periódicos para estudar as bandas de Florianópolis. Os musicólogos Holler e Pires também observaram que no final do século XIX, como reflexo das modificações econômicas e políticas implementadas na capital catarinense, as bandas passaram a ser mais noticiadas[6]. Dos muitos grupos existentes nesse período apenas algumas bandas de música civis e militares atuam ainda na capital catarinense: a Filarmônica Comercial desde 1875[7], a Banda da Polícia Militar de 1893[8], e as duas bandas de música objetos dessa pesquisa, a Sociedade Musical e Recreativa Lapa, fundada em 1896, e a Sociedade Musical Amor à Arte em 1897[9].

Estudar o objeto em questão é do meu interesse uma vez que ele está intimamente relacionado com minha própria trajetória de vida. Desde a infância a música me traz fascínio, e com o passar dos anos minha curiosidade foi aumentando em relação aos instrumentos

---

[4] É da cidade de Laguna a banda de música mais antiga do Estado em atividade, a Sociedade Musical União dos Artistas, fundada em 1860.

[5] Ibid., p. 31.

[6] HOLLER, Marcos; PIRES, Débora Costa. *Os jornais como fonte para a história da música em Desterro*. GT de História do Jornalismo, integrante do VIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2011. Para estudar as bandas de Desterro utilizarei os jornais descritos neste trabalho.

[7] CABRAL, Ibid., p. 32.

[8] Fonte:Texto explicativo da Banda de Música da Polícia Militar do Estado de Santa Catarina disponível em: <http://www.pm.sc.gov.br/institucional/atividades/banda-de-musica.html>. Acesso em 04/01/2013.

[9] Apesar de haver indícios de que as bandas pesquisadas já atuavam em data anterior a esta, estou me baseando pelo relato dos guardiões da memória das bandas, Alécio Heidenreich e Nélio Schmidt, que confirmaram nos seus depoimentos estas datas como de fundação.

musicais e aos sons que eles produzem. Apesar dos meus pais não serem músicos, eles sempre me incentivaram a aprender esta atividade artística, seja comprando instrumentos ou através de conselhos. Assim, desde criança ouvia minha mãe dizer que no Ribeirão da Ilha, bairro de Florianópolis onde moramos, existia uma banda de música e que eu deveria aprender um instrumento lá. Após alguns anos segui os conselhos dela, pois no ano de 1998 iniciei meus estudos de música na Sociedade Musical e Recreativa Lapa. Na época estava com 17 anos e aprendi primeiramente Teoria Musical com o professor Dárcio Arcelino Nunes, meu amigo de infância e pessoa que também me incentivou a ingressar na banda.

Após um ano aprendendo Teoria Musical tive contato com o meu primeiro instrumento musical, um saxofone tenor prateado de fabricação nacional. Nesta segunda etapa, tive aulas de sax também com Dárcio e com o senhor Alécio Heidenreich, a partir daí passei a me envolver cada vez mais com a instituição, tanto na parte musical como nas atividades administrativas. Por ser um ambiente socialmente bastante diversificado, onde coexistem homens e mulheres de diferentes idades, profissões e interesses, as relações de amizades e afetivas me estimularam ainda mais para o convívio na banda de música. Então, no ano de 2003 tive a oportunidade de prestar concurso para sargento músico da Aeronáutica, fui aprovado e hoje exerço a profissão de músico militar da Base Aérea de Florianópolis. Paralelo às minhas atividades profissionais, continuei desenvolvendo trabalhos voluntários na Sociedade Musical e Recreativa Lapa, que consiste em tocar na banda e ministrar aulas de música. A prática docente que realizo na Banda da Lapa é como professor de teoria musical e saxofone, desde 2002. É uma experiência bastante gratificante, pois sinto que estou podendo recompensar a entidade que me proporcionou os primeiros contatos com a música. Após ingressar em 2008 no curso de História da UFSC, passei a me interessar mais pelos assuntos históricos das bandas de música, e espero que este Trabalho de Conclusão de Curso contribua na organização da memória social destas entidades.

Compreendo que através da crítica às fontes documentais coletadas, e principalmente das fontes orais, podemos colaborar na construção da história dessas entidades com mais de cem anos de existência. Ouvir pessoas que participaram de determinados acontecimentos ou conjunturas é uma estratégia que já na antiguidade historiadores como Heródoto e Tucídides utilizavam[10]. No entanto, apenas a partir do século XX foi possível gravar o relato de entrevistados com a invenção do gravador a fita em 1948, mesma data considerado marco do início da História Oral, com a fundação do Programa de História Oral da Universidade de Colúmbia em Nova York. No Brasil, a História Oral passou a ser utilizada apenas em 1975, com a realização do primeiro "Curso Nacional de História Oral" e início das primeiras entrevistas do Programa de História Oral do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas. Também no ano de 1975, a Universidade Federal de Santa Catarina criou o Laboratório de História Oral, sendo uma das instituições pioneiras da História Oral no Brasil[11].

A história oral aqui é tida como um método e não apenas como uma simples técnica, uma vez que não se trata apenas de registrar os depoimentos de indivíduos "sem voz", mas principalmente, produzir conhecimentos históricos com estas entrevistas. Para pesquisar a memória social das Sociedades Musicais de Florianópolis foi necessário, além das fontes documentais, ouvir sujeitos que participaram na construção da memória social destas entidades, pois, conforme Ecléa Bosi escreveu, "as lembranças grupais se apoiam uma nas outras formando um sistema que subsiste enquanto puder sobreviver a memória grupal"[12]. Comparando o seu trabalho ao do arqueólogo que reconstitui um vaso antigo, a autora nos ensina:

---

[10] TREBISCH, Michel. A Função Epistemológica e ideológica da História Oral no discurso contemporâneo. In. MORAES, Marieta (Org.). *História Oral*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994, p. 22.
[11] Ibid., p. 18.
[12] BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 414.

> É preciso mais que cuidado e atenção com esses cacos; é preciso compreender o sentido que o vaso tinha para o povo a quem pertenceu. A que função servia na vida daquelas pessoas? Temos que penetrar nas noções que as orientavam, fazer um reconhecimento de suas necessidades, ouvir o que já não é audível. Então recomporemos o vaso e conheceremos se foi doméstico, ritual, floral.[13]

Ao analisar os depoimentos dos velhos músicos entrevistados, busquei investigar como vem acontecendo a construção da memória social nos grupos pesquisados. Para recompor esses "vasos" e conhecermos suas funções, vou pesquisar como estas Sociedades Musicais foram investindo em instrumentos musicais, uniformes e lugares de ensaio, ensino de música e apresentações. Da mesma forma, procurei investigar como foi mediado o ensino da linguagem musical nas bandas de música, pois, como Maurice Halbwachs observou, a memória sobretudo, deve ser considerada como um fenômeno social e base construtora de identidades[14]. Sendo assim, o principal componente de socialização da memória é a linguagem, e no caso do grupo de músicos é a linguagem musical.

Todos os entrevistados são pessoas que a partir de determinado momento de suas vidas, tiveram contato com a linguagem musical. Outra especificidade na memória desses músicos é o fato de serem todos idosos, como Bosi afirma: "Um mundo social que possui uma riqueza e uma diversidade que não conhecemos pode chegar-nos pela memória dos velhos. Momentos desse mundo perdido podem ser compreendidos por quem não os viveu e até humanizar o presente."[15]. Os músicos entrevistados dedicaram anos de suas vidas às Sociedades Musicais pesquisadas neste trabalho. Além disso, eles foram profissionais em outras atividades e pais de família que labutaram muito numa sociedade hostil, que sobrepõe o capital ao humano.

---

[13] Ibid., p. 414.
[14] HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 2006, p. 172.
[15] BOSI, Ibid., p. 91.

Portanto, necessitamos ouvir estas pessoas, não só pela dignidade e experiência que possuem, mas principalmente porque, em muitos casos, constituem o único canal para acessarmos o passado das entidades.

Destarte, entrevistei quatro músicos que participaram ou continuam participando nas bandas pesquisadas: o Sr. Alécio Heidenreich atualmente com 84 anos, o Sr. Mário Correa com 69 anos, o Sr. Nélio Schmidt também com 69 anos e o Sr. Valery Maestri com 71 anos. Os dois primeiros entrevistados contaram sobre suas experiências na Sociedade Musical e Recreativa Lapa e os dois últimos na Sociedade Musical Amor à Arte. A escolha dessas pessoas obedeceu a diferentes critérios de seleção.

Nélio e Alécio são muito requisitados por pesquisadores e jornalistas para falarem sobre as bandas de música que atuam, sendo exímios narradores capazes de contar histórias com maestria até mesmo de tempos que ainda não participavam dos grupos. Valery e Mário foram escolhidos para fazerem um contraponto com os dois primeiros, uma vez que também são personagens com atuações importantes em suas respectivas Sociedades Musicais, porém quase não são entrevistados para falarem dos grupos. A narrativa de ambos também é envolvente e eles possuem trajetórias de vida interessantes. Valery recordou de um período pouco presente na memória de Nélio, pois entrou na Banda Amor à Arte praticamente uma década antes. Mário, por sua vez, permaneceu na Banda da Lapa de 1957 a 1965 e, focando sua memória praticamente só neste período, conseguiu elucidar pontos que na memória de Alécio não eram tão claras.

Realizei entrevistas de *Trajetória de vida* que, segundo Delgado, são depoimentos de história de vida mais sucintos e menos detalhados"[16], visando produzir narrativas sobre a trajetória dos músicos nas respectivas Bandas, com objetivo de analisar como os entrevistados participam do processo de construção da memória social das sociedades musicais. Este tipo de entrevista foi utilizado uma vez

---

[16] DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História Oral*: *Memória, tempo, identidades.* São Paulo: Autêntica, 2006, p. 23.

que não era viável recolher depoimentos muito pormenorizados de história de vida, quando o interesse estava não na biografia de cada entrevistado, mas, sobretudo, em suas experiências nas bandas de música que atuam.

As entrevistas foram realizadas seguindo roteiros previamente estabelecidos, englobando um *roteiro geral* que, como afirma Verena Alberti, tem duas funções: sistematizar os dados levantados durante a pesquisa do tema e permitir a articulação destes dados com as questões que impulsionam o projeto[17], e um *roteiro individual* que foi constituído acrescentando-se perguntas específicas a cada entrevistado. Entretanto, os roteiros não foram guias herméticos, visto que formulei novas perguntas no decorrer da conversa sempre que achei necessário. Tudo foi registrado num pequeno gravador de áudio digital, sendo que depois todas as entrevistas foram transcritas, momento em que corrigi repetições de palavras e erros gramaticais a fim de facilitar a leitura dos depoimentos[18].

Com a autorização dos presidentes das entidades, pesquisei documentos como ofícios, livros caixa e partituras que foram produzidos e utilizados pelas bandas de música ao longo de suas existências. Todo o material, inclusive as gravações das entrevistas, foi digitalizado e disponibilizado a cada entidade, para que assim possa ser arquivado e utilizado por outros pesquisadores. Da mesma forma, fiz uso das fontes coletadas pelo musicólogo Alexandre da Silva Schneider, que realizou uma minuciosa pesquisa nos arquivos da banda Amor à Arte quando desenvolveu, em 2011, sua dissertação de mestrado intitulada *Sociedade Musical Amor à Arte: Um estudo histórico sobre a atuação de uma banda em Florianópolis na Primeira República*.

---

[17] ALBERTI, Verena. Fontes Orais: Histórias dentro da história. In. PINSKY. Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas.* São Paulo: Contexto, 2010, p. 176.

[18] A pesquisa foi realizada conforme as diretrizes éticas que constam na Resolução nº. 196/96 do Conselho Nacional de Saúde, datada de 10 de outubro de 1996 e foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da UFSC.

Do mesmo modo, trabalhei como fonte o documentário *Memórias e Harmonias da Banda da Lapa*, produzido em 2011, pelos pesquisadores Daniel Choma e Tati Costa, que consistente numa pesquisa de campo onde os autores entrevistaram vários componentes e ex-componentes da Banda da Lapa, além de pessoas da comunidade do Ribeirão da Ilha. Napolitano aponta que as fontes audiovisuais e musicais vêm cada vez mais ganhando espaço na pesquisa historiográfica, no entanto, são considerados por alguns, erroneamente, testemunhos quase diretos da história e por outros, também de forma incorreta, são tratados como portadores de subjetividade absoluta[19]. Como aponta Napolitano, a questão "é perceber nas fontes audiovisuais suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos"[20]. Portanto, é imprescindível ao historiador compreender as linguagens e tecnologias empregadas na construção do documentário, bem como investigar a narrativa que produz determinadas representações sobre a Banda da Lapa.

No primeiro capítulo, busquei compreender como a banda de música, ao longo do tempo, foi se constituindo numa formação musical. Para isso, delineei como as bandas de música foram, ao longo do tempo, desenvolvendo um instrumental próprio, uma linguagem musical e lugares de apresentações. Investiguei também os investimentos realizados por vários sujeitos para construir uma memória social de bandas de música

No segundo capítulo, utilizando como referência as teorias de memória social dos autores Maurice Halbwachs e Michael Pollak, passei a investigar a construção da memória social das duas bandas de música pesquisadas, a Sociedade Musical Amor à Arte e a Sociedade Musical e Recreativa Lapa, a fim de compreender como cada banda vem construindo sua identidade social. Primeiramente, investiguei como os personagens das bandas, principalmente os guardiões da

---

[19] NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: A História depois do papel. In. PINSKY, Carla B. (Org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 236.
[20] Ibid., p. 236.

memória, vêm trabalhando para solidificarem determinados discursos sobre as Bandas. Também analisei como os instrumentos musicais e uniformes foram tornando-se parte da identidade dos grupos e como as sedes sociais, a educação musical, os ensaios e as apresentações têm atuado como instrumentos de construção da memória social das bandas de música.

No terceiro capítulo dei especial atenção às memórias dos guardiões da memória social das bandas pesquisadas, Alécio Heidenreich e Nélio Schmidt, investigando os marcos temporais, os períodos e os lugares que compõem e atribuem sentidos às memórias dos entrevistados. A memória musical dos entrevistados foi privilegiada, comparando as teorias de Halbwachs sobre a memória dos músicos com as especificidades observadas nas narrativas memorialísticas dos entrevistados.

1 IDENTIDADE SOCIAL DAS BANDAS DE MÚSICA

Num universo mais amplo das sociedades musicais, ou grupos orquestrais, ocorreu ao longo do tempo um trabalho de construção da identidade das bandas de música. Conforme Pollak explicou:

> Por identidades coletivas, estou aludindo a todos os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo - quer se trate de família ou de nação - o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência.[21]

As bandas de música são um desses grupos, assim como a família e a nação, que ao longo do tempo foram investindo todo o trabalho necessário para que cada participante possuísse o sentimento de unidade, continuidade e coerência. As bandas de música pesquisadas, apesar de apresentarem diferenças nos instrumentos utilizados, nos uniformes, nos locais de ensaio e outras que serão demonstradas ao longo do trabalho, possuem características semelhantes que as unem num mesmo tipo de sociedade musical. Esta relação de identidade é percebida na arte dos músicos tocarem determinados instrumentos musicais, na linguagem musical utilizada, nos espaços de sociabilidade musical, como ensaios, apresentações e comemorações, dentre outros.

A sutil diferença que existe, por exemplo, entre os instrumentos de uma banda de música e de uma orquestra sinfônica representa um desses investimentos realizados ao longo do tempo e que denotam traços da identidade coletiva de cada grupo. Da mesma forma, embora entendendo que a linguagem musical seja uma só, percebe-se que comunicação que existe dentro de uma banda de música é permeada de singularidades, construída pela atuação dos próprios componentes do grupo e pessoas estranhas a este. Assim, as bandas de música civis

---

[21] POLLAK, Michael**.** Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 207.

são um tipo de formação musical que foi constituindo sua identidade com o passar do tempo através de repetidas práticas e costumes.

De forma não linear, vou investigar no tempo e no espaço os músicos, os instrumentos musicais, a linguagem musical empregada e a formação de um determinado público que singularizam as bandas de música. Embora possa haver outras características que são comuns nas bandas de música, elenquei aquelas que, em minha opinião, melhor ressaltam os investimentos que construíram, ao longo do tempo, a identidade desta formação musical e das pessoas que dela participam.

1.1 MÚSICOS E SEUS INSTRUMENTOS

Por se tratar de uma formação musical, assim como as orquestras sinfônicas, bandas marciais, fanfarras, dentre tantas outras, a banda de música emprega uma instrumentação que caracteriza este grupo. Tanto as bandas de música civis como militares são compostas pelo regente, mestre ou maestro[22], e por uma grande variedade de instrumentistas de sopro e percussão[23]. As orquestras sinfônicas, além de instrumentos de sopro e percussão, possuem também as cordas, como os violinos e violas. Também são diferentes das bandas marciais e fanfarras; estas, mais simplificadas, são formadas por poucos instrumentos de sopro e percussão.

Os instrumentos de sopro de uma banda de música[24] são classificados em dois grupos distintos, as madeiras e os metais. No primeiro estão instrumentos como flautas, clarinetes, saxofones, oboés e fagotes; no outro grupo, trompetes, trompas, bombardinos,

---

[22] As palavras “regente, mestre ou maestro” são utilizadas inclusive pelos entrevistados para designar a pessoa que fica a frente do grupo. Por convenção, utilizarei a palavra regente para esta finalidade.

[23] Emprego o termo “instrumentista” para fazer referência ao músico que toca um instrumento musical da banda de música, podendo ser flautista, clarinetista, trombonista, percussionista, etc. São diferentes do regente, que também é músico da banda de música, mas não instrumentista.

[24] Utilizo aqui “banda de música” sem classificar em civil ou militar porque esta classificação, que se refere aos instrumentos musicais, vale para ambas.

trombones, sousafones e tubas. Os instrumentos de percussão encontrados numa banda de música também estão divididos em dois grupos, de altura definida, como as liras, tímpanos e xilofones, e os de altura indefinida, que são os bombos, caixas, pandeiros, pratos e triângulos.

Esses instrumentos costumeiramente empregados em bandas de música, como as sociedades musicais pesquisadas, foram sendo incorporados ao longo do tempo. O musicólogo Fernando Binder, após uma pesquisa detalhada, percebeu que a instrumentação moderna das bandas de música, tanto civis como militares, começou a se estruturar na França absolutista, mais precisamente no governo de Luís XIV, quando Jean Baptiste Lully (1632-1687)[25] passou a utilizar instrumentos de sopro mais sofisticados para a época. Entretanto, este primeiro grupo moderno era exclusivamente formado por instrumentos de sopro, não existindo os instrumentos de percussão que são utilizados atualmente pelas bandas de música. Nem mesmo os instrumentos de sopro empregados por Lully eram os utilizados por uma banda de música na época, tanto que este primeiro grupo predecessor da banda de música foi denominado *Banda de Oboé*[26].

Entre 1750 e 1820, as orquestras passaram a utilizar instrumentos de sopro, visto que inicialmente eram compostas apenas por instrumentos de cordas[27]. Nesse período ocorreu também uma transformação na Banda de Oboés, agregando novos instrumentos. Este novo conjunto ficou conhecido como *Harmoniemusik* ou, como denominou Binder, *Banda de Harmonia*[28]. Esta formação já utilizava alguns instrumentos existentes nas bandas de música atuais, como trompas, clarinetes e oboés. Depois, por influência da música turca, as bandas de harmonia, antecessoras das bandas de música, passaram a

---

[25] BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889.* Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2006, p. 8.
[26] Idem.
[27] MIRANDA, Clarice; JUSTUS, Liana. *Orquestra: Histórico, Regência e Instrumentos.* Curitiba: Solar do Rosário, 2011, p. 23.
[28] BINDER, Ibid., p. 16.

utilizar bumbos, pratos, tamborins e triângulos[29]. Portanto, esses grupos instrumentais europeus do final do século XVIII eram compostos por uma instrumentação versátil que podia, além de propagar seu som pelas ruas das cidades, manter a cadência para as tropas em deslocamento. Nesse momento, como aponta Richard Goldman, com a organização da Banda da Guarda Nacional Francesa em 1789, por Bernard Sarrette, surge o conjunto instrumental denominado banda de música[30]. Ainda para o autor estes grupos tiveram mais influência da Revolução Francesa do que qualquer outro acontecimento anterior ou posterior[31].

Transformações mais acentuadas e a popularização dos instrumentos de sopro só ocorreram na fase final da primeira Revolução Industrial. Para Trevor Herbert, entre 1830 e 1850 aconteceu uma popularização das bandas de música na Inglaterra, ocorrida principalmente pela criação e adaptação das válvulas aos instrumentos do naipe dos metais[32], o desenvolvimento de novos métodos industriais de manufatura e a urbanização inglesa, que criou uma nova ideia de comunidade e um novo mercado para os fabricantes e comerciantes dos instrumentos musicais[33]. No decorrer do século XIX, muitos instrumentos de sopro que são utilizados ainda atualmente foram aperfeiçoados e incorporados às bandas de música. No naipe de metais foi inventado o sistema de três válvulas (pistos) na década 1830; no mesmo período, no naipe de madeiras, as flautas foram aperfeiçoadas por Theobald Boehm. Na década de 1840,

---

[29] Ibid., p. 16.

[30] GOLDMAN, Richard Franko. *The wind band, its literature and technique.*Michigan: Greenwood Press, 1974, p. 25.

[31] Ibid., p. 25.

[32] As bandas de música são divididas em três naipes distintos: madeiras, metais e percussão. No naipe de metais estão os trompetes, trombones, trompas, bombardinos e tubas.

[33] HERBERT, Trevor. Brass Band and other vernacular brass band traditions. In: HERBERT, Trevor; John WALLACE (Orgs.). *The Cambridge Companion to Brass Instruments.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 177.

Auguste Buffet e Hyancinthe Klose fizeram melhoramentos nos clarinetes, e Adolph Sax inventou o saxofone[34].

A segunda metade do século XIX marca um período áureo para a formação de bandas de música nos Estados nacionais pós Revolução Francesa, potencializados pelo avanço na fabricação de instrumentos musicais e o fortalecimento do comércio mundial. Nesse período, o Brasil, que possuía uma forte relação comercial com a Inglaterra e outros países europeus, passou a importar muitos dos instrumentos de sopro que as bandas de música utilizam desde então. Nesse contexto, as bandas de música se consolidaram como um grupo musical cada vez mais adotado tanto por instituições militares, como pela sociedade civil, visto que bandas de música foram criadas nos mais diversos rincões do país. Em 1896, Anacleto de Medeiros fundou a banda de música militar mais famosa do Brasil nesse período: a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro[35]. Nesse contexto, os instrumentos musicais utilizados já eram semelhantes aos utilizados atualmente pelas bandas de música, conforme podemos observar na fotografia.

Figura 1: Banda de Música do Corpo de Bombeiros RJ em 1896. Destaque para os instrumentos musicais utilizados e para o regente indicado.
Fonte: http://www.flickr.com/photos/carpatiablog/ Acesso em 24/12/2012.
Grifos meus.

[34] JARDIM, Ibid., p. 11.
[35] Ibid., p. 12.

Destaquei todos aqueles instrumentos que permite concluir que os instrumentos musicais de sopro e percussão utilizados pelos músicos já eram similares aos usados atualmente. Entretanto, não identifiquei a presença de alguns instrumentos que atualmente figuram na maioria das bandas de música, como os saxofones. Essa explicação pode estar no fato de que no fim do século XIX os saxofones ainda eram instrumentos"jovens", uma vez que foram inventados pelo belga Adolph Sax na década de 1840, assim não deveriam ser ainda muito comuns no Brasil. Não observei também os instrumentos do naipe de cordas, como violinos, violas e violoncelos, visto que se trata de uma banda de música. Além dos músicos portando seus instrumentos musicais, percebemos ainda um componente no centro da foto que não está de posse de instrumento musical. Conforme mostrarei mais adiante, este músico é o famoso regente de bandas brasileiro chamado Anacleto de Medeiros, importante personagem na construção atual da memória social das bandas de música brasileiras.

No início do período barroco não existia a figura do regente da forma que conhecemos atualmente nos grupos instrumentais. Havia apenas um líder que orientava os ensaios e coordenava a execução geralmente do seu lugar, e não à frente do grupo[36]. Foi o compositor francês Lully, no século XVII, que iniciou o hábito de utilizar um bastão para a marcação do tempo. Ele chocava este pesado objeto contra o solo, o que provocava, além da marcação do ritmo, um som bastante desagradável. Somente no século XIX, quando as orquestras cresceram em tamanho e sonoridade e os grandes corais se formaram, surgiu o regente postado na frente do grupo, geralmente utilizando uma batuta, pequeno objeto leve com o qual marcava o ritmo da música[37]. Nas bandas de música militares e civis da segunda metade do século XIX, o regente passou a ser uma figura quase sempre presente nas bandas de música, como percebemos na formação na fotografia acima.

---

[36] MIRANDA; JUSTUS, Ibid.
[37] Ibid.

O regente nas bandas de música atua como nas orquestras, guardada as devidas proporções, ensaiando as músicas e regendo-as em apresentações públicas. Para se comunicar, o regente fica à frente e movimenta as mãos e/ou a batuta. Os regentes nas bandas de música, no início chamados de *mestres de música*, também organizam grupos musicais, como fez Anacleto de Medeiros fundando a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, ministram aulas de música e escrevem músicas tocadas pelas bandas. Algumas formações possuem também a figura do regente-adjunto que faz praticamente a mesma função do regente, sendo um segundo líder dentro do grupo.

No final do século XIX, período que são fundadas as bandas de música civis pesquisadas, as bandas de música brasileiras, tanto civis quanto militares, já estavam praticamente consolidadas no que se refere à padronização de uma instrumentação e às funções de cada componente dentro do grupo. Além dessas especificidades apresentadas, que estão presente na formação musical que por ora estudo, outras como a linguagem musical exigem cuidados necessários para compreendermos melhor estes grupos e seus músicos.

1.2 LINGUAGEM MUSICAL: PRÁTICAS DE ESCRITA E DE LEITURA

Cada músico, instrumentista, regente, compositor ou arranjador, tem suas funções dentro da comunidade musical, delimitada pela banda de música, e todos se expressam por meio da linguagem musical. É necessário que ocorra a comunicação entre esses sujeitos a fim de que a música possa ser idealizada por um compositor, escrita por um arranjador e lida por intérpretes, como o regente e os instrumentistas de uma banda de música. Para isso, utiliza-se a notação musical que, grosso modo, são símbolos convencionados para representar as propriedades do som[38]. Segundo

[38] As propriedades do som representadas pela escrita musical que Bohumil Med enumera são quatro: a altura, a duração, a intensidade e o timbre. Para

Bohumil Med, antes disso a música foi cultivada durante muito tempo apenas por transmissão oral, de geração em geração[39]. Com o passar do tempo os músicos passaram a grafar seus conhecimentos através da escrita musical que recebe o nome de notação musical. Então, o músico de banda necessita aprender as técnicas do seu instrumento musical e conhecer os símbolos usados para ler partituras, para deste modo se comunicar com os demais membros dessa comunidade.

A notação musical ocidental surgiu primeiramente nos símbolos taquígrafos gregos da antiguidade, a notação fonética[40]. A partir do século V foi aperfeiçoado um sistema de neumas, formas mnemônicas para lembrar o som. Apenas por volta do século IX surge a pauta para representar a altura do som, porém consistia em apenas uma linha horizontal que determinava a nota fá. Mais tarde a pauta foi aperfeiçoada pelo monge Guido d'Arezzo (992 – 1050), que sugeriu o emprego de três e quatro linhas - o canto gregoriano ainda hoje utiliza o tetragrama[41]. O pentagrama, empregado atualmente, é um sistema de cinco linhas paralelas utilizado para representar a altura dos sons, que passou a ser adotada de forma mais efetiva apenas no século XVII[42]. Outros símbolos para grafar a duração, intensidade e timbre dos sons também foram incorporados à notação musical com o passar do tempo.

Como escreveu Halbwachs, "sem a linguagem musical não haveria sociedade musical, de músicos, não haveria nem mesmo músicos, da mesma maneira que sem leis não haveria cidade, não haveria cidadãos"[43]. Inspirado as palavras de Halbwachs, acredito que na banda de música existem duas formas para os músicos reproduzirem uma música pré-concebida. A primeira forma é por meio da leitura da notação musical; a outra é perceber primeiramente a

---

um maior aprofundamento ler: MED, Bohumil. *Teoria da Música.* Brasília: Musimed, 1996.

[39] MED, Bohumil, *Teoria da Música.* Brasília: Musimed, 1996, p. 13.

[40] Ibid., p. 13

[41] Ibid., p 13.

[42] Ibid., p 13.

[43] HALBWACHS, Ibid., p. 187.

execução da música e reproduzi-la posteriormente, ignorando assim a leitura, aquilo que popularmente é conhecido como “tocar de ouvido”. Enquanto no primeiro caso a memória musical está fora do músico, e pode ser acessada por qualquer instrumentista capaz de entender os sinais da notação musical, no segundo caso a música é totalmente dependente da memória individual. Caso não haja mais partituras onde determinada música esteja escrita ou não tenha sido gravada, ela poderá sucumbir ao tempo à medida que desapareça da memória daqueles que sabiam tocá-la. O músico que não incorpora o uso da linguagem musical encontra-se à margem dessa comunidade, uma vez que não possui todos os subsídios necessários para se comunicar.

Para que os músicos possam se comunicar plenamente por meio da linguagem musical é necessário que se submetam a um difícil treinamento, que substitua reações naturais e instintivas por mecanismos encontrados fora do indivíduo e dentro da sociedade[44]. Posteriormente, vou mostrar que todos os sujeitos entrevistados nesta pesquisa foram instrumentistas que, em algum momento de suas vidas, foram apresentados aos símbolos e sinais que compõem a notação musical, mesmo aqueles que não tiveram uma educação musical mais solidificada conseguem identificar e decodificar muitos destes sinais e também possuem a capacidade de reproduzir uma música após ouvirem, sem ler a partitura. Assim, a cultura musical nas bandas de música pesquisadas é responsável por integrar todos os seus componentes numa mesma linguagem.

Enquanto os instrumentistas necessitam de um mínimo de conhecimento para lerem suas músicas, o regente, por sua vez, deve ter uma maior intimidade com a linguagem musical. Este, durante os ensaios e apresentações, deve interpretar os sinais representados na partitura e socializar com os demais músicos sua leitura, principalmente através de gestos onde convenciona variações de andamento, dinâmica, expressões e outras nuances que devem ser cumpridas por todos. Por meio dos depoimentos dos entrevistados, verifiquei que muitos regentes foram também exímios compositores,

---

[44]Ibid., p. 180.

arranjadores e professores de música, ensinando a linguagem musical para os instrumentistas das bandas de música.

Nesse contexto em que cada músico ocupa uma função dentro do grupo se estabelece uma comunidade que se expressa através da linguagem musical. A partitura, na maioria das vezes, materializa o acordo entre compositor, arranjador, regente e instrumentistas, estipulando os caminhos que os sons devem seguir no momento da execução de determinada música. Como observou Halbwachs:

> Observe-se a atitude e os movimentos dos músicos, numa orquestra. Cada um deles é somente uma parte de um conjunto que compreende os outros músicos e o maestro. Com efeito, eles tocam em conjunto e o ritmo, quase sempre cada um conhece não somente sua parte mas também a dos outros, e o lugar da sua entre as demais. Esse conjunto compreende também as partituras escritas. Ora, aqui, como em todo organismo, o trabalho se divide, as funções são executadas por diferentes órgãos, e pode-se dizer que se os centros motores que condicionam os movimentos dos músicos estão no interior de seu cérebro ou partituras estão lá. Mas, poderiam estar também, se ali não estivessem, nada teria mudado, já que seus pensamentos se harmonizam, e porque as partituras têm somente o papel de simbolizar o acordo entre os pensamentos.[45]

Dentro dessa comunidade musical, além dos intérpretes, que no caso da banda de música são os instrumentistas e o regente, existem aqueles responsáveis pela criação de músicas: os compositores e arranjadores. O compositor cria as músicas, ou gêneros musicais, e socializa para que arranjadores e intérpretes deem vida para suas obras. O compositor traz os sons da sua música idealizada para o plano real, mas é necessário transformá-la em linguagem musical para que outros músicos possam tocá-la. Para converter esses sons em partitura, deve-se não apenas saber ler os sinais da notação musical, mas saber escrevê-la. Note que são processos distintos, nem todo músico que lê sabe escrever a notação musical. Em alguns casos,

---

[45] Ibid., p. 173.

mesmo os compositores necessitam de outros músicos para escrever suas ideias para uma linguagem musical. Já o arranjador é um músico especialista em escrever uma composição para determinado grupo tocar, em alguns casos o compositor e o arranjador pode ser a mesma pessoa, mas não é regra.

Estas partituras confeccionadas para banda de música podem ser encontradas principalmente nas sedes das sociedades musicais, mas também nas bibliotecas e na internet. Nos arquivos da Sociedade Musical e Recreativa Lapa e da Sociedade Musical Amor à Arte, encontrei composições e arranjos feitos por músicos que passaram por estas sociedades, como mostrarei no segundo capítulo, e também arranjos escritos por músicos nacional e internacionalmente conhecidos, que são tocados por bandas de música em todo o país.

Para melhor compreender como acontece nas bandas de música a relação entre a escrita e a leitura de obras musicais, darei destaque para o trabalho de dois músicos de banda presentes no repertório de boa parte das bandas de música do Brasil, incluindo as duas pesquisadas. Como Bosi escreveu: "o instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem"[46]. Assim, a construção da memória social das bandas de música tem nas obras escritas exclusivamente para esses grupos, um grande investimento. Nessa seara atua, além dos compositores e músicos de banda, agentes governamentais interessados em participar na construção de uma memória nacional de bandas de música. Assim, a linguagem musical é um instrumento socializador que atravessa fronteiras, capaz de propiciar uma grande rede de trocas culturais.

O norte-americano John Philip Sousa (1854-1932) e o brasileiro Anacleto de Medeiros (1866–1907) foram músicos que acumularam todas as funções dentro de uma banda de música, foram instrumentistas, regentes, compositores e arranjadores. Estes músicos realizaram um importante trabalho de popularização da banda de música na cultura estadunidense e brasileira, respectivamente[47]. Sousa

---

[46] BOSI, Ibid., p. 56.
[47] JARDIM, Ibid., p. 11.

iniciou sua carreira como mestre de banda, compositor e arranjador em 1880, na U.S Marine Band[48]. Suas composições foram muito gravadas no início do século XX, sendo que neste período foi um dos artistas que mais vendeu discos no mundo. Suas marchas, ou dobrados, tornaram-se mundialmente conhecidas, sendo que até hoje as obras de Sousa se fazem presentes no repertório das bandas de música, como a obra *The Washington Post*, partitura que encontrei no arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa.

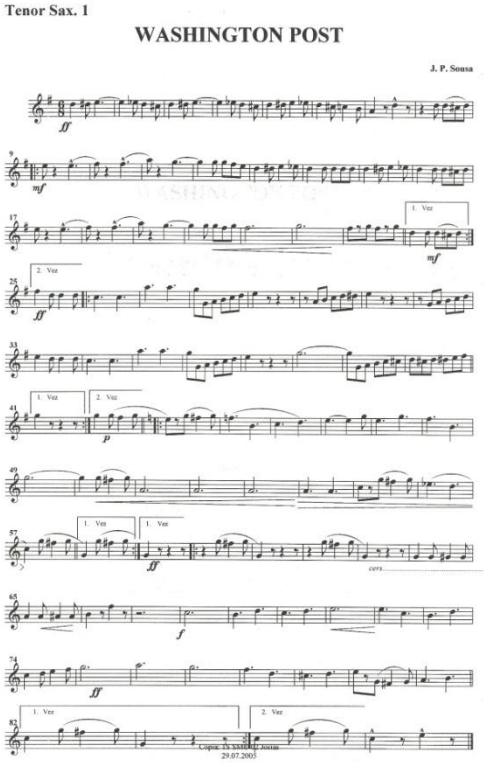

Figura 2: Parte de Saxofone Tenor da Marcha The Washington Post.
Fonte: Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa.

Além da parte para Saxofone Tenor acima, estava no arquivo todo o arranjo para banda de música da marcha ou dobrado *The*

[48] Ibid., p. 11.

Washington Post. Esta música originalmente foi encomendada a John Philip Sousa pelo famoso jornal norte americano *The Washington Post* no ano de 1889. Mesmo sendo uma obra com mais de cem anos é tocada atualmente pela Banda da Lapa e por muitas bandas de música[49] por todo o mundo. Como podemos observar na partitura acima, John Philip Sousa é ao mesmo tempo compositor e arranjador da música, pois caso não fosse deveria aparecer outro nome junto ao dele. Ao escrever e gravar suas músicas, Sousa pode atravessar as fronteiras do tempo e do espaço, sendo um compositor reconhecido por bandas de música brasileiras ainda atualmente, principalmente bandas militares que desfilam ao som de suas marchas.

A música *The Washington Post* é uma marcha ou dobrado, gênero musical bastante tocado pelas bandas de música civis e principalmente militares, tanto que além dessa música encontrei vários outras partituras deste gênero nos arquivos das duas bandas de música pesquisadas. Além do dobrado, as bandas de música brasileiras tocam uma infinidade de outros gêneros como valsas, maxixes, sambas e boleros. Entretanto, o vasto patrimônio de músicas composto por nossos compositores brasileiros estão em muitos casos se perdendo ou já se perderam[50]. Um desses compositores, que felizmente nos últimos anos tem recebido uma atenção especial por parte de pesquisadores e entidades de preservação da memória, é Anacleto de Medeiros.

Filho de escrava liberta, ele nasceu na cidade do Rio de Janeiro e aos nove anos começou a aprender música na Banda do Arsenal de Guerra em sua cidade natal. Medeiros fundou e regeu inúmeras bandas de música como a Sociedade Recreio Musical Paquetaense, Banda de Música de Magé e Banda da Fábrica de Tecidos de Bangu[51], além da já citada Banda de Música do Corpo de Bombeiros do Rio de

---

[49] A partitura encontrada na Banda da Lapa estava encadernada com outros dobrados doados em 2010 pela Banda da Base Aérea de Florianópolis, banda de música militar que está localizada também ao sul de Florianópolis.

[50] NOGUEIRA, Hudson. Antes de começar a escrever um arranjo. In. JARDIM, op. cit., p. 51.

[51] NOGUEIRA, Marcos. Ibid., p. 21.

Janeiro. Além disso, o músico multi-instrumentista[52] também compôs inúmeras valsas, polcas, quadrilhas, dobrados e xotes (schottishes), sendo inclusive apontado como o criador do gênero musical denominado *schottish brasileiro*[53]. Encontrei dois arranjos completos de Medeiros nas bandas de música pesquisadas, o tango brasileiro *Os Boêmios* e o dobrado *Jubileu*.

Figura 3: Capa das Partituras das Músicas Os Boêmios e Jubileu de Anacleto de Medeiros.
Fonte: Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa.

Estas partituras fazem parte do *Repertório de Ouro das Bandas de Música do Brasil*, editadas pela Funarte – Fundação Nacional de Artes, no ano de 2008. São duas obras de Medeiros que foram selecionadas pela FUNARTE e receberam tratamento especial realizado por especialistas em arranjo, harmonia e regência para serem distribuídas às bandas de música de todo o Brasil. Percebi que ambas as bandas pesquisadas possuem estes arranjos, entretanto não foram

---

[52] O termo "multi-instumentista" designa a pessoa que toca vários instrumentos musicais.
[53] NOGUEIRA, Marcos. Noções Básicas para o Regente de Bandas: O que fazer antes de pôr o material nas estantes. In. JARDIM, op. cit., p. 21.

ainda incorporadas aos seus repertórios. Contudo, outros arranjos distribuídos pela Funarte em anos anteriores, como o dobrado *Avante Camaradas*, de Antônio do Espírito Santo e a valsa *Cecília Cavalcanti*, de José Aniceto de Almeida, já foram integram os repertórios das bandas pesquisadas.

Conforme Pollak percebeu, a organização da memória em função das preocupações pessoais e políticas do momento demonstra que ela é um fenômeno construído[54]. Assim, a memória nacional, que segundo o autor é a mais organizada memória social, também tem atuado na construção da memória das bandas de música brasileiras. Ao estipular o que será esquecido e o que será lembrado no repertório das bandas de música, a Funarte passa a trabalhar, através da linguagem musical, numa valorização e socialização de determinados gêneros musicais, obras e autores brasileiros. Um investimento que atua diretamente na identidade das bandas de música, visto que a linguagem musical, utilizada nas partituras distribuídas, é o principal instrumento socializador desta formação musical.

A Funarte iniciou este trabalho de edição e distribuição de partituras para as bandas de música no ano de 1995, depois realizou o mesmo procedimento nos anos 2000, 2004 e 2008. Além de Anacleto de Medeiros aparecem na lista de compositores que formam a série *Repertório de Ouro das Bandas de Música*, Gilberto Gagliardi, Joaquim Naegele, Francisco Braga, dentre outros compositores e arranjadores de bandas de música consagrados. Além de incentivar os músicos de banda a lerem novas partituras para renovarem seus repertórios, a Funarte procura ao mesmo tempo "manter vivas e renovadas as tradições da cultura musical de nosso país"[55]. Portanto, institucionalmente há a preocupação de manter a "tradição das bandas de música" e construir, principalmente, através das práticas de escrita e leitura uma memória social que abranja, sobretudo, músicos brasileiros que legaram obras para estes grupos, do final do século XIX em diante.

---

[54]POLLAK, 1992, p. 204.

[55] SILVA, Flávio; FERREIRA, Maria José de Queiroz. *Projeto Edição de Partituras para Banda*. Rio de Janeiro-RJ: Funarte, 2008.

1.3 PÚBLICO DAS BANDAS NO BRASIL

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou
Para ver, ouvir e dar passagem

A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor[56]

A letra da música *A Banda*, escrita por Chico Buarque de Holanda em 1966, e que com ela venceu o segundo Festival de Música Popular Brasileira, transmitido pela TV Record no mesmo ano, representa o conjunto diversificado de personagens que "pararam" para assistir a banda de música tocar, demonstrando quão popular é esta formação musical no Brasil. Outra característica importante desses grupos, que a música também sugere com o uso do verbo *passar*, é a capacidade de tocar se deslocando. Essa é de fato uma vantagem que as bandas de música possuem em relação a outros grupos musicais, pois elas podem se apresentar paradas ou em

---

[56] HOLLANDA, Chico Buarque de. *A Banda*. São Paulo: Editora Musical Brasileira Moderna Ltda. 1966. In. http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html. Acesso em 29/12/2012.

deslocamento. No Brasil, antes de existirem as bandas de música, conforme as conhecemos se apresentando em procissões religiosas, festas populares e espaços culturais, grupos de músicos já se apresentavam nestes eventos durante o século XIX.

Como escreveu Pollak, quando a memória entra em disputa, os objetos de pesquisa devem ser escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes[57]. Com relação aos lugares de apresentação dos grupos orquestrais brasileiros no século XIX, acredito que houve disputa por estes espaços entre grupos com memórias sociais concorrentes. Se as bandas de música vêm recebendo investimentos na construção e manutenção da memória do grupo desde o século XIX, alguns grupos que existiram neste período não tiveram o mesmo sucesso. A dificuldade destes grupos de manter uma memória social pode estar atrelada ao fato dos músicos viverem sob a égide da escravidão, relação social que impunha uma série de restrições a estes artistas.

Nas fazendas brasileiras no início do século XIX, embora a utilização de escravos na atividade musical diminuísse a produção, alguns latifundiários brasileiros, principalmente produtores de açúcar e algodão, formavam seus grupos musicais, compostos pelos próprios escravos que trabalhavam em suas propriedades[58]. Os grandes proprietários que tinham condições de manter estes grupos compravam e davam manutenção aos instrumentos importados, forneciam o fardamento e acessórios musicais para os escravos (palhetas e bocais); além de pagarem um mestre para ensinar, arranjar e ensaiar as músicas[59]. As grandes propriedades rurais tinham o engenho que "se constituía num organismo completo"[60], sendo lugares de sociabilidade em que a igreja organizava festas e procissões

---

[57] POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 5.

[58] BINDER, Ibid. p. 68. O autor utiliza como fonte o diário do viajante inglês Henry Koster, que passou por estas fazendas e escreveu sobre os grupos musicais de escravos.

[59] Ibid., p. 67.

[60] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 80.

religiosas e que necessitava dos serviços da *Música da fazenda*[61], grupo formado por instrumentistas de sopro e percussão que também alegrava as festas profanas.

Nos centros urbanos brasileiros no século XIX também existiam grupos musicais formados por escravos. O pesquisador e crítico de música José Ramos Tinhorão afirma que a produção de música instrumental brasileira, ao gosto das amplas camadas das cidades, iniciou-se em meados do século XVIII pelos "ternos de barbeiros" ou "música de barbeiros", que foram uma forma embrionária das bandas de música civis e militares que se desenvolveram amplamente no século XIX[62]. A "música de barbeiros" eram grupos musicais formados por alguns escravos que eram músicos e tocavam instrumentos europeus durante uma parte do dia, porém, dividiam esta atividade com outra, sobretudo, a de barbeiro, originando a denominação empregada. Estes músicos foram inclusive observados pelo francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que representou a vida dos escravos no Brasil na primeira metade do século XIX. Entre as suas obras está a prancha 12, onde músicos negros foram representados tocando instrumentos de sopro e percussão numa cerimônia religiosa.

---

[61] Esta é a denominação que Binder dá pra esses grupos.

[62] TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998, p. 177.

Figura 4: Pintura de Jean-Baptiste Debret. Músicos negros tocando numa cerimônia religiosa.
Fonte: Debret, prancha 12 — superior, *Le St. Viatique porté chez unmalade*. In. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59701999000200003&script=sci_arttext Acesso em 13 nov. 2012.

Os músicos negros, que Debret provavelmente presenciou na primeira metade do século XIX, tocavam sua música instrumental para um público religioso. Esta pintura também representa o espaço público ocupado por esses músicos que tocavam na rua para as pessoas que estão se deslocando numa procissão[63]. A semelhança desses grupos que tocavam no século XIX, que Tinhorão chamou de "terno de barbeiros", com as bandas de música atuais está, principalmente, nos lugares de apresentação, pois atualmente as bandas ainda tocam em festas e procissões religiosas.

É provável que os grupos de escravos instrumentistas fossem bastante requisitados na capital brasileira, Rio de Janeiro, do primeiro quartel do século XIX, não só para as cerimônias religiosas, como também na animação de festas profanas. Conforme Debret escreveu no seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica Através do Brasil*, publicado na França em 1831, sobre a prancha 12, citada acima: "Saindo de um baile e colocando-se a serviço de alguma irmandade religiosa na época de uma festa, vemo-lo sentado, com cinco ou seis

[63] Embora a obra possa transmitir a ideia de que os músicos estavam parados, eles poderiam ter inclusive acompanhado a procissão devido ao caráter portátil de seus instrumentos.

camaradas, num banco colocado fora da porta da igreja, executar o mesmo repertório, mas desta feita para estimular a fé dos fieis”[64]. Portanto, os músicos que devem ter servido de inspiração para Debret também animavam festas profanas, o que remete a mais uma semelhança entre estes grupos do início do século XIX e as bandas de música atuais.

Os espaços de apresentação que as bandas de música foram ocupando na sociedade brasileira aumentaram durante o século XIX, em detrimento dos grupos musicais compostos por escravos, que perderam seu espaço até praticamente desaparecerem. É provável que nesse momento, enquanto as bandas de música começavam a construir uma memória social através de investimentos em instrumentos musicais, repertório e lugares de apresentação, os grupos de músicos escravos não estivessem mais conseguindo meios de manter uma identidade social.

Esse grupo de músicas escravos também está presente na literatura. Fazendo jus ao título que recebeu, a obra literária *Memórias de Um Sargento de Milícias*, escrita em 1851 por Manuel Antônio de Almeida, representa em alguns momentos também a memória social da “Música de Barbeiros”, na primeira metade do século XIX. Segundo o mestre Antônio Cândido, *Memórias* é uma obra desligada das modalidades em voga, tanto realista quanto melodramáticas, nesse sentido deve ser dada atenção não ao aspecto da realidade que ela representa, mas à maneira por que faz[65].

Na trama escrita por Almeida aparecem os escravos barbeiros músicos que tocavam instrumentos de tradição europeia, como descreve o narrador: “Meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiro, ordinariamente negros, armados, este com um pistão desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestra desconcertada, porém estrondosa”[66]. O que chama a

---

[64] DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica Através do Brasil.* São Paulo: Livraria Martins, 1940. Vol. I, p. 151.
[65] CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750-1880.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
[66] Ibid., p. 82.

atenção é que estes músicos são descritos com certo saudosismo pelo narrador como se já não existissem mais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX:

> As festas daquele tempo eram feitas com tanta riqueza e com muito mais propriedade, a certos respeitos, do que as de hoje: tinham entretanto alguns lados cômicos; um deles era a música de barbeiros à porta. Não havia festa em que se passasse sem isso; era coisa reputada quase tão essencial como o sermão; o que valia porém é que nada havia mais fácil de arranjar-se; meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiro, ordinariamente negros, armados, este com um pistão desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestra desconcertada, porém estrondosa, que fazia as delícias dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja.[67]

Tal qual Debret com a pintura, Almeida na literatura representou o grupo de músicos barbeiros negros que se apresentavam no início do século XIX. O caráter atemporal de "as festas daquele tempo", transparecem uma dose de nostalgia do narrador como se estivesse dizendo que "as festas atualmente" não comportam mais esses grupos. O que explica o saudosismo do narrador de *Memórias* é que esses grupos de músicos negros que alegravam ambientes sacros e profanos foram substituídos principalmente pelas bandas de música durante a primeira metade do século XIX. Segundo Pollak, "a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais", o que leva a crer que estas formações musicais de escravos, que construíram uma memória social na primeira metade do século XIX, provavelmente sucumbiram na segunda metade do século por não conseguirem manter uma identidade.

Conforme Binder observou, a partir de 1830, aos poucos as bandas militares foram ganhando espaço na sociedade e contribuindo

---

[67] ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Ediouro, 2005, p. 82.

para a criação de bandas de música civis[68]. Havendo uma maior demanda de eventos culturais nas cidades brasileiras da segunda metade do século XIX, as bandas de música passaram a atender estas festas. Dessa forma, além das apresentações religiosas que continuaram realizando, as bandas de música também se apresentavam em eventos organizados pela elite das cidades, que ambicionavam reproduzir os eventos sociais europeus e ouvir os ritmos populares criados naquele período. Os lugares de apresentação são importantes na construção da identidade das formações musicais, uma vez que nenhum grupo passa a existir, ensaiar e se preparar sem ter a finalidade de mostrar seu trabalho. Assim, constituem um dos elementos que fundamentam e reforçam os sentimentos de pertencimento ao grupo musical.

Na segunda metade do século XIX, além das bandas de música serem requisitadas nos lugares onde antes os grupos de músicos escravos se apresentavam, passaram também a realizar concertos em teatros, clubes e coretos. O gosto burguês estimulou a criação de editores musicais, promotores de concertos, proprietários de teatros e casas de concerto público[69]. Nesses espaços as bandas de música brasileiras passaram a fazer apresentações memoráveis[70], inclusive tocando nos carnavais de rua, moda europeia incorporada por cidades como o Rio de Janeiro. Este também foi o período em que ocorreu a construção de coretos nas praças das cidades brasileiras das zonas urbanas e rurais. Muitas cidades passaram a ter este espaço que foi, e ainda é, um dos principais palcos para as bandas de música, além de um lugar ideal para o encontro de namorados.

Nesse período, a música popular, cantada ou instrumental, firmou-se no gosto das novas camadas urbanas, apesar de ter sido

---

[68] BINDER, Ibid., p. 77.

[69] NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História Cultural da Música Popular.* Belo Horizonte: Autentica, 2002, p. 13.

[70] Em 1863, Anacleto de Medeiros regeu uma banda para um público 860 no teatro Phoenix no Rio de Janeiro. Fonte: DINIZ, André. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: A Vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro-RJ: Zahar, 2007, p. 50.

combatida pelos críticos mais exigentes, que enxergavam a música europeia como modelo único a ser seguido. Assim, na virada do século XIX para o século XX, seja nos extratos médios da população ou nas classes trabalhadoras que aumentaram com a nova expansão industrial, a música popular passou a ocupar um lugar mais relevante em relação a outros períodos[71]. O maxixe e mais tarde o choro despontam como legítimos ritmos brasileiros, sendo criados por compositores como Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros. Ao lado das polcas, valsas, marchas e mazurcas, os ritmos brasileiros passam a figurar no repertório das bandas de música. Muitas vezes as bandas foram a única atração de algumas cidades, assim como uma das principais difusoras dos ritmos brasileiros no final do século XIX e início do XX.

Ao longo das décadas de 1920 e 1930, segundo Napolitano, vamos ter a consolidação histórica de um campo "musical-popular"[72]. O autor aponta que fatores tecnológicos e comerciais foram fundamentais para a consolidação deste processo. É importante salientar que os grupos musicais da primeira metade do século XIX e as bandas de música durante este mesmo século se apresentavam apenas ao vivo, pois não havia recursos tecnológicos de reprodução e gravação. Destarte, as bandas de música possuíam uma vantagem já descrita em termos de locomoção e projeção do som em relação a outras formações. Porém, com as inovações no processo de registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial - no Brasil, 1931-1933 - e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933)[73], o público das bandas de música passaram a ser mais diversificado, assim como a concorrência por parte de outras formações musicais e fontes sonoras.

No século XIX as bandas de música disputaram terreno com formações musicais que com o tempo foram se desmantelando por não conseguirem manter sua identidade social. No entanto, durante o século XX o cenário musical passou a ser outro, além dos lugares de

---

[71] NAPOLITANO, Ibid., p. 17.
[72] Ibid., p. 20.
[73] Ibid., p. 21.

apresentação tradicionais: ruas, praças, coretos e teatros, agora a rádio, o disco e mais tarde a televisão passaram a ser novos espaços de apresentação disputados. Neste novo panorama tecnológico comercial, as bandas de música que praticamente mantêm sua tecnologia de produzir som do século XIX, vêm se apresentando geralmente para o público que continua acompanhando as bandas de música em apresentações religiosos, cívico-militares, e populares.

A partir das inovações técnicas do século XX, o consumo musical desprendeu-se do material musical em si. Ou seja, consome-se o sucesso acumulado e reconhecido como tal[74]. Algumas bandas de música brasileiras chegaram a ser gravadas e tocadas pelas rádios durante o século XX, sendo que algumas fizeram algum sucesso com esse público[75]. Porém, a grande maioria dos grupos, como as duas bandas de música por mim pesquisadas, não teve contato com essas técnicas no século XX. Assim, as bandas de música continuam sendo refúgios em que as plateias necessitam estar próximas da fonte para desfrutar de sua música. Ou, como sugere a música *A Banda*, o público vem "para ver, ouvir e dar passagem"[76].

---

[74] Ibid., p. 26.

[75] Destaco discos e apresentações do flautista Altamiro Carrilho (1924-2012) com sua banda, e a orquestra Tabajara, que apesar do nome tinha uma formação de banda de música. As bandas de música de Florianópolis, Sociedade Musical Amor à Arte e a Sociedade Musical e Recreativa Lapa, não gravaram discos ainda e não se apresentaram com frequência em programas de rádio ou televisão durante o século XX.

[76] HOLLANDA, 1966, op. cit.

2 A MEMÓRIA E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE SOCIAL

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade[77], no caso das bandas de música existe uma memória social que as envolvem num mesmo tipo de formação musical, portanto numa mesma identidade. Entretanto, não podemos pensar que todas as bandas de música constituíram sua identidade da mesma forma, uma vez que os ambientes sociais onde cada uma se desenvolveu são diferentes. Conforme Portelli explicou, a memória é um processo individual criado num meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos criados e compartilhados[78]. Sendo assim, cada banda de música vem construindo sua memória e, consequentemente, sua identidade, de forma singular.

Para analisar a construção da memória social nas bandas de música pesquisadas utilizo o conceito de *trabalho de enquadramento da memória*, introduzido por Pollak. Conforme o autor: "Tal análise pode ser feita em organizações políticas, sindicais, na Igreja, enfim, em tudo aquilo que leva os grupos a solidificarem o social"[79]. Assim, por meio da análise de personagens, vestígios e discursos que fazem as bandas de música se estruturarem como grupo, podemos compreender como vem ocorrendo a constituição da memória social nestas entidades.

Nesse processo de construção da memória alguns personagens merecem ser analisados com mais atenção, por realizarem um trabalho intenso de estruturação da memória social nas bandas de música que participam. Os Guardiões da Memória, apresentados neste capítulo, realizam investimentos para tornar coesa a identidade dos grupos, tanto que receberam uma atenção especial no terceiro capítulo. Assim, no processo de negociação entre memória e identidade, os guardiões

---

[77] POLLAK, 1992, p. 205.

[78] PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. São Paulo: *Projeto História*, n. 15, 1997, p. 16.

[79] POLLAK, 1992, p. 207.

realizam uma manutenção da memória social dos grupos para que não haja mudanças bruscas na identidade do grupo.

Os instrumentos musicais e uniformes, como importantes vestígios na estruturação social das bandas de música, são componentes no discurso dos guardiões e elementos essenciais para compreendermos a identidade dos grupos. Assim, cabe analisar como as bandas de música incorporaram estes símbolos à sua identidade social. Nesta análise não devemos tratar isoladamente cada grupo, pois conforme observou Pollak: "A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros". Portanto, para compreendermos como as bandas de música percebem os instrumentos musicais e uniformes que utilizam, devemos refletir sobre a referência de outros grupos musicais, que cada banda estabeleceu contato.

Dentro dos próprios grupos ocorrem processos de negociação que devem ser analisados. Conforme Pollak aponta: existem pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos[80]. Nesse sentido, a sede ou o local de permanência do grupo no espaço marcam a memória social, assim como os momentos de socialização, representados nas aulas de música, nos e ensaios e apresentações. Estes investimentos que solidificaram a memória social podem ser percebidos também na estruturação da memória dos entrevistados.

2.1 HISTÓRIA CONSTRUÍDA PELA MEMÓRIA

Para compreender a memória social que unifica os membros das bandas de música e lhes atribui identidade, é necessário investigar o trabalho de manutenção da memória social realizado pelos guardiões da memória. São pessoas idosas que construíram ao longo do tempo uma identidade bastante associada as suas bandas de música, em função de terem passado grande parte de suas vidas envolvidos com

[80]POLLAK, 1989, p. 3.

estas instituições. São vozes socialmente autorizadas para contar as histórias das entidades que fazem parte. Este trabalho dos guardiões realizado sobre uma memória social relativamente construída possibilita a manutenção da identidade coletiva, uma vez que visa dar coerência, unidade e continuidade ao grupo. Sendo assim, meu trabalho consiste em perceber as estratégias utilizadas por estes personagens para contar a história dos grupos e os marcos estabelecidos em seus discursos.

O integrante mais antigo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa, Alécio Heidenreich estava no momento da entrevista com 83 anos de idade. Ele me recebeu em sua residência, no Ribeirão da Ilha, comunidade onde a Banda da Lapa foi fundada e permanece ainda atualmente. Alécio participou intensivamente como músico e diretor da Banda da Lapa por mais de cinquenta anos, somente depois que passou por uma cirurgia se afastou das atividades musicais e administrativas que desempenhava. Ele tem sido a pessoa mais requisitada por jornalistas e pesquisadores quando se trata de falar sobre assuntos da Banda da Lapa, como, por exemplo, na reportagem do jornal abaixo:

Banda da Lapa luta para sobreviver

FLORIANÓPOLIS

Qual é a importância da abelha para uma banda musical? Não é o zumbido, mas a cera. Durante muitos anos, foi graças a este produto que a Banda da Freguesia de Nossa Senhora da Lapa (hoje Ribeirão da Ilha) conseguiu alegrar as festas da população. A localidade teve duas bandas. A primeira delas, a Sociedade Musical Amantes do Progresso, também conhecida como Banda da Cera, sofreu muito com a precariedade dos instrumentos. Para dar uma sobrevida aos instrumentos, os músicos remendavam buracos com cera de abelha. Esta banda não existe mais, mas foi importante porque despertou num grupo mais aquinhoado o interesse pela música e, daí, surgiu, em 1896, a Sociedade Musical Nossa Senhora da Lapa, que hoje luta para se manter.

Festa de igreja sem banda não é festa de igreja. Pois foi com tristeza que o músico Alécio Heidenreich, 68 anos de idade e 46 anos de banda, viu na quinta-feira passada a procissão de Corpus Christi sair sem banda. A Lapa faz apresentações gratuitas ou cobra cachê. Os contratantes têm achado caro os R$ 800,00 cobrados.

O surgimento da Lapa foi com pompa, pois o grupo de fundadores teve a audácia de importar instrumentos novos da Alemanha. O equipamento durou 40 anos e a renovação foi por instrumentos nacionais. As dificuldades apareceram e levaram a banda para o buraco, tanto que em 1951 o grupo não tocou numa festa religiosa e o Ribeirão chorou. A tristeza despertou uma reação imediata. No ano seguinte, na mesma festa, a Lapa arrombou com o dobrado Ressurgimento e o Ribeirão aplaudiu. O compromisso da população com a banda foi esquecido em seguida e a banda da Lapa voltou à crise. Hoje, o sax de Alécio Heidenreich já não solta os mesmos acordes porque o instru-

Figura 5: Alécio na fotografia do jornal e matéria sobre a Banda da Lapa.
Fonte: Jornal *Diário Catarinense*,16 de agosto de 1998.

Alécio, representado na fotografia, estava com 68 anos de idade, ainda tocava na Banda e falou sobre as dificuldades que a Sociedade Musical e Recreativa Lapa enfrentava, devido a desmotivação dos contratantes em pagar o cachê proposto pela entidade. Esse foi o fio condutor da reportagem, representada pelo titulo: “Banda da Lapa Luta para Sobreviver”. Na mesma reportagem ainda consta uma narrativa sobre o surgimento da Banda em 1896, período que havia duas bandas de música no Ribeirão da Ilha, e a lembrança do ano que a Banda da Lapa não tocou na festa da Padroeira da Comunidade em 1951, voltando a se apresentar apenas no ano seguinte. Este período também marca a entrada de Alécio na Banda da Lapa, momento frequentemente contado por ele, assim como o surgimento da Sociedade Musical em 1896.

O músico figura em outras reportagens e trabalhos acadêmicos falando sobre a Banda da Lapa e seu enfoque é quase sempre nestes dois momentos: o início da Banda em 1896, período que havia duas bandas de música no Ribeirão da Ilha, e o ano de 1951, momento da sua entrada na mesma. Outros músicos iniciaram na Banda junto com

Alécio nesse período, porém como ele mesmo contou: “tinha vinte e poucos músicos, mas já morreram todos, só falta eu[81]”. Porém, numa reportagem de 2001 ele ainda não estava sozinho, dois companheiros de início de jornada o acompanhavam, conforme o início da matéria: “A história de Alécio Heidenreich, Agenor Firmino da Silva e Osmarino Avelino Vieira confunde-se com a trajetória vivida pela Sociedade Musical Nossa Senhora da Lapa, do Ribeirão da Ilha”[82]. Os três músicos mais antigos da banda naquele momento, oriundos da turma de 1951, falaram sobre seus cinquenta anos tocando na Sociedade Musical e Recreativa Lapa.

Figura 6: Alécio, Osmarino e Agenor tocando na Banda na década de 1950 na fotografia do Jornal em 2001.
Fontes: Arquivo da Sociedade Musical Recreativa Lapa; fotografia de Guilherme Ternes.

Neste jornal de 2001, Alécio dividia a cena com os dois companheiros e as histórias contadas por ele sobre o início da banda compunham a matéria. No entanto, o enfoque maior ficou por conta do período que os três ingressaram na banda de música. Sobre a Festa de Nossa Senhora da Lapa de 1951, que não contou com a presença da Banda, Alécio lembrou: “Éramos jovens e talvez os mais tristes, por falta de música. Na época ainda não havia energia nem som

[81]HEIDENREICH, Alécio. Ibid.
[82]MENEZES, Ana Cláudia. Meio século dedicado à Sociedade Musical Nossa Senhora da Lapa. *AN Capital*, Florianópolis, 10 junho de 2001. Última página.

eletrônico. Não parecia ser dia de festa”[83]. Agenor, na matéria jornalística, destacou o trabalho que realizaram sem lembrar de nenhum período em específico: “Acho que valeu a pena. Sairemos dessa terra e deixaremos um trabalho muito bonito. Vamos embora e deixaremos muitas coisas, gravadas para sempre”[84]. Agenor e Osmarino faleceram ainda no início da década de 2000, ficando Alécio como única testemunha do período que viveram. Para compreender os depoimentos dos músicos, vale recorrer às palavras de Halbwachs:

> Quando um homem entra em sua casa sem estar acompanhado por ninguém, sem dúvida durante algum tempo “ele andou só”, na linguagem corrente – mas ele esteve sozinho apenas em aparência, pois, mesmo nesse intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam por sua natureza de ser social e porque ele não deixou sequer por um instante de estar encerrado em alguma sociedade.[85]

Alécio carrega consigo o tempo que seus antigos colegas participavam com ele na Banda, e ainda um tempo mais longínquo, que apesar de não ter vivido, foi contado por seus antepassados que também faziam parte da Sociedade. Na entrevista que realizei com Alécio, assim como nas reportagens citadas, a data de fundação da Banda foi o marco escolhido por ele para iniciar sua narrativa. Período em que passou a existir duas bandas de música no Ribeirão da Ilha, pois antes da Banda da Lapa ser fundada em 1896, outra banda de música, denominada *Sociedade Amantes do Progresso* já existia, como Alécio conta:

> A Banda da Lapa, como tem ali na revista, ela foi fundada em 1896, isso porque a outra banda

---

[83] Ibid.
[84] Ibid.
[85] HALBWACHS, Ibid., p. 42.

> [Amantes do Progresso] lá estava com dificuldade de tocar, não sabemos nem onde eles conseguiram um instrumental em péssimas condições. E isso em 96 [1896], a banda estava tocando com dificuldade na festa da Lapa, nossos avós então vendo isso aí, então, ao invés de ajudar aquela, fundaram outra em homenagem a Nossa Senhora (...).[86]

Vale destacar que iniciei com uma questão bem ampla, solicitando que o músico falasse sobre a Banda da Lapa, mesmo assim sua memória encontrou este ponto para iniciar a narrativa. A "revista" que ele se refere é um encarte do documentário *Memórias e Harmonias da Banda da Lapa*[87], confeccionado em 2011, com entrevistas de vários músicos e pessoas que participaram da Banda. Eu havia levado esse material no dia da entrevista com o Sr. Alécio, porque contém fotografias antigas da Banda. Porém, como observou o entrevistado, ali também consta a história da fundação da Banda da Lapa, a partir de informações fornecidas pelo próprio Alécio Heidenreich[88]. Numa das folhas do encarte está registrado um trecho da entrevista que o músico concedeu a Choma e Costa, no qual ele conta como foi o início da Banda da Lapa: "nossos avós, vendo que aquela (Banda Amantes do Progresso) estava tocando numa festa da Lapa com dificuldade, e com medo de ficar sem Banda, fundaram a Sociedade Musical Nossa Senhora da Lapa"[89]. O que chamo atenção é para a semelhança entre os depoimentos do músico, que praticamente contou a mesma história na entrevista que me concedeu. E mais uma vez ele lembrou que antes da fundação da Banda da Lapa existia outra banda no bairro.

---

[86] HEIDENREICH, Alécio. Entrevista concedida a Wellinton Carlos Correa. Florianópolis, 15 de novembro de 2012.
[87] CHOMA; COSTA, Ibid.
[88] Dentre os trabalhos que aparecem textos ou narrativas do Sr. Alécio, destaco: HEINDEIREICH, Alécio. A banda de Nossa Senhora da Lapa. In. PEREIRA, Nereu do Vale et. al. *Ribeirão da Ilha Vida e Retratos.* Florianópolis: Fundação Franklin Casaces, 1990, p. 237.
[89] CHOMA; COSTA, Ibid.

Alécio Heidenreich conta mais acerca da banda de música chamada *Amantes do Progresso*, que tocava com dificuldades devido aos muitos vazamentos que os seus instrumentos de sopro apresentavam, ocasionados pela ferrugem. Como os músicos dessa banda não tinham recursos para comprar instrumentos novos ou consertá-los, os vazamentos eram tapados com cera de abelha – "então tinha tanta cera que se você perguntar hoje como era o nome da outra banda, era a *Banda da Cera"*[90]. O narrador conta como se houvesse presenciado aqueles músicos com seus instrumentos remendados. Essa Banda, apesar de ter coexistido com a Banda da Lapa, provavelmente foi extinta na década de 1920. Como Alécio nasceu no final desta década, ou ele era muito pequeno ou não chegou a ver as duas bandas de música atuando no Ribeirão da Ilha.

Mesmo assim, o narrador conta como era a relação entre as duas bandas de música e como foi o fim da Banda da Cera - "A maioria passou pra Banda da Lapa porque não havia inimizade, um era compadre do outro, (...) e competição tinha, eles ensaiavam até de madrugada pra uma não saber o repertório da outra, mas na festa um tocava um número a outra tocava outro, nada de inimizade"[91].

Como Alécio sabe tantas informações de uma banda de música que não chegou a conhecer? Lancei essa pergunta ao entrevistado:

> Os nossos avós contavam pra nós direitinho, né, contava tudo que a gente perguntava, então nossos avós fundaram a Nossa Senhora da Lapa [Banda da Lapa] e ficaram um tempo, depois ficaram nossos pais, nossos pais passaram pra nós, e nós passamos pra vocês né, então vai continuando sempre assim.[92]

A trajetória da Banda é contada associada à memória dos antepassados e à noção da longa permanência desses na Banda, até o momento da transmissão dessa prática para a nova geração, tanto que

---

[90] HEIDENREICH, Alécio. Ibid.
[91] Ibid.
[92] Ibid.

Alécio usa “vocês” no sentido de reconhecer minha participação na Banda e destacar que a geração dele está transmitindo a tradição para aqueles músicos que entraram nas últimas décadas. A memória é o fio que une essas gerações, pois Alécio recorda das histórias contadas pelos avós como se fossem suas próprias lembranças sendo narradas.

Nas palavras de Pollak, Alécio narra sobre acontecimentos “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer e que compõem a memória, individual ou coletiva, ao lado dos acontecimentos vividos pelo próprio sujeito[93]. Além do pai e do avô, o irmão mais velho do entrevistado, Cid Heidenreich, também participou da Banda da Lapa. Com isso, num ambiente familiar em que a entidade era tão presente, a prática de contar histórias sobre a Banda devia ser frequente e Alécio as recorda muito bem. Portanto, pode-se dizer que sua memória sobre esse período foi herdada, tomando emprestado o termo de Pollak, pois não se refere apenas à vida física do entrevistado. Entretanto, é preciso destacar que o desempenho de guardião da memória estimula o narrador a repetir recorrentemente essas histórias, colaborando para que sejam contadas com os mesmos recursos narrativos das memórias pessoais.

Na década de 1990, Alécio escreveu um texto intitulado “Ribeirão da Ilha e suas Bandas”. Neste trabalho memorialístico que ainda não foi publicado, ele escreveu episódios que não presenciou, sobre o período que a comunidade do Ribeirão da Ilha possuía duas bandas de música, e episódios ocorridos a partir da sua entrada na Banda da Lapa. Sobre este trabalho escrito, Costa ressaltou a capacidade do Guardião da Memória de constituir uma narrativa escrita praticamente igual à narrativa oral[94]. Todos esses investimentos fazem de Alécio um personagem ímpar para se estudar a história da Banda da Lapa, pois, além de atuar intensivamente como músico e diretor por décadas, vem desempenhando o papel de

---

[93] POLLAK, 1992, p. 201.
[94] COSTA, Ibid., p. 272.

Guardião da Memória. Nesse sentido ele faz um trabalho de solidificação da memória, conforme Pollak explica:

> Todos os que já realizaram entrevistas de história de vida percebem que no decorrer de uma entrevista muito longa, em que a ordem cronológica não está sendo necessariamente obedecida, em que os entrevistados voltam várias vezes aos mesmos acontecimentos, há nessas voltas a determinados períodos da vida, ou a certos fatos, algo de invariante. É como se, numa história de vida individual - mas isso acontece igualmente em memórias construídas coletivamente houvesse elementos irredutíveis, em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças.[95]

Esse trabalho desenvolvido por Alécio consiste em lembrar não apenas acontecimentos da sua vida individual, mas, sobretudo, daquilo que o grupo viveu em diferentes épocas, e que contadas repetidas vezes acabam impossibilitando mudanças. Isso cria uma manutenção na memória do grupo e supre até mesmo a documentação escassa sobre que a Sociedade Musical e Recreativa Lapa. Não encontramos fontes do período que tratassem da fundação da Banda da Lapa e nem os trabalhos que tratam da Banda fornecem documentos sobre o tema. Nesse contexto, o período inicial das atividades da entidade é reconstruído pela memória oral transmitida entre seus membros.

De forma diferente, na Banda Amor à Arte a data de fundação transforma-se em uma controvérsia com diferentes versões.

Numa das primeiras obras a tratar das bandas de música catarinenses, o historiador Osvaldo Cabral escreveu que possuía uma “particular simpatia” para com a Sociedade Musical Amor à Arte, entidade em que o seu pai, Ary Cabral, havia sido presidente[96]. O

---

[95] POLLAK, 1992, p. 201.
[96] Ibid., p. 32.

autor afirma que o ano de fundação da Amor à Arte é 1876, baseado em fontes jornalísticas.

Pires encontrou três registros sobre a Banda Amor à Arte nos periódicos catarinenses, enquanto que a Banda da Lapa não é noticiada[97]. Por estar sediada no centro da cidade, portanto mais próxima da esfera pública burguesa de Desterro, a Sociedade Musical Amor à Arte foi mais lembrada nos periódicos que a Sociedade Musical e Recreativa Lapa, localizada no sul da Ilha.

O musicólogo Alexandre Schneider, em sua pesquisa intitulada *Sociedade Musical Amor à Arte: Um estudo Histórico sobre a atuação de uma banda em Florianópolis na Primeira República* aponta a data de início da Sociedade Musical Amor à Arte como sendo 12 de outubro de 1897[98]. O autor explica que esta data aparece no prédio da banda, no estandarte da sociedade, anúncios em jornais da cidade, crônicas e livros, ainda segundo ele: "Nenhum dos documentos pesquisados, que tratam da SMAA após a data de sua fundação em 1897, foi possível encontrar menção a esta primeira organização da sociedade em 1875"[99]. Conforme defende o autor, a *Sociedade Musical Amor à Arte* noticiada na década de 1870 não é a mesma entidade mencionada nos jornais a partir de 1897, embora ambas apresentassem o mesmo nome.

Cada um dos autores citados apontou, portanto, uma data diferente para o início das atividades dessa Sociedade Musical. Cabral propôs 1876 como marco inicial da entidade. Schneider, por sua vez, conforme os documentos pesquisados, defende que a Sociedade Musical Amor à Arte, que está em atividade atualmente, passou a existir somente em 1897.

Interessa investigar se essa controvérsia ressoa na memória construída oralmente. Ao entrevistar Nélio Schmidt, atual presidente da Banda Amor à Arte e músico da mesma desde 1965, iniciei com a mesma pergunta dirigida ao senhor Alécio.

---

[97] DUARTE, Ibid., p. 25.
[98] SCHNEIDER, Ibid., p. 37.
[99] Ibid., p. 37.

Nélio, sem hesitar, começou sua narrativa abordando a fundação da Banda e a controvérsia existente acerca da data.

> A Amor á Arte é uma Sociedade Musical que tem duas datas de fundação, através de uma pesquisa na Biblioteca Pública, nós encontramos um jornal com o título "Opinião Catharinense" e nesse jornal ele diz que a Sociedade Musical Amor á Arte foi fundada em 03 de outubro de 1875.[100]

A pergunta possibilitava que ele escolhesse qualquer momento da Banda para abordar, inclusive o presente em que Nélio exerce a função de Presidente. Sua escolha, no entanto, é abordar a data, o marco de origem da fundação da entidade. Sua fala é acompanhada de um gesto: ela aponta para um quadro fixado na parede da sede que expõe uma fotocópia do Jornal *Opinião Catarinense*.

Figura 7: Quadro existente na Sede da Sociedade Musical Amor à Arte expondo o jornal *Opinião Catharinense* de 14 de outubro de 1875. Fonte: Acervo do autor.

[100] SCHIMIDT, Nélio. Entrevista concedida a Wellinton Carlos Correa. Florianópolis, 20 de novembro de 2012.

Com base na fonte escrita pendurada na parede da sede da Banda e em suas leituras, o entrevistado teceu considerações sobre a discordância acerca da data: "eu acredito que ela [a Banda Amor à Arte] tenha sido criada e permaneceu por alguns anos, mas depois deve ter vindo a desaparecer, então, ela tem uma nova data que é 12 de outubro de 1897, é a fundação"[101].

Nélio construiu uma nova versão para a existência de duas datas de fundação da Banda Amor à Arte, com base nos periódicos, pinturas no prédio da Banda, estandarte da sociedade e livros. Para o entrevistado em ambos os casos trata-se da mesma entidade, que, após ficar inativa durante um período, voltou a ser fundada com o mesmo nome.

A narrativa de Nélio, portanto, trabalha de forma diferente com os dados controversos existentes nos documentos. A memória que constrói não converge com nenhuma das posições apresentadas anteriormente. Ele discorda de Cabral, que apontou ter sido a fundação da Banda na década de 1870 e não menciona a data 12 de outubro de 1897, e tampouco aceita a versão de Schneider, que considerou a existência da Banda Amor à Arte a partir de 1897.

Então, pergunto ao entrevistado se essa data 12 de outubro faz referência a alguma data em especial. Nélio constrói sua resposta fundamentando-se em outra fonte escrita:

> A pesquisa no livro, oh nesse livro, *A Vitrola Nostálgica* desse Marcelo Téo[102], ele diz através de pesquisa, que o pessoal da época que era amigo de Indalício Pires, que foi o que fundou ela pela segunda vez, Indalício Pires, aquele lá Oh [aponta para a foto do fundador que é uma entre tantas outras penduradas na parede da sede da banda]. Diz que ele fundou a banda Amor á Arte no dia 12

---

[101] SCHIMIDT, Nélio. Ibid.

[102] TÉO, Marcelo. *A Vitrola Nostálgica: música e constituição cultural em Florianópolis (décadas de 1930 e 1940).* Florianópolis: Letras Contemporâneas - Oficina Editorial Ltda, 2007.

> de outubro na cozinha da casa da avó dele. Não tem nenhuma referência ao dia da criança ou ao dia de Nossa Senhora Aparecida, foi uma coincidência.[103]

No caso da Sociedade Musical e Recreativa Lapa, a data de fundação 15 de agosto, segundo Alécio, foi escolhida por ser o dia da santa padroeira do Ribeirão da Ilha, comunidade muito católica e devota a Nossa senhora da Lapa. Porém, Nélio explica, com base numa bibliografia para embasar seu argumento, que a data 12 de outubro, escolhida para a fundação da Banda Amor à Arte, não está associada a datas religiosas.

Segundo Pollak, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como se fossem coisas, mas analisarmos como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e passam a ser dotados de duração e estabilidade[104]. Os guardiões da memória, Alécio Heidenreich na Banda da Lapa e Nélio Schmidt na Banda Amor à Arte, ao narrar recorrentemente o ato de fundação nos mesmos termos terminam por solidificar determinadas datas, contextos e versões, incorporando o evento fundador na narrativa sobre as duas Bandas.

Verifica-se, portanto, que cada um destes personagens possui a capacidade de instituir os fatos sociais das respectivas bandas que atuam. Cada um a sua maneira, Alécio envolto em uma forte tradição oral transmitida por várias gerações, e Nélio através de documentos, encontrados na sede bastante antiga da Banda Amor à Arte, tornaram-se habilidosos narradores capazes de responderem com maestria assuntos relacionados à história das bandas e outros assuntos acerca destas entidades.

2.2 INSTRUMENTOS E UNIFORMES: SÍMBOLOS DA MEMÓRIA SOCIAL

---

[103]SCHMIDT, Nélio. Ibid.
[104] POLLAK, 1989, p. 2.

Por se tratar de uma formação musical, as bandas de música apresentam certa formalística na composição de seus instrumentos musicais, conforme analisado no primeiro capítulo. Trata-se de uma instrumentação de sopro e percussão praticamente definida na segunda metade do século XIX que compõe a identidade de uma banda de música e a difere em relação a outros grupos musicais, como as orquestras sinfônicas, as bandas de pífanos e as fanfarras. No entanto, entre as próprias bandas de música existem grandes diferenças com relação aos instrumentos musicais utilizados e o uso de uniforme, dois itens que são símbolos da construção da memória, uma vez que são investimentos necessários na construção de uma determinada identidade social.

Conforme Pollak explicou: "Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro"[105]. Assim, no campo das formações musicais, o outro de uma banda de música pode ser a orquestra, ou a camerata; entre as próprias bandas de música existem as civis e militares, enfim, o outro está naquele que não somos nós. Entretanto, por processos de negociação direta com o outro acabamos chegando a um denominador comum que nos identifica e proporciona coerência com aquilo que somos.

Enquanto falava da fundação da Sociedade Musical Amor à Arte, Nélio Schmidt explicou que a princípio a entidade não foi criada para ser uma banda de música - "Antes de ser banda ela foi uma orquestra chamada Orquestra dos Cupins. Aí ela era com cordas, violão, viola"[106]. Os instrumentos musicais da instituição, logo que foi fundada em 1897, conforme Nélio lembrou, possuía o naipe de cordas característico das orquestras, visto que os fundadores tinham a ideia de criar uma orquestra, o que seria uma novidade na cidade. No jornal *O Estado* de 13 de outubro de 1937, um dos fundadores da Sociedade Musical Amor à Arte, o maestro Álvaro Sousa, escreveu um artigo,

---

[105] POLLAK, 1992, p. 205.
[106] SCHMIDT, Nélio. Ibid.

onde explicou como era a formação da Sociedade Musical que ajudou a fundar:

> Excetuando a João Caldeira Junior, já falecido, encontram-se ainda entre nós cinco velhos cupins: Indalício Pires, Hermínio Jaques, Maximiliano Freyesleben, Francisco Cunha e Álvaro Sousa. Como se vê o bloco compunha-se (o bloco cupiniano, permita-nos a expressão) de seis figuras: dois violinos, duas flautas e dois violões. Por vezes, era esse número reforçado pelo clarinete de Manuel Livramento, ou Mané do Padre, como geralmente o conheciam sargento músico da Polícia de antanho.[107]

Conforme visto no primeiro capítulo, as bandas de música são constituídas essencialmente por instrumentistas de sopro e percussão, na primeira formação da Amor à Arte havia sobretudo instrumentos de cordas. No início divergindo de uma formação convencional de banda, com o passar dos anos a banda Amor à Arte se firmou como um conjunto que adota apenas instrumentos de sopro e percussão. Dessa forma, quando perguntei ao Senhor Nélio se atualmente a Banda Amor à Arte utiliza instrumentos como guitarra e baixo elétrico, sua resposta foi: "descaracteriza né? Deixa de ser uma banda de música. Tu pega uma banda, olha aqui, ó manja só, [mostra fotos da parede] a banda tem uma formação aqui, pega 1908, na origem dela não existia isso né, então não pode adaptar"[108]. A fotografia que o entrevistado se refere e que está reproduzida abaixo é uma das primeiras que registra a Banda Amor à Arte e que se encontra na parede da sede da entidade.

---

[107] SOUSA, Álvaro. Sociedade Musical Amor à Arte. *O Estado*. Florianópolis, 13 de outubro de 1937.
[108] SCHMIDT, Nélio. Ibid.

Figura 8: Primeira foto da Banda Amor à Arte exposta na sede da entidade. Destaquei os instrumentos musicais e peças do uniforme dessa época. Fonte: Arquivo de Helbio Cabral.

Pela descrição da "Orquestra dos Cupins" realizada por um dos seus participantes, Álvaro Sousa, e comparando-a com a foto de 1908 que Nélio Schmidt fez referência, percebe-se que a Sociedade Musical Amor à Arte mudou radicalmente seu instrumental em aproximadamente dez anos. Se num primeiro momento figurava apenas seis músicos, com flautas, violinos e violões, uma formação desprestigiada de instrumentos de percussão e sopros. Destes últimos, Álvaro Sousa aponta apenas dois flautistas e um clarinetista, que algumas vezes era convidado. A formação posterior representada na foto de 1908, conforme Nélio observou, já era composta apenas por instrumentos musicais que caracterizam uma banda de música: observam-se dois instrumentos de percussão, bombo e caixa, além de uma boa variedade de instrumentos de sopro, flauta, clarinete, trombone, bombardino, trompa, piston, sousafone, e até um saxofone[109].

Na fotografia da Banda Amor à Arte aparece um instrumental moderno para a época, que serve de referência ainda hoje para o

[109] Instrumento que não identifiquei na foto da Banda do Corpo de Bombeiros do RJ (mostrada no primeiro capítulo).

músico e presidente da entidade explicar o fato da Banda não utilizar instrumentos elétricos atualmente, pois como mencionou o entrevistado na "origem dela não existia isso"[110]. E não existiam mesmo, a primeira guitarra elétrica foi fabricada na década de 1930 e o baixo elétrico foi criado apenas em 1951, portanto aproximadamente quarenta anos depois da foto mencionada por ele[111]. Nélio ainda vai mais longe na sua concepção de banda de música: "nós temos que procurar manter a origem das coisas, porque se não daqui a pouco vai chegar um dia o teu neto, o teu bisneto, vai ver uma banda de música que ele leu, ele vai perguntar o que é uma banda de música, e ninguém vai saber o que é"[112]. Essa pergunta sobre o baixo e a guitarra estimulou o velho guardião da memória a defender um instrumental, conforme visto, criado, sobretudo, até a segunda metade do século XIX, e ainda tradicionalmente utilizado por bandas de música, como a Sociedade Musical Amor à Arte.

Não foi só em relação aos instrumentos musicais que o guardião da memória Nélio utilizou a fotografia de 1908 como referência para sua resposta. Quando perguntei a ele quando havia iniciado a tradição de usar quepe como parte do seu uniforme, o músico respondeu: "Desde a origem, desde a origem, se tu pegar a foto de 1908, 1908 ó, quer dizer mais perto da fundação, além do quepe se usava polaina"[113]. Atualmente a Sociedade Musical Amor à Arte mantém a tradição de usar quepe como parte do uniforme, no entanto, a polaina não é mais usada. Mesmo assim o entrevistado gostaria que a sua banda voltasse a usar esta peça do vestuário: "sabe como que eu queria que fosse a nossa banda, assim ó! [Aponta para a foto de 1908] Se eu pudesse comprar, porque a Marinha usa, eu ia

---

[110] Ibid.
[111] DE MARCO, Daniel Alegria. *A História da Guitarra Parte 2: A Guitarra e os Baixos Elétricos*. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/musicalbox/072276.html>. Acesso em 08 jan. 2012.
[112] SCHIMIDT, Nélio. Ibid.
[113] Ibid.

comprar polaina pra nós usarmos”[114]. A antiga fotografia aciona na memória do entrevistado um modelo a ser seguido, pois evoca um passado coerente e acima de tudo um ponto de partida para Nélio em relação a Sociedade Musical Amor à Arte. Além disso, essa coerência está atrelada a uma característica anteriormente percebida nas bandas de música civis.

O musicólogo Fernando Binder desenvolveu uma teoria para explicar a incorporação de certos hábitos militares, como estes apontados por Nélio, nas bandas de música civis. Segundo o autor: “A presença multiplicada que aos poucos as bandas militares foram adquirindo a partir de 1830 parece ter contribuído para a criação de hábitos característicos, que ainda hoje podem ser encontrados nas bandas de música civis”[115]. Esta histórica padronização das bandas de música, fez Binder cunhar o termo *Ethos militar*, para designar a incorporação nas bandas de música civis dos mesmos nomes, repertórios e aparência das bandas de música militares. Assim, conforme o autor escreveu: “Disso é sintomático o uso de uniformes que se inspiravam nas fardas militares”[116]. Dessa forma, a coerência que Nélio vê no uso de uniformes militares e na padronização de determinados instrumentos musicais pode estar atrelado àquilo que a fotografia da Amor à Arte de 1908 representa, uma banda de música civil cuja a identidade foi construída sob uma padronização militar.

Na parte sul da Ilha de Santa Catarina, ainda no século XIX, conforme nos contou Alécio Heidenreich, um grupo de músicos representando a Sociedade Musical Amantes do Progresso, pejorativamente denominada *Banda da Cera*, “conseguiram não se sabe como, nem onde um instrumental em péssimas condições de uso”[117]. Em 1896, mesmo tocando com tamanha dificuldade, uma vez que seus instrumentos de sopro eram tampados com cera de abelhas, um grupo da comunidade resolveu criar outra sociedade musical. Como ainda não havia fabricação de instrumentos de sopro e

---

[114] Ibid.
[115] BINDER, Ibid., p. 77.
[116] Ibid., p. 78.
[117] HEIDENREICH, Alécio. Ibid.

percussão no Brasil, mandaram vir da Alemanha um instrumental novo para fundar a Sociedade Musical Nossa Senhora da Lapa[118], que apenas mais tarde se chamaria Sociedade Musical e Recreativa Lapa. Esse é um fato tão importante para a memória da Banda que a nota fiscal do primeiro instrumental comprado está atualmente exposta no Museu do Ribeirão da Ilha.

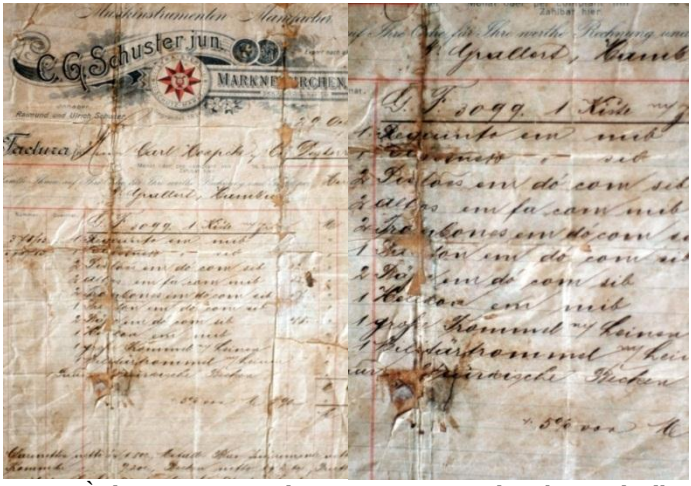

Figura 9: À direita Nota Fiscal exposta no Museu do Ribeirão da Ilha, à esquerda detalhe do mesmo documento onde consta a especificação dos instrumentos musicais comprados.
Fonte: Museu do Ribeirão da Ilha, foto Daniel Choma.

Percebe-se que a nota fiscal de 29 de outubro de 1895, apesar de estar com muitas marcas e furos, faz referência a compra de quatorze instrumentos musicais, importados da Alemanha pela firma Karl Hoepecke. Pela especificação parece ter sido uma compra de instrumentos de sopro e percussão, apesar de não ter conseguido identificar alguns nomes de instrumentos escritos na nota, havia requinta, clarinete, piston, trombone, sousafone e instrumentos de percussão.

---

[118] HEINDEIREICH, Alécio. A banda de Nossa Senhora da Lapa. In. PEREIRA, Nereu do Vale et. al. *Ribeirão da Ilha Vida e Retratos*. Florianópolis: Fundação Franklin Casaces, 1990, p. 237.

Sobre a chegada desses instrumentos no Ribeirão da Ilha, Alécio Heidenreich, por meio da história oral que lhe foi transmitida, contou: "A chegada do instrumental foi nessa casa que está ali ó [aponta o lugar] e a outra banda veio homenagear, veio homenagear tocando um dobrado na chegada do instrumental que veio da Alemanha. E daí o Ribeirão começou a ter duas bandas"[119]. Deve ter sido um acontecimento muito especial para o pacato vilarejo, pois até mesmo a Banda da Cera fez questão de comparecer ao local da chegada desse instrumental, apesar de não ter sido beneficiada com os instrumentos importados da Alemanha.

No início do século XX, enquanto a Banda Amor à Arte se desenvolvia no centro da cidade, que passava por reformas urbanas e mudanças no panorama sociocultural, em contato direto com diversas bandas civis e militares; a Banda da Lapa num ambiente sossegado construiu sua identidade, talvez tendo como única referência outra banda de música civil possuidora de pouquíssimos recursos. Conforme Pollak explicou: "Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros"[120]. O processo de negociação que ocorreu entre as duas bandas de música civis lembradas por Alécio, não ficou apenas no campo da rivalidade, elas serviram de referência uma para a outra, e assim construíram suas identidades.

Esse período que o Ribeirão da Ilha presenciou duas bandas de música locais se revezando com apresentações em festas, segundo o entrevistado, também foi delimitado pela vida útil dos instrumentos musicais que cada uma possuía. A primeira a sucumbir foi a Amantes do Progresso ou "Banda da Cera", seu instrumental em péssimo estado fez com que restasse no bairro apenas uma banda de música, tal como conta Alécio: "por volta de 1928 não teve mais como tocar. Então, a banda Nossa Senhora da Lapa acolheu os músicos, os poucos que ainda tinham". Essa Banda ainda possuía o instrumental

---

[119] HEIDENREICH, Alécio. Ibid.
[120] POLLAK, 1992, p. 205.

importado da Alemanha, que passados aproximadamente trinta anos também não deviam estar em tão boas condições de uso. Do início da década de 1930 restou apenas a fotografia reproduzida abaixo, que deve ter sido a primeira a registrar a Banda Nossa Senhora da Lapa, naquele momento a única banda da comunidade do Ribeirão da Ilha.

Figura 10: Foto da Sociedade Musical e Recreativa Lapa na década de 1930. Destaquei os instrumentos musicais que identifiquei, além das duas crianças por ser uma delas Alécio Heidenreich.
Fonte: Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa.

Na foto aparecem músicos mostrando seus instrumentos e pessoas da comunidade do Ribeirão da Ilha, como os irmãos Cid e Alécio Heidenreich ainda crianças. Conforme o relato de Alécio: "essa aqui era antes, quando a gente era pequeno ainda, deve ser de 1930, 1931, por aí. E já era uma banda só"[121]. Dentre os instrumentos musicais, alguns são semelhantes aos apresentados na nota fiscal de 1895, no entanto um chama a atenção por não ser de sopro ou percussão, o machete. Este instrumento de cordas, circulado em azul na fotografia, popularmente conhecido como cavaquinho, aparece segurado por um homem que está portando também um clarinete.

[121] Ibid.

Embora na foto não esteja especificado o ano em que foi tirada, partindo do que o entrevistado mencionou, podemos inferir que naquele momento reuniram-se para uma fotografia músicos da Banda Nossa Senhora da Lapa e pessoas que possivelmente não eram músicos, visto que estavam sem instrumentos musicais.

Partindo desta análise percebemos que não havia mais do que uma dúzia de músicos, sem uniforme e portando poucos instrumentos de sopro e percussão, além do machete. Se na fotografia da Sociedade Musical Amor à Arte observamos a padronização de uniformes, inclusive com todos os músicos utilizando quepe e polainas, além da presença de instrumentos musicais de sopro e percussão, na fotografia da Sociedade Musical e Recreativa Lapa os músicos não são identificados pelo uniforme e apenas alguns portam chapéus, enquanto dentre os instrumentos musicais o machete destoa por ser o único instrumento de cordas. A dificuldade de manter um instrumental condizente com a formação de uma banda de música havia extinguido a Banda da Cera e problema semelhante já devia estar ocorrendo na Banda Nossa Senhora da Lapa[122] no início da década de 1930, tal como demonstra o número de instrumentos musicais presentes na fotografia. Os instrumentos adquiridos em 1895 estavam chegando ao fim de sua vida útil e a dificuldade de adquirir um novo instrumental devia ser o principal desafio para aqueles que continuavam fazendo parte da Banda de Música naquele momento. Com indícios inclusive de que na falta de instrumentos de sopro e percussão adequados, instrumentos de cordas estavam sendo utilizados para suprir esta deficiência.

Os instrumentos e uniformes são componentes importantes na construção da identidade das bandas de música, porém, conforme observou Pollak: “a identidade e a memória podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo”[123]. Assim, a falta destes itens, instrumentos e uniformes, percebida inclusive nas raras fontes

---

[122] A Sociedade Musical e Recreativa Lapa ainda na primeira metade do século XX se chamava Banda Nossa Senhora da Lapa.
[123] POLLAK, 1992, p. 205.

encontradas desse período, podem não ter fornecido a Banda da Lapa subsídios suficientes para a construção de uma identidade associada às bandas de música militares. Porém, tendo em vista a identidade não ser parte da essência do grupo, o próprio fim da Banda da Cera, proporcionou uma nova negociação da identidade da Banda da Lapa.

Nas décadas de 1930 e 40 os músicos da Banda Nossa Senhora da Lapa mantiveram-se atuantes, fazendo o possível para consertar e conservar seus instrumentos musicais, até que em 1951 aconteceu mais uma crise, narrada por Alécio: "Em 1951 a banda não pode tocar [na Festa de Nossa Senhora da Lapa] por deficiência dos instrumentos, os instrumentos todos estropiados, todos ruins, e foi uma tristeza para os músicos"[124]. A partir desse fato, ocorreu uma reunião com pessoas da comunidade interessadas em ver a Banda atuando novamente. Nesse momento o entrevistado iniciou sua participação na Banda, conforme ele relata:

> E aí a gente começou em 1951, então nessa reunião os pais dos jovens, que nós éramos jovens na época, se comprometeram a comprar instrumento e os outros iam para o conserto, então uns instrumentos novos foram comprados que na época já tinha fabricação em São Paulo, então a gente começou em 1952 que a gente se apresentou pela primeira vez na Festa da Lapa, com oito veteranos, indo na frente pra dar coragem pros outros nove que éramos nós no caso.[125]

É nítida na narrativa de Alécio a ênfase que ele dá para a falta de recursos financeiros da entidade, o que tornou um grande desafio para a banda de música, sobretudo, adquirir instrumentos musicais e uniformes, reflexos das dificuldades que o grupo enfrentou nestes primeiros cinquenta anos. Período em que o entrevistado ouviu as pessoas contarem que uma banda do Ribeirão da Ilha havia acabado pelo desgaste dos instrumentos musicais, e presenciou a Banda da

---

[124] Ibid.
[125] Ibid.

Lapa parar suas atividades por um ano pelo mesmo motivo. Porém, a Sociedade Musical e Recreativa Lapa ressurgiu a partir da década de 1950 e passou a adotar uma variedade maior de instrumentos musicais e uniformes padronizados desde então[126]. Nas fotografias da Banda da Lapa da década de 1950 em diante não se percebe mais a presença de instrumentos de cordas, até a década de 2000, quando a banda passou a utilizar guitarra e baixo elétrico em algumas apresentações em que os músicos não estão em movimento. Esses instrumentos têm sido adotados também por outras bandas de música civis e militares brasileiras nos últimos anos[127], principalmente em apresentações em teatros e palcos com sonorização.

Enquanto a Sociedade Musical Amor à Arte consolidou um instrumental variado desde as primeiras décadas do século XX, tal como constatado na primeira fotografia encontrada da Banda, a Sociedade Musical e Recreativa Lapa somente passou a ter um instrumental mais complexo a partir da década de 1950. A fotografia da Banda Amor à Arte de 1908, como notou Nélio, já chama a atenção pela imponência do instrumental e a padronização dos uniformes.

Ao refletir sobre a constituição identitária das Bandas de Música pesquisadas a partir da composição instrumental e de uniformes, percebi as diferentes memórias sociais interferindo nesse processo. A Sociedade Musical Amor à Arte, mais próxima de outras bandas de música civis e militares[128], constituiu uma formação composta exclusivamente por instrumentos de sopro e percussão e utiliza uniformes desde o início do século XX. Nesse processo de

---

[126] Fiz essa análise comparando os instrumentos musicais e vestimentas dos músicos presentes nas fotografias da Sociedade Musical e Recreativa Lapa das décadas de 1930 e 1940 com fotografias das décadas subsequentes. Somente na década de 1960 observei a utilização de quepe pela Sociedade Musical e Recreativa Lapa, no entanto, a partir da década de 1970 não foi mais usado.

[127] As Bandas de Música da Força Aérea Brasileira, por exemplo, possuem várias apresentações com esta formação, disponibilizadas inclusive no site *You tube*.

[128] CABRAL, Ibid., p. 31.

negociação com “o outro”, passou a construir uma identidade em que a uniformização, parecida com a militar, ainda é mantida.

A Sociedade Musical e Recreativa Lapa, diferentemente da banda de música do centro da cidade, possui uma memória social construída nos primeiros cinquenta anos quase exclusivamente pela oralidade, pouco sabemos sobre os instrumentos musicais utilizados pelos músicos nesse período, a não ser pela nota fiscal da primeira compra de instrumentos e pelo que conta Alécio Heidenreich. A fotografia mais antiga da entidade tirada na década de 1930 fornece pistas da precariedade da instrumentação descrita pelo guardião da memória. Alécio não idealiza uma instrumentação na atualidade, tanto que quando perguntei o que achava dos instrumentos novos que foram incorporados na banda, como guitarra, baixo e bateria, sua resposta foi: “A maravilha! tudo que é novidade é uma maravilha, hoje não dá para comparar, a banda de hoje com a daquela época, não dá nem pra comparar”[129]. O velho músico não fez qualquer referência a uma possível descaracterização da identidade da banda por conta desses novos instrumentos, possivelmente por sua memória estar ancorada num período de muitas dificuldades, em que a padronização de instrumentos musicais e uniformes era impossibilitada pela falta de recursos financeiros. Assim, a utilização de um determinado tipo de instrumentação e o uso de uniformes militares parece não fazer parte da identidade que o grupo deseja perpetuar.

2.3 LEMBRANÇAS E ESQUECIMENTOS: SEDE SOCIAL, EDUCAÇÃO MUSICAL, ENSAIOS, APRESENTAÇÕES E COMEMORAÇÕES.

As bandas de músicas possuem pontos de referência temporais e espaciais que estruturam suas memórias. Conforme Halbwachs ensinou, “da mesma maneira que é preciso introduzir um germe num meio saturado para que ele cristalize, da mesma forma, dentro desse conjunto de depoimentos exteriores a nós, é preciso trazer como que

[129]Ibid.

uma semente de rememoração, para que ele se transforme em uma massa consistente de lembranças”[130]. Os locais onde estão as sedes sociais e as interações sociais que ocorrem no seu entorno, como as aulas de música e ensaios, são pontos de referência para a estruturação da memória daqueles que participam das bandas de música. Da mesma forma, os momentos de aprendizado musical, apresentações e comemorações marcam temporalmente a memória dos grupos.

Inversamente, como Halbwachs observou, há regiões do nosso passado que a memória não pode agarrar-se a nenhum elemento de lembrança, sobretudo, por não fazerem sentido ao presente que vivemos[131]. Nestes casos, o esquecimento acaba dando a tônica naquele momento, visto a memória selecionar aquilo que faz sentido lembrar.

As sedes sociais são importantes pontos de referência que estruturam a memória social das Bandas de Música, visto que, conforme ensinou Halbwachs, o quadro espacial é um elemento fundamental para o processo de rememorar. A sede, além de abrigar o arquivo institucional das entidades, também é um importante lugar de ensaios, aulas de música e congraçamentos.

Cada entidade construiu sua sede num momento diferente, a Sociedade Musical Amor à Arte já em 1911 adquiriu um prédio na Rua Tiradentes, centro de Florianópolis, enquanto que a Sociedade Musical e Recreativa Lapa só passou a ter sede própria no Ribeirão da Ilha na década de 1990. Essa diferença de aproximadamente 80 anos entre a fixação de endereços das entidades, com pouco mais de 115 anos de existência, desenvolveu uma disparidade na organização social das Sociedades Musicais. Enquanto a Banda Amor à Arte, por exemplo, possui atualmente um arquivo com documentos bastante antigos, principalmente em relação a partituras, a Banda da Lapa, como passou mais tempo itinerante, foi perdendo muitos documentos ou, conforme constatou Costa, foram espalhados por diversas

---

[130] HALBWACHS, Ibid., p. 28.
[131] Ibid., p. 77.

residências, guardados em álbuns, pastas e caixas de acervos pessoais[132].

Já foi observado que a Banda Amor à Arte desde muito cedo passou a ter uma padronização do instrumental e dos uniformes. Logo após a fundação, em 1897, a Banda constituiu uniformes e instrumentos musicais que se mantêm ainda atualmente agregados como parte de sua identidade social. Segundo Nélio Schmidt, nos primeiros catorze anos, a banda esteve pouco tempo numa casa na Rua Arciprestes Paiva, logo em seguida transferiu-se para a Rua Visconde de Ouro Preto, depois para um sobradinho na Rua Felipe Schimidt, dentre outros endereços, todos no centro da cidade[133]. Em 1911, foi comprada a sede, na Rua Tiradentes, Centro de Florianópolis, onde a banda funciona até os dias atuais.

Enquanto os dois integrantes da Sociedade Musical e Recreativa Lapa foram entrevistados em suas residências, fiz questão de entrevistar os músicos da Sociedade Musical Amor à Arte na sede da entidade, porque contém muitos quadros e documentos antigos pendurados na parede que, além de servirem como bons ativadores da memória dos entrevistados, contam muito da memória construída pela associação musical.

Além de Nélio Schmidt, já apresentado, entrevistei também Valery Maestri, atualmente com 71 anos, músico da banda desde 1954 e que também é tesoureiro da entidade. Os entrevistados fizeram referência às fotografias expostas nas paredes da entidade em vários momentos. Valery, por exemplo, quando lembrou do nome do seu primeiro professor de música na Banda, disse "Vespasiano, tem a foto dele na parede lá ainda", apontando para a fotografia[134]. A Sala de Ensaio apresenta uma galeria de retratos de alguns músicos que

---

[132] COSTA, Tati Lourenço. *Memórias e Harmonias da Banda da Lapa. Experiência metodológica áudio visual de historiadores em campo, 2010-2011*. Trabalho apresentado nos Anais do I Seminário Internacional História do Tempo Presente. Florianópolis: UDESC, ANPUH-SC; PPGH, 2011, p. 264.

[133] SCHMIDT, Nélio. Ibid.

[134] MAESTRI, Valery. Entrevista concedida a Wellinton Carlos Correa. Florianópolis, 11 de dezembro 2012.

passaram pela banda, fotos da Banda Amor à Arte em diversos momentos, além de documentos, como o jornal *Opinião Catharinense*", de 14 de outubro de 1875 (Figura 8).

Figura 11: Sala de Ensaio da Sociedade Musical Amor à Arte, com destaque para a galeria de fotos.
Fonte: Acervo do autor.

A galeria de fotos em destaque na imagem ocupa uma boa parte da parede lateral da Sala de Ensaios, ali estão retratos grandes (aprox. 70 cm X 50 cm) de músicos e diretores atuais da banda e de ex-integrantes da Sociedade Musical Amor à Arte. Esta galeria foi construída com fotografias de personagens que passaram pela Sociedade Musical por várias épocas. Existem retratos de fundadores da Sociedade Musical, como Indalício Pires, de pessoas bastante ativas nas três primeiras décadas do século XX, como o Maestro Pavão, pessoas influentes nas décadas de 1940 a 60, como os professores dos entrevistados, Higino Neves e Pelaio Mendoza, até integrantes que participam atualmente, cito Valery Maestri e Nélio Schmidt. Como num panteão, construído para lembrar alguns personagens em detrimento de outros, a galeria da Banda Amor à Arte funciona como um elemento de estruturação da memória do grupo.

Quanto à disposição das fotografias, Nélio explica: “foi uma arquiteta que esteve aqui quando nós reformamos, ela achou melhor colocar desse jeito”[135]. Essa reforma aconteceu no ano de 2012 e, antes disso, as fotografias já existiam espalhadas pela sede. A escolha das pessoas rememoradas por meio dessa estratégia foi seletiva, pois nem todos que participaram da banda nestes 115 anos possuem suas fotos expostas, como qualquer forma de construção da memória, e se deu ao longo do tempo à medida que novas fotografias eram dependuradas nas paredes. Isso converge com o que Halbwachs escreveu: “Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma e à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem”[136]. Assim, várias mudanças ocorreram na galeria da Banda Amor à Arte sem que seja possível apontar critérios específicos ou autorias individuais.

Não aparece representação de nenhuma musicista que tenha passado pela banda, a única mulher presente está retratada tocando arpa em um quadro disposto ao centro. As mulheres só passaram a fazer parte do grupo nas últimas três décadas, o que pode explicar este esquecimento na galeria da Sociedade Musical Amor à Arte.

É impossível a pessoa entrar na sede da Banda Amor à Arte e não se surpreender com a grande quantidade de retratos que encontra, ou mesmo ficar curioso ao imaginar quem foram esses personagens. Como apontou Pollak, além dos acontecimentos, a memória é constituída por “pessoas, personagens”[137]. Na memória construída pelos entrevistados, os personagens das fotografias ganham vida. Seja por ter convivido com determinada pessoa, como acontece com Valery quando lembrou sua turma de música: “tinha eu, o Serratine, o Quininho, o Mauri e o Nilto, era os cinco.... (pequena pausa) esqueci do Bilico, conheces o Bilico? Toca piston, a fotografia dele tá ali” [aponta para a foto][138]. Em alguns casos, os entrevistados só conheceram indiretamente o personagem, como no caso de Nélio

---

[135] SCHMIDT, Nélio. Ibid.
[136] HALBWACHS, Ibid., p. 126.
[137] POLLAK, 1992, p. 206.
[138] MAESTRI, Valery. Ibid.

quando fala de um desencontro em sua chegada na banda: “Eu me lembro, quando eu cheguei aqui já não estava mais, que era o Seu Paulo. Ele está naquela fotografia lá [aponta para a parede]. Mas quando eu cheguei ele tinha acabado de sair”[139]. Apesar de não tê-lo conhecido em sua chegada, a fotografia do Seu Paulo despertou em Nélio lembranças desse personagem.

A Sede da Banda Amor à Arte ainda dispõe de muitos documentos arquivados, principalmente partituras de músicas. A maior organização do arquivo aconteceu no ano de 2011, quando Alexandre Schneider, no processo de elaboração da sua dissertação de mestrado, observou as condições precárias em que se encontrava o acervo e digitalizou boa parte dos documentos das três primeiras décadas do século XX[140]. Neste arquivo, além de partituras, são encontrados Livros-caixa, Estatutos, Livros de presença, Livros-ata e uma série de outros documentos remontando desde a fundação da entidade. Conforme observou Schneider, há interesse por parte dos músicos da Banda Amor à Arte em preservar estes documentos, que possuem grande relevância, sobretudo, para historiadores e musicólogos, assim como para compositores e arranjadores musicais[141]. Na trama de construção da memória, esses documentos contam também acerca do que os membros da entidade consideram importante guardar como vestígio da sua história.

Com o desenvolvimento da economia e a estabilização do regime republicano, desde o final do século XIX o centro urbano de Florianópolis passou por transformações que contribuíram inclusive na produção de novos hábitos sociais[142]. Nesse contexto, a Sociedade Musical Amor à Arte se tornou uma opção artístico-cultural mantida pelas classes mais abastadas, e já nos primeiros anos do século XX constituiu um patrimônio considerável, com bons instrumentos,

---

[139] SCHMIDT, Nélio. Ibid.
[140] SCHNEIDER, Ibid. p. 9.
[141] Ibid. p. 9.
[142] ARAÚJO, Hermetes dos Reis. *A Invenção do Litoral Reformas Urbanas e Reajustamento Social em Florianópolis na Primeira República*. PUC-SP. Dissertação de Mestrado em História, 1989.

uniformes e uma sede social. Conquanto que a Sociedade Musical e Recreativa Lapa, afastada do centro urbano da cidade, portanto vivendo um tempo social diferente, ainda mais próximo dos afazeres no campo, manteve-se apenas ativa animando as festas religiosas da comunidade de Nossa Senhora da Lapa, defendendo-se do avanço implacável da ferrugem em seus instrumentos, provocados pela proximidade com o mar. Como contou Alécio, houve um tempo de ter duas bandas de música no Ribeirão da Ilha, mas em 1951 a comunidade não teve música para animar a festa da padroeira, tão acostumada com o som dos instrumentos de sopro, pois estes se calaram frente aos desgastes naturais produzidos e a falta de recursos para substituí-los.

Na sede social da Sociedade Musical e Recreativa Lapa, construída em 1996, não foram encontrados documentos produzidos cem anos antes, quando da sua fundação, ou sequer dos primeiros cinquenta ou sessenta anos de existência. Nesse ritmo mais lento imprimido na primeira metade de sua existência, não se tem notícias da Banda da Lapa ter conquistado um lugar fixo para os ensaios, provavelmente ensaiava-se na casa dos músicos. Isso ocorria também a partir da década de 1950, conforme Alécio lembrou: "Foi numa porção de casas, nós nos mudamos para uma porção de casas"[143]. O entrevistado rememorou alguns lugares que serviram de sede, inclusive antes dele ingressar na Banda da Lapa: "Quando a outra funcionava, era lá embaixo, na Rua de Baixo, do lado da Intendência"[144]. Esta "outra" que Alécio se refere é a Banda da Cera, que ele ficou sabendo que ensaiava no local indicado na fotografia e que conserva a mesma arquitetura, porém não abriga mais os ensaios de nenhuma banda.

---

[143] HEIDENREICH, Alécio. Ibid.
[144] Ibid.

Figura 12: Rua da Freguesia do Ribeirão da Ilha: Lugar indicado por Alécio como lugar de ensaio da antiga Banda da Cera.
Fonte: Imagem em http://www.informesuldailha.com/ Acesso em 14/01/2013.

O casario açoriano que Alécio apontou é bastante antigo e pode ter servido para abrigar os ensaios da Banda da Cera no primeiro quartel do século XX. As casas dispostas uma ao lado da outra, sem qualquer espaçamento, em harmonia com a Igreja Matriz, construída em 1806, proporcionam, não só ao músico, mas a qualquer pessoa que passe pelo local, um retorno ao passado. No entanto, essa evocação de nosso narrador deve ser tomada com cautela, pois como escreveu Bosi, a tendência da mente é remodelar toda experiência em categorias nítidas, que tenham sentido e sejam úteis ao presente[145]. Não que Alécio esteja mascarando alguma verdade, mas sua memória individual esta se referindo a memória de um grupo que não possui mais memórias individuais que a construam. Sendo assim, a informação muito precisa trazida por Alécio pode conter distorções, uma vez que as memórias individuais necessitam ser apoiadas umas às outras. É importante ressaltar, entretanto, como as referências às Bandas são associadas aos locais onde realizavam ensaios, confirmando a importância do espaço na construção da memória, ressaltado por Halbwachs.

Não era só para realizar ensaios que a Banda da Lapa utilizava os espaços que eram disponibilizados antes de possuir sede própria, aula de música também eram realizadas.

---

[145] BOSI, Ibid. p. 419.

Mário Correa, atualmente com 70 anos de idade, aprendeu música na Sociedade Musical e Recreativa Lapa em 1957 e permaneceu como músico instrumentista até 1965, quando ingressou na carreira militar e parou de tocar seu clarinete. Durante a entrevista, ele lembrou do local onde aconteciam suas aulas: "tinha ali o salão da Igreja, na subida da Igreja, ali tinha o Clube da Nossa Senhora da Lapa. Então as aulas eram ali, eles davam aula todas terças e sextas feiras"[146]. Mesmo local onde Alécio aprendeu música seis anos antes de Mário, como aquele explica: "quando comecei já era no Clube aqui" [aponta para o local do antigo Clube Nossa Senhora da Lapa][147]. Este local lembrado pelos dois antigos músicos da Banda é um prédio localizado na Freguesia do Ribeirão que deixou de ser um clube e se tornou uma residência.

Figura 13: Antigo lugar de ensaio e aulas de Música da Banda da Lapa, lembrado por Mário e Alécio.
Fonte: Acervo do autor.

O antigo Clube Nossa Senhora apresenta uma data em sua fachada que registra o ano da construção, 1933. Os dois entrevistados lembraram desse lugar também como cenário das suas aulas de

---

[146] CORREA, Mário. Entrevista concedida a Wellinton Carlos Correa. Florianópolis, 26 de novembro de dezembro 2012.
[147] HEIDENREICH, Alécio. Ibid.

música: Alécio, em 1951, com o regente Brasílio Machado como professor e Mário em 1957, aprendendo com Cid Heidenreich, irmão de Alécio, regente e formador de músicos. Sobre este, Mário lembrou: "Eu entrei na banda da Lapa com 14 anos de idade e o meu mestre foi o Seu Cid, hoje já falecido, eu era aprendiz"[148]. Assim como Alécio, que recordou das aulas de música e de sua estreia na banda, Mário também relembrou estes momentos, embora tenha participado da Banda por um breve período.

Alécio apontou ainda outros lugares que a Banda da Lapa ensaiava e fornecia aulas de música, sendo todos na Freguesia do Ribeirão da Ilha: clubes, centro comunitário e residências. A Banda passou a contar com uma sede social somente na última década do século XX. Esse lugar que atualmente abriga a entidade, também na freguesia do Ribeirão da Ilha, fica próximo do Centro Comunitário, dos casarios açorianos e da Igreja Matriz Nossa Senhora da Lapa, no entanto o prédio foi construído somente em 1996. Primeiramente foi doado pela prefeitura de Florianópolis um terreno para a Sociedade Musical e Recreativa Lapa, em dezembro de 1985[149]. No ano seguinte, a diretoria da época ainda chegou a planejar a sede que seria construída, entretanto as plantas não saíram do papel. No início da década de 1990, a diretoria da Sociedade Musical passou a solicitar recursos para vários órgãos públicos, governo do Estado de Santa Catarina, prefeituras de municípios, e governo federal, para a construção da sede[150], mas esta só foi viabilizada no ano de 1996. Portanto, apenas cem anos após sua fundação, a Sociedade Musical e Recreativa Lapa passou a ter sede própria.

---

[148] CORREA, Mário. Ibid.

[149] TERMO DE CESSÃO DE POSSE. Sociedade Musical e Recreativa Lapa, 1985.

[150] Utilizei como fonte para essa análise os ofícios da Sociedade Musical e Recreativa Lapa da década de 1990, arquivados na sede da entidade.

Figura 14: Sede Social atual da Sociedade Musical e Recreativa Lapa.
Fonte: Acervo do autor.

Tal como Mário e Alécio, os outros músicos entrevistados lembraram suas experiências iniciais com a música citando pessoas e lugares como referências desse processo educacional. Os músicos da Sociedade Musical Amor à Arte também recordaram essas experiências. Valery, que aprendeu também na década de 1950, lembrou do antigo mestre: "o meu mestre da banda, Vespasiano, que me ensinou, então dali pra cá nós começamos a ensaiar"[151]. Valery ainda situou a época que o regente Vespasiano passou pela Amor à Arte com base noutro regente que também ensinava música: "ele [Vespasiano] foi aluno do mestre Pavão, depois que o Pavão saiu ele pegou a banda. Eu não peguei o Pavão aqui na banda"[152]. O mestre Pavão foi o regente que mais tempo permaneceu na Banda Amor à Arte, da década de 1900 a 1930 e ensinava música na sede da Sociedade.

Nélio, que aprendeu música na década de 1960, explicou como era a metodologia utilizada para ensinar música quando ele entrou na Banda: "Era um professor coitado pra cinco, seis, oito, dez alunos, sendo piston, trombone, requinta, sax e aí ele dava aula, ele botava

[151] MAESTRI, Valery. Ibid.
[152] Ibid.

uma parte pra um uma parte pra outro de exercícios e cobrava de um, cobrava de outro”[153]. Pelo relato do depoente não havia professores específicos para cada instrumento musical. Assim como os outros entrevistados, Nélio contou que também recebeu os primeiros ensinamentos dos regentes da Banda, primeiro com Pelaio Medoza, depois com Higino Neves. Sobre as pessoas que ministraram aulas na Banda, ele ainda explicou: “a grande maioria era regente, o Paco era regente, o seu Higino era contramestre, também dava aula (...) o seu Vespasiano era regente e ensinava, porque tinha escola de música, a grande maioria era regente, regente que dava aula”[154]. Nas duas bandas de música pesquisadas o papel do regente como professor de música foi muito lembrado. Além de ensaiar as músicas e reger a Banda nas apresentações, os regentes muitas vezes foram mestres, no sentido educacional da palavra.

Essa educação musical ensinada, sobretudo, pelos regentes nas bandas pesquisadas tem a função de ligar gerações de músicos numa mesma comunicação e assume grande importância na construção da memória social das Sociedades Musicais. Conforme observado no primeiro capítulo, os regentes de banda de música, geralmente, são mestres que ensinam seus alunos a se comunicarem numa mesma linguagem. Sendo assim, estas pessoas realizam um significativo trabalho de solidificação social, atuando na mediação de conhecimentos que são o principal fio no tecido social das bandas de música. A partir da socialização da linguagem que conhecem, os mestres que ensinam música iniciam pessoas a participarem de uma mesma identidade social, das sociedades musicais.

As práticas de leitura e escrita de partituras são evidentes nas apresentações e ensaios quando o músico, ao executar determinado repertório, põe a partitura na sua frente e passa a ler os sinais que aprendeu a decodificar previamente. Trabalhando com essa mesma linguagem estão os compositores e arranjadores, que são aqueles que

---

[153] SCHMIDT, Nélio. Ibid.
[154] Ibid.

escrevem as partituras a serem lidas, algumas vezes é uma função que os regentes também desempenham.

Encontrei em ambas as Sociedades Musicais partituras escritas por compositores conhecidos internacionalmente, como os dobrados de John Philip Sousa, nacionalmente como músicas de Anacleto de Medeiros, e músicas compostas por músicos locais que atuaram inclusive nas bandas de música pesquisadas. Vestígios de uma memória que transcende os limites físicos das Bandas pesquisadas.

Dentro de cada grupo alguns compositores orgânicos foram lembrados nas entrevistas, como o regente que mais tempo permaneceu à frente da Banda da Lapa, Paulo Cordeiro Dutra, que atuou nas décadas de 1960 a 1980. Sobre ele, Alécio disse: "ele fez dobrados, sambas, tudo ele fazia. Ele escrevia, era compositor também, fazia de acordo com a capacidade de cada músico, não fazia difícil pro cara não tocar e de acordo com o que dava para tocar"[155]. O vínculo de amizade entre o regente e a família Heidenreich ficou expresso inclusive nos títulos de algumas composições de Paulo Dutra. A *Valsa D. Tida*, por exemplo, foi composta em homenagem a mãe de Alécio, seu pai também foi homenageado com uma marcha religiosa.

A prática de homenagear pessoas com nomes de músicas também foi recorrente na Sociedade Musical Amor à Arte, onde os dois músicos entrevistados possuem seus nomes em dobrados. O *Dobrado Presidente Nélio Schmidt* foi composto na década de 1990 por Valmir Mendes e o *Dobrado Valery Maestri* em 2004, composto pelo regente Mário João Daniel em comemoração aos 50 anos do músico na Banda. Essa prática foi explicada por Nélio, que também compôs algumas músicas homenageando colegas: "eu escrevi uns dois ou três dobradozinhos e pedi pro Daniel fazer o arranjo e homenageei colegas meus de banda, o Valmir Mendes, dobrado *Presidente Valmir Mendes*, como também o Nilto Batista e o João Cardoso"[156]. As composições de Nélio foram feitas em parceria com regentes da

---

[155] HEIDENREICH, Alécio. Ibid.
[156] SCHMIDT, Nélio. Ibid.

banda, em que Nélio compôs a melodia e os regentes fizeram o arranjo.

Estas músicas compostas em homenagens a determinados personagens são vestígios de um trabalho de estruturação da memória nos grupos, realizado por regentes e músicos instrumentistas com base na linguagem musical. O objetivo de tal investimento é a perpetuação da imagem dos músicos, assim, de maneira semelhante como as fotografias da galeria da Banda Amor à Arte, as músicas são importantes suportes de memória. Porém, utiliza-se de uma linguagem mais restrita do que a visual, podendo ser compreendida apenas por aqueles que compactuam da linguagem musical. Ainda assim, constituem uma estratégia da construção da memória das bandas, pois, ao executarem essas músicas, estarão rememorando personagens que desejam perpetuar.

O aprendizado musical criou uma linguagem comum entre os entrevistados capaz de evocar memórias coletivas, pois, ao se integrar nessa cultura, alguns obtêm inclusive a capacidade de esculpir o som a sua maneira, ou seja, compor músicas, que outros conseguem reproduzir e contemplar isso como uma homenagem. No entanto, esse congraçamento só acontece porque todos participam da mesma sociedade de músicos.

Todos os entrevistados passaram por momentos de aprendizado e ensaios, conforme os relatos apresentados, porém estas duas primeiras etapas coadunam-se com a vontade dos músicos de se apresentarem em público. Nesse sentido podemos dizer que as apresentações são o produto final da banda de música, constituindo momentos em que há uma interação plena entre os músicos, e com o público que assiste.

Estes momentos foram lembrados pelos entrevistados das duas bandas de música. Um dos aspectos rememorados foram os lugares em que a Banda da Lapa se apresentava. Por exemplo, Alécio lembrou: “tocamos em tudo quanto é lugar, Praia de Fora, Aririu, naquele tempo não tinha banda, era muito pelo mar né, na Enseada de Brito a gente ia de baleeira, pra Praia de Fora ia de baleeira, não ia de

ônibus como hoje, que é tudo de ônibus"[157]. O músico rememorou um tempo em que a Banda saía para tocar nas cidades vizinhas de barco, aproveitando a geografia da Ilha que favorece esse meio de transporte marítimo, que aos poucos foi sendo abandonado. Essa relação com o mar também foi lembrada por Mário: "chegava-se nos Ganchos[158] do meio pegava-se a lancha, era mar grosso, ia até os Ganchos de fora, lá tinha que voltar nos Ganchos de qualquer jeito, até saltava respingo do mar nos instrumentos, aqueles instrumentos de metal quando chegava tinha que lavar tudo por causa do salitro, mas era bom"[159].

Essa ligação entre a Banda da Lapa e o mar é um dos marcos na memória construída pelos membros da Banda. Singularidade associada às características do local onde a entidade surgiu, uma comunidade de pescadores, e na qual as práticas culturais estão estreitamente relacionadas às atividades ligadas ao mar. Ou seja, o mar faz parte da memória social de ambos: Ribeirão da Ilha e Banda da Lapa. Esta relação foi representada também pelo documentário *Memórias e Harmonias da Banda da Lapa*[160], produzido pelos pesquisadores Daniel Choma e Tati Costa no ano de 2011.

Aliando uma rica pesquisa documental e entrevistas às técnicas e estratégias artísticas que o formato audiovisual oferece, os autores do documentário compuseram quadros envolvendo, sobretudo, a Banda da Lapa, o Ribeirão da Ilha e o mar. Nesse sentido, a utilização de imagens e sons relacionada com esses elementos aparece em momentos. Logo no início do documentário, a imagem do mar com várias redes de pesca, juntamente com a imagem da igreja e das casas em estilo açoriano, ambientam o espaço de construção da memória social da Banda[161]. Em outros momentos, mesmo as apresentações

---

[157] HEIDENREICH, Alécio. Ibid.
[158] Os Ganchos que se refere o entrevistado são comunidades na cidade de Governador Celso Ramos que eram acessadas apenas pelo mar.
[159] CORREA, Mário. Ibid.
[160] *Memórias e Harmonias da Banda da Lapa*. DanielChoma (Direção e edição); Tati Costa (Produção e Pesquisa). Florianópolis Câmara Clara, 2011.
[161] Ibid. 00:01 min – 00:22 min.

sendo em outras comunidades, a proximidade da banda com o mar fica evidente.

Numa sequência, quatro jovens músicos da banda aparecem relatando suas lembranças de um mesmo acontecimento uma apresentação musical na Costa da Lagoa, comunidade localizada ao Leste da Ilha. Três dos entrevistados lembraram da água e dos barcos que compunham o cenário naquela apresentação. Um dos personagens, o clarinetista Weverton, contou sua versão assim:

> O Barco da Banda era um barco do tamanho de uma canoa de pescadores e os barcos dos santos eram barcos enormes, com motores grandes, acho até que tinham mais de um motor. Aí a ideia do pessoal foi que o barco da banda ficasse encostado nos barcos maiores e atrás. Foi uma péssima experiência, porque os motores dos barcos maiores jogavam água pra dentro do barco da banda, então a gente via, por exemplo, o seu Agenor tocando bumbo com uma mão e com a outra tirando água de dentro do barco.[162]

Esse episódio contado no documentário de forma anedótica pelo jovem músico da Banda da Lapa ilustra que a relação da banda com barcos e com o mar nas apresentações continua existindo e nem sempre é uma relação pacífica e controlada. As procissões religiosas são apresentações que as bandas de música realizam há séculos, como observado no primeiro capítulo, no entanto, essa descrita pelo músico ocorreu pelo mar. Normalmente as procissões religiosas acontecem em terra firme e constituem outra característica que liga a comunidade religiosa do Ribeirão da Ilha a sua banda de música, que foi fundada no mesmo dia em que é comemorada a festa da santa padroeira, e recebeu o mesmo nome desta entidade religiosa.

Esta festa religiosa realizada no dia 15 de agosto foi muito lembrada pelos antigos músicos da Banda da Lapa. Além de Alécio que, conforme veremos no terceiro capítulo, lembrou desta data em

---

[162] Ibid. 08:28 min. – 09:13 min.

diversos momentos, Mário Correa também a recordou, junto com outras festas religiosas da comunidade: “na Freguesia, tinha ali na igreja, era a Festa de Nossa Senhora da Lapa, a festa do Rosário, a coroação de Nossa Senhora e a banda tocava ali no Coreto em cima tudo isso”[163]. No entanto, de todas estas apresentações religiosas a que chamava mais atenção no período que Mário tocava na Banda era de Nossa Senhora da Lapa, conforme contou: “A Festa da Lapa que tinha ali era a festa de mais tradição que tinha, vinha ônibus de todos os lugares[164]”. Portanto, a religiosidade presente na identidade da comunidade estrutura os marcos da memória dos antigos músicos da Banda.

As datas de eventos religiosos representativos na cidade também foram lembradas pelos músicos das bandas. A procissão do Senhor dos Passos que acontece no centro da cidade, levando milhares de fieis às ruas, tem sempre a presença de algumas bandas de música civis e militares que se revezam tocando durante o trajeto. Este evento foi mais lembrado pelos músicos da Banda Amor à Arte, no entanto, este esquecimento da Banda da Lapa pode ser explicado pelo que Mário lembrou: “eles não convidavam, a banda nunca tocou uma procissão do Senhor dos Passos, durante o meu tempo nunca tocou”[165]. Estes eventos religiosos estruturaram também a memória dos músicos da Banda Amor à Arte, conforme apresento no terceiro capítulo.

As bandas pesquisadas tocam também em vários tipos de eventos. Entre esses eventos, os músicos da Banda Amor à Arte lembraram os Festivais de Banda, conforme Nélio explica: “nós temos muitos diplomas, muitos troféus, que a gente ganhava nos Festivais de Banda, não porque a gente ganhava porque era o melhor não, era porque eles faziam o festival, não era um festival de futebol que tem que sair um campeão”[166]. Esses festivais lembrados por Nélio

---

[163] CORREA, Mário. Ibid.
[164] Ibid.
[165] Ibid.
[166] SCHMIDT, Nélio. Ibid.

aconteceram em várias cidades de Santa Catarina, conforme escrito nos troféus expostos na sede da entidade.

Figura 15: Troféus recebidos em Festivais de Banda de Música e outras homenagens expostos na sede da
Sociedade Musical Amor à Arte.
Fonte: Acervo do Autor.

Os troféus de participação foram entregues em Festivais de Bandas de Música que aconteceram, sobretudo, desde a década de 1980, em cidades catarinenses como Santo Amaro da Imperatriz, Jaguaruna, Palhoça e Concórdia. O Festival realizado nesta última cidade foi lembrado apenas pelos dois entrevistados da Banda Amor à Arte, apesar da Sociedade Musical e Recreativa Lapa também possuir troféus de participação em festivais. Esses festivais são lugares de sociabilização entre as bandas de música, espaços onde os músicos conversam, trocam experiências, repertórios e apresentam-se. Ao mesmo tempo, colaboram para dar visibilidade às Sociedades Musicais como práticas culturais presentes no contexto local e estadual.

Valery lembrou de várias cidades em que tocou em festivais, mas na cidade de Concórdia a apresentação foi especial para o entrevistado: “esses concursos de banda, nós fomos tocar lá em Jaguaruna, tocamos em Carazinho também, até em Concórdia. Rapaz, fizeram uma festa de banda, aí nós fomos pra lá. Saímos daqui 4 horas da madrugada pra chegar lá em Concórdia[167] pra tocar, fazer um ...

[167] Das cidades citadas pelo músico, Carazinho fica no estado do Rio Grande do Sul, Jaguaruna e Concórdia no estado de Santa Catarina, esta última a aproximadamente 460 quilômetros de distância de Florianópolis.

como é, um concerto”[168]. E Valery continua: “*Valsa da Meia Noite*, aí a palma começou. Quando chegou no outro dia nós fomos almoçar, pode perguntar pro Nélio se é verdade ou mentira isso aí, junto com o prefeito, os vereadores dali tudo, só a Banda da Amor à Arte, nós ali presentes com os presidentes, prefeitos”. Dessa forma o entrevistado lembrou o tratamento especial recebido pela Banda nesse evento. Não perguntei a Nélio a veracidade de tal acontecimento, até porque sua entrevista aconteceu antes, mas ele também mencionou o evento em seu depoimento: “Lá em Concórdia nó fomos levados à parte pra fazer um Concerto pra eles, mas na distribuição de troféus e diplomas é tudo igual”[169]. Importa ressaltar como o músico Valery faz referência ao outro músico para corroborar suas lembranças, da mesma forma como esse mesmo evento também está presente na memória do colega. Com isso, percebe-se o quanto as memórias dos membros de um grupo se apoiam mutuamente, sendo construídas e relembradas por meio da convivência de seus membros.

Os entrevistados também recordaram das apresentações em festas populares como o carnaval. Alécio rememorou: “O Zé Pereira começava em janeiro, primeiro sábado de janeiro começava o Zé Pereira. Nós tínhamos também uma orquestra pra tocar o carnaval dos clubes”[170]. O Zé Pereira é uma festa popular realizada antes do carnaval que existe em várias partes do Brasil. Em Florianópolis ocorre há mais de sessenta anos no Ribeirão da Ilha, com a presença dos músicos da Banda da Lapa. Atualmente a festa concentra-se num só dia, um domingo antes da semana de carnaval. Os músicos tocavam suas marchas de carnaval, sambas e marchas rancho também em clubes da cidade durante o carnaval.

Assim, as apresentações musicais são momentos que estruturam a memória dos músicos e proporcionam visibilidade para seus trabalhos. Destarte, fortalecem os laços entre as entidades e a comunidade, representada por seu público.

---

[168] MAESTRI, Valery. Ibid.
[169] SCHMIDT, Nélio. Ibid.
[170] HEIDENREICH, Alécio. Ibid.

Da mesma forma, as celebrações e comemorações internas de cada grupo foram lembradas. Momentos que marcaram as trajetórias das bandas de música e servem para aumentar o sentimento de pertencimento ao grupo e solidificar determinados marcos escolhidos para contar a história das Bandas.

As datas de aniversário das Sociedades Musicais pesquisadas são celebradas anualmente, conforme constatado por meio das entrevistas. Sobre como acontece a comemoração do aniversário da Banda Amor à Arte, Nélio explicou: "Nós fizemos no dia doze de outubro, uma festa, uma confraternização pro músico, família, se faz aqui no salão mas já se fez na sede do tribunal de contas, em restaurante"[171]. Este evento que, conforme Nélio lembrou, por vezes é realizado na sede social, são importantes investimentos que os grupos fazem na manutenção de sua identidade, visto que envolvem músicos e familiares num mesmo ambiente, fortalecendo os vínculos entre os participantes da entidade.

Um dos aniversários que mais marcou a memória desses grupos foi o de comemoração aos cem anos. A Sociedade Musical Amor à Arte comemorou seu centenário na sede do Tribunal de Contas de Santa Catarina no ano de 1997. Nélio Schmidt que já estava como presidente neste momento lembrou: "nós fizemos um bingo, um grande bingo, aí foi familiares, aqui ó [aponta para as fotos expostas na parede da sede], aqui era o pessoal da banda na época"[172]. As fotografias desse momento encontram-se expostas na sede da Banda abaixo da galeria de homenageados.

---

[171] SCHMIDT, Nélio. Ibid.
[172] Ibid.

Figura 16: Quadro composto por várias fotografias que representam a festa de Centenário da Banda Amor à Arte. Fonte: Acervo do autor.

A única comemoração de aniversário da Banda que possui fotografias expostas na parede da sede social é esta. A importância deste momento fez com que encontrássemos ainda vestígios na sede social da banda, e não foi só na parede da Banda Amor à Arte e na memória dos grupos que o centenário está presente. Na imprensa, as bandas de música passaram a receber mais atenção e seus representantes incorporaram costumeiramente o adjetivo "centenária" ao termo "banda" em seus discursos. Como na notícia do jornal *AN Notícias*: "Quem lhe ensinou as primeiras notas musicais foi o maestro da centenária Banda de Amor à Arte (1897), Vespaciano de Souza"[173]. O mesmo acontece com a Banda da Lapa, visto que o adjetivo que chama a atenção do leitor parece dar mais credibilidade a instituição, como em: "Reveja o documentário, de Daniel Choma, sobre a centenária Banda da Lapa, de Florianópolis (SC), em atividade desde 1896"[174]. Em ambas notícias os anos de fundação ainda aparecem, dando mais destaque ao caráter histórico das Bandas.

Este discurso enfatizando o caráter centenário da banda, também foi incorporado pelos músicos. Conforme um dos depoentes

---

[173] *AN Capital*. Joinville, 28 de outubro de 2004. Grifo meu.

[174] Texto de Apresentação do documentário *Memórias e Harmonias da Banda da Lapa* no Canal Futura, disponível em: <http://www.futura.org.br/blog/2012/09/17/>.acesso em 01 fev. 2013.

do documentário *Memórias e Harmonias da Banda da Lapa* deixou transparecer quando disse: "A Banda da Lapa tem 114 anos, 114 anos! É mais de cem anos, muita história"[175]. O jovem músico foi enfático, se referindo aos cem anos como um marco da história do grupo.

A Sociedade Musical e Recreativa Lapa comemorou seu centenário no Salão da Igreja Nossa Senhora da Lapa. Este evento foi realizado no dia 15 de agosto de 1996, numa cerimônia com a participação de seis bandas de música, inclusive de cidades vizinhas. Foi registrado também por jornais da época, um em particular, o jornal *O Estado*, chamou a atenção com a notícia: *Banda do Ribeirão sobrevive com "remendos"*[176]. A Banda de música não possuía sede própria ainda, apesar de já estar sendo construída, os músicos ensaiavam no Centro Social da comunidade, e a notícia frisa as condições do instrumental e do uniforme da banda naquele momento: "vestindo os mesmos uniformes e tocando os mesmos instrumentos há 15 anos, os 25 músicos da Sociedade organizam-se para ensaiar o repertório que será tocado no seu centenário"[177]. Em notícias jornalísticas posteriores o discurso de que a Banda, mesmo centenária, estava passando por dificuldades financeiras continuou, e Alécio era o principal porta-voz dessas críticas.

Sobre o centenário da Banda da Lapa o jornal *Diário Catarinense* noticiou: "o mais emocionado de todos era o saxofonista Alécio Heidenreich, o componente mais antigo da Banda"[178]. Com 78 anos de idade na época, o músico foi adjetivado na matéria como "memória viva da história do conjunto" e, como costumeiramente faz, relembrou o passado da entidade, o momento que o Ribeirão da Ilha teve duas bandas de música, o período que a banda ficou um ano sem tocar, antes da sua entrada.

Apesar de Alécio estar atuante no período da comemoração do centenário, ele não recordou desse acontecimento no dia da entrevista que realizamos. No entanto, esse esquecimento por parte do

---

[175] CHOMA, Ibid. 03:12min–03:40min.
[176] *O Estado*, Florianópolis, 04 de agosto de 1996.
[177] Ibid.
[178] *Diário Catarinense*. Florianópolis, 16 de agosto de 1996.

entrevistado não é sem razão, o marco temporal que se estabelecia naquele momento na história da banda não representava uma ruptura com relação aos antigos problemas da Sociedade Musical. Além disso, sinalizava uma transição entre a sua geração de músicos, da qual ele já era naquele momento o representante mais antigo, e uma nova geração de músicos que “pegaram de ouvido” seus ensinamentos e iriam construir uma nova história para a Banda de Música.

3 MEMÓRIA DOS VELHOS GUARDIÕES

Neste capítulo analiso a memória de personagens que realizam um importante trabalho de solidificação social nas bandas de música pesquisadas. Estes guardiões da memória investem na construção e manutenção da identidade dos grupos, sendo referências dentro de seus grupos por conservarem um passado coerente que transmite àqueles que participam da Sociedade um sentimento de segurança no percurso a ser seguido.

São velhos músicos com trajetórias de vida interligada às bandas de música pesquisadas. Portanto, são pessoas com pontos de vista privilegiados, pois vivem a velhice, nas palavras de Bosi, como "o momento de desempenhar a alta função da lembrança. Não porque as sensações se enfraquecem, mas porque o interesse se desloca, as reflexões seguem outra linha e se dobram sobre a quintessência do vivido"[179]. Destarte, cada entrevistado demonstrou o empenho e o envolvimento emocional presentes no processo de rememorar. Assim, os depoentes lembraram de momentos que viveram diretamente, como os encontros realizados com os antigos mestres com vista ao aprendizado de música, ou indiretamente, como as histórias que seus pais e avós contavam, e que deviam ser tão atraentes a eles que, ao serem recontadas, ainda continuam nos fascinando.

Alécio Heidenreich e Nélio Schmidt, por terem um envolvimento maior com suas respectivas entidades, lembraram mais destes momentos vividos direta e indiretamente, característica que colabora para delineá-los como guardiões da memória. Assim, esses personagens possuem narrativas que estruturam a memória social dos grupos, sendo socialmente reconhecidos, constituindo referências imprescindíveis para interessados em conhecer um pouco mais as bandas de música.

Assim, as memórias de Alécio e Nélio têm uma atenção especial neste capítulo, porém, sigo analisando também as memórias de Valery e Mário, importantes personagens nas bandas de música que

---

[179] BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 81.

participam. Como cada entrevistado desenvolve, ou desenvolveu, uma função específica nos grupos, suas memórias são singulares e ao mesmo tempo cúmplices de uma mesma memória social.

Inspirado nos trabalhos de Maurice Halbwachs e Ecléa Bosi, analiso a memória dos entrevistados e suas interações com o tempo, com os espaços e com a música. Compreendendo que os depoimentos destes guardiões somente possuem sentido em relação às Sociedade Musicais que estão inseridos, comunidades afetivas que são o meio onde a trama de suas vidas são escritas.

3.1 TEMPO LEMBRADO

Dentro de uma multiplicidade de tempos sociais, os depoentes desenvolveram suas narrativas buscando organizar o passado individual e o coletivo para construir determinadas memórias que são associadas às identidades sociais. Primeiramente, vou analisar os marcos temporais que compõe suas narrativas. Ecléa Bosi afirma que "a sucessão de etapas na memória é toda dividida por marcos"[180] e explica que aqueles eventos que toda a família participa, como o natal, são mais recordadas que as que tem importância mais individual, como formaturas, por exemplo[181]. Desse modo, as lembranças dos guardiões da memória está diretamente associada aos tempos vividos pela comunidade afetiva que os envolve.

Nesse sentido, o dia da Festa de Nossa Senhora da Lapa, representativa para a memória social do Ribeirão da Ilha, comunidade muito religiosa, marcou as lembranças de Alécio, até mesmo o ano de sua entrada na Banda, que foi assim descrito por ele: "Em 1951 a Banda não tocou na Festa da Lapa, foi a maior tristeza"[182].

A associação das memórias acerca da Banda com o dia de Nossa Senhora da Lapa ocorreu mais de uma vez na narrativa de Alécio. Por exemplo, quando falou da fundação da Banda da Lapa em 1896, "a Banda estava tocando com dificuldade na Festa da Lapa.

---

[180] BOSI, Ibid., p. 415.
[181] Ibid., p. 415.
[182] HEIDENREICH, Alécio. Ibid.

Nossos avós, então vendo isso aí, ao invés de ajudar aquela, fundaram outra em homenagem a Nossa Senhora”[183]. Dois fatores chamam a atenção na narrativa de Alécio, o primeiro é utilizar o dia da padroeira para delimitar o marco de fundação na narrativa da história da Banda. E o segundo fator foi o termo familiar que o narrador empregou para definir este período, enfatizando a expressão “nossos avós”. Com isso, Alécio Heidenreich apresenta-se como herdeiro de uma memória social passada de pai para filho e que associa a história da Banda com a trajetória das famílias dos músicos.

Figura 17: Alécio Heidenreich e Wellinton Carlos Correa no dia da entrevista.
Fonte: Fotografia de Valéria Valdeci Martins.

Alécio conta outra lembrança coletiva relacionada com o dia de Nossa Senhora da Lapa: “até contam que deu o milagre de Nossa Senhora da Lapa, que eles dizem. Nossos avós dizem que foi numa Festa da Lapa”[184]. O fato narrado aconteceu num período que ele desconhece, mas por se tratar de uma memória social a qual Alécio se insere mesmo sem ter participado isso faz sentido a ele. Conforme observou Bosi, “o grupo é suporte da memória se nos identificamos

[183] Ibid.
[184] Ibid.

com ele e fazemos nosso seu passado”[185]. Assim, ele conta como aconteceu o milagre de Nossa Senhora da Lapa:

> (...) dez horas, onze horas meia noite e o pessoal foi se retirando e nenhuma das duas [Banda da Lapa e Banda da Cera] quis sair primeiro da Festa da Lapa, e ficaram as duas amanhecendo sozinhas tocando uma pra outra. Às quatro horas da manhã se juntaram para tomar um café, porque naquele tempo tinha barzinho, assim, se juntaram e voltaram para tocar, começou a missa pararam pra tocar na missa, acabou a missa voltaram a tocar, pararam pra procissão, voltaram a tocar. O pessoal já estava ferrado, eu quero ver quem sai primeiro, eu quero ver quem sai primeiro, aí dizem então que veio o milagre de Nossa Senhora da Lapa. Uma tempestade se formou, e veio com tudo que foi aquela correria toda, e todo mundo correu junto e ninguém saiu primeiro[186].

Memórias de um tempo que não viveu, mas que fazem sentido a ele que participou de um período que a comunidade assim como a banda de música da qual participava eram regidas pelo calendário religioso. A Festa da Lapa era o principal momento de reunião da comunidade e com certeza envolvia sua família como numa data natalina. Mário também viveu esse período, como explica: “o forte aqui no Ribeirão da Ilha era a Festa do Divino e a Festa de Nossa Senhora da Lapa. A Festa da Lapa que tinha ali era a festa de mais tradição que tinha, vinha ônibus de tudo quanto era lugares”[187]. Mário, que atualmente reside no bairro Tapera, nasceu e viveu a maior parte da sua vida no Ribeirão da Ilha, e assim como Alécio, lembrou a importância da Festa de Nossa Senhora da Lapa.

Importância refletida nos marcos temporais individuais e coletivos estabelecidos na narrativa de Alécio: o primeiro em 1896,

---

[185] BOSI, Ibid., p. 414.
[186] HEIDENREICH, Alécio. Ibid.
[187] CORREA, Mario. Ibid.

quando “seus avós” fundaram a Sociedade Musical e Recreativa Lapa, confirmando aquilo que Bosi definiu: “Há episódios que todos gostam de repetir, pois a atuação de um parente parece definir a natureza íntima da família”[188]. Depois, em 1952, quando pela primeira vez tocou uma apresentação na banda de música em que seu pai e seu avô também haviam tocado.

As bandas de música de Florianópolis ainda possuem um calendário de apresentações marcado, sobretudo, pelas festas da religião católica. Nélio explicou como acontecia há décadas atrás: “eu peguei uma época em que se fazia no máximo quatro apresentações no ano, como a de vocês também, Senhor dos Passos, Senhor Morto, Festa da Laranja, Espírito Santo na Lagoa, isso foi muitos anos”[189]. As duas primeiras apresentações, descritas por ele, são procissões religiosas e as duas últimas são festas do Divino Espírito Santo, eventos católicos onde as bandas continuam sendo muito requisitadas.

Na memória dos músicos, as apresentações ditam a vida cotidiana. Durante a Quaresma tem a procissão do Senhor dos Passos, ao término da Quaresma a procissão do Senhor Morto, depois uma sucessão de festas do Divino de maio a setembro, procissões e festas em homenagens aos santos e às santas, até chegar o carnaval. Essa rotina trouxe lembranças a Valery: “a procissão do Senhor dos Passos nós nunca faltamos, nunca, nunca, até com chuva”[190]. O músico mesmo não comungando da religião católica, pois me falou durante a entrevista ser espírita, lembrou deste evento católico que é um dos mais tradicionais de Florianópolis, a procissão de Senhor dos Passos.

Entretanto há uma diferenciação importante entre os entrevistados das duas bandas de música que modifica as relações de suas memórias com o tempo. Os entrevistados da Sociedade Musical e Recreativa Lapa não participam mais atuando como diretores ou músicos da entidade, Alécio desde 2005 e Mario desde a década de 1970. Já os entrevistados da Sociedade Musical Amor à Arte continuam participando ativamente da Banda como músicos e

---

[188] BOSI, Ibid., p. 475.
[189] SCHMIDT, Nélio. Ibid.
[190] MAESTRI, Valery. Ibid.

diretores, Nélio como presidente e Valery como tesoureiro. A atuação principalmente do primeiro tem sido intensa, inclusive pesquisando e contando histórias da entidade, como observado quando explicou a data de fundação da Sociedade Musical Amor à Arte, conforme apresentado no segundo capítulo.

Figura 18: Nélio Schmidt no dia da entrevista lembrando a data de fundação da banda Amor à Arte.
Fonte: Acervo do Autor.

Diferentemente da Sociedade Musical e Recreativa Lapa, que tem a data de fundação associada ao dia da santa padroeira do Ribeirão da Ilha, Nélio explicou que a data de fundação da Banda Amor à Arte, que aparece na fachada do prédio e no seu estandarte, 12 de outubro não se refere ao dia de Nossa Senhora Aparecida ou qualquer data relacionada ao calendário católico. Percebi, no entanto, alguns marcos e períodos delimitados durante sua entrevista. Já na apresentação, Nélio apontou os marcos do seu tempo biográfico:

> Meu nome é Nélio Schimidt, eu sou de 08/05/1944, portanto tenho 68 anos, sou filho de Florianópolis, nasci na Rua Menino Deus, naquela rua pertinho do Hospital de Caridade, mas hoje sou residente na Ponte de Imaruí, Palhoça. Sou casado e pai de dois filhos e duas filhas e faço

> parte da Banda Amor a Arte desde 1965. Eu tive uma pequena passagem aqui como aprendiz em 64 depois fui servir no exército em Curitiba, eu servi em 64, retornei em 65 aí vim pra banda onde estou até hoje. Então estou de 65 a 2005 dá 40, né, 47 anos eu estou aqui na Amor à Arte. E sou o presidente dela por 29 anos consecutivos, ultimamente, nos últimos anos eu tenho sido eleito por aclamação.[191]

O entrevistado delimitou o ano que começou a tocar na Sociedade Musical Amor à Arte, 1965, e o ano em que passou a exercer também a função de presidente na entidade, dezoito anos após sua entrada na Banda. Estes foram momentos importantes na fala do entrevistado quando recordou do tempo vivido. Como aconteceu quando Nélio falou sobre os instrumentos musicais da Banda: "quando eu cheguei aqui em 65 era a maior dificuldade para se adquirir um instrumento"[192], num período que atuava apenas como músico. Na mesma narrativa, estabelece comparações com o tempo presente e com suas realizações como presidente da entidade: "Hoje nós temos uma reserva de instrumentos novos que estão guardados e a banda hoje, ela toca com instrumentos todos , ou noventa por cento novos"[193]. O tempo biográfico neste caso delimitou os períodos de comparação. Com isso, Nélio constrói sua própria identidade à medida que narra a história da Banda.

Conforme afirma Bosi, "o tempo social absorve o tempo individual que se aproxima dele[194]". Essa divisão em períodos na memória de Nélio, em alguns momentos também teve como marco o choque geracional, ou seja, uma divisão entre a geração que o antecedeu e a sua geração. Como aconteceu quando ele explicou o momento que passou a ser paga passagem para os músicos, delimitado pelo início da sua geração na administração da Banda: "Então no

---

[191] SCHMIDT, Nélio. Ibid.
[192] SCHMIDT, Nélio. Ibid.
[193] Ibid.
[194] BOSI, Ibid.

começo era assim, depois o seu Eugênio faleceu aí nós começamos, o Mendes foi presidente e eu fui tesoureiro, aí a gente achou por bem começar a dar passagem pro músico”[195]. A década de 1970 delimita o período que o entrevistado lembrou como o início da sua geração na administração dos negócios da banda Amor à Arte. Os jovens, então, passaram a construir uma nova história, os últimos 29 anos são os mais lembrados por Nélio.

Ao narrar o tempo da história da Banda que não vivenciou, ao contrário de Alécio que recebeu muitas informações através da oralidade, Nélio é uma pessoa que se interessa muito em ler e colecionar documentos e objetos da Sociedade que preside. Este não possui uma tradição familiar tão forte ligada a banda quanto Alécio, mas sua narrativa é pautada na convivência quase que diária de Nélio com a Banda, um envolvimento total como ele mesmo explica: “de 1965 pra cá direto, aí dá 45 quarenta e sete anos direto, assim, direto, praticamente todos os dias aqui dentro”[196]. Essa assiduidade do guardião da memória com a Sociedade Musical Amor à Arte criou um vínculo, uma intimidade, similar ao criado no seio da família. O encontro diário de Nélio na sede da entidade, repleta de fotografias de antigos integrantes e a curiosidade do guardião em querer conhecer a história daqueles que, como ele, dedicaram suas vidas pela entidade, fez com que Nélio durante a entrevista contasse histórias desse período que ele não viveu diretamente.

Como aconteceu quando falou sobre o mestre Pavão, Pedro Pavão do Nascimento, um dos regentes que passou mais tempo a frente do grupo, falecido em 1940, quatro anos antes de Nélio nascer. Sobre ele, o guardião contou: “ele morava aqui nesse quartinho tinha toda a sede pra ele né, no caso ele morava aqui no centro, então ele não cobrava nada da Amor á Arte, ele ensinava também, regia e escrevia músicas tudo de forma gratuita, em troca dele vir morar aqui”[197]. Sua admiração para com este músico que não conheceu era tamanha que lembrou ainda o dia que conheceu pessoalmente a neta

---

[195] SCHMIDT, Nélio. Ibid.
[196] Ibid.
[197] Ibid.

do músico falecido, e principalmente do presente que recebeu: “um dia veio ela e toda a família aqui, e ainda me deu de presente a batuta a qual ele gostava mais de usar quando dirigia as bandas na vida dele toda. Ela me deu de presente, eu achei que pra mim, pra mim me marcou, mas que ela era muito mais importante pra Banda”[198].

A memória de Nélio foi construída a partir de períodos e marcos associados a sua trajetória na Banda Amor à Arte, enfatizando as realizações dos últimos trinta anos em que atua como presidente. Suas lembranças daquilo que não viveu são constituídas principalmente por meio de suportes materiais, como fotografias, livros e objetos da entidade que fixaram sua memória num tempo de glória, com um sentido familiar, semelhante ao período que vivenciou. Já Alécio vive atualmente apenas o importante trabalho de lembrar. Sua memória ficou mais presa a um passado, delimitado pelas histórias que seus antepassados contavam e suas lembranças do seu início na banda, dois períodos muito semelhantes por serem ambos de dificuldades e superações.

3.2 ESPAÇOS DA MEMÓRIA

Cada banda de música se formou numa localidade distinta na mesma cidade, a Sociedade Musical Amor à Arte se fixou no centro da cidade, e já nas primeiras décadas do século XX possuía uma sede própria. A Sociedade Musical e Recreativa Lapa desde o início se manteve no Ribeirão da Ilha, pacata comunidade no sul de Florianópolis, mas só veio a possuir uma sede no final do século XX. Os guardiões da memória, Alécio e Nélio, viveram os primeiros anos de suas vidas nas localidades onde as bandas de música, que mais tarde fariam parte, foram fundadas.

A Freguesia do Ribeirão da Ilha é a parte do bairro que está sediada a Banda, um dos mais antigos povoamentos da Ilha de Santa Catarina, foi oficialmente instituída em 11 de julho de 1808 com o

---

[198] Ibid.

nome de Freguesia de Nossa Senhora da Lapa[199]. A data que consta na Igreja Matriz Nossa Senhora da Lapa é 1806, igreja que é cercada por casas em estilo açoriano, numa das quais reside o entrevistado Alécio Heidenreich, situada a aproximadamente quinhentos metros da sede social da Sociedade Musical e Recreativa Lapa, construída em 1996. Nossa entrevista ocorreu em sua casa e dali Alécio se pôs a falar e apontar para os lugares que sua memória ia lembrando. Construções muito antigas que serviram de cenário para um período que a comunidade possuía duas bandas de música.

Figura 19: Freguesia do Ribeirão, lugares apontados por Alécio.
Fonte: Acervo do autor.

Alécio lembrou, por exemplo, do local que os primeiros instrumentos vindos da Alemanha aportaram: "Nessa casa aqui [aponta para a casa] (...) aqui o instrumental novo que veio da Alemanha, então, daí pra frente o Ribeirão da Ilha passou a ter duas bandas[200]". A casa apontada está localizada na frente da sua, do outro

---

[199] PEREIRA, Nereu do Vale. et Al. *Ribeirão da Ilha Vida e Retratos: Um distrito em Destaque.* Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1991, p. 21.
[200] HEIDENREICH, Alécio. Ibid.

lado da rua. Atrás dessa residência apontada por Alécio estão as águas da Baía Sul, o que traz indícios de que esses instrumentos em 1896 tenham chegado pelo mar. Porém, são lembranças do que os antepassados do entrevistado contavam. Diferentemente da casa mais a frente apontada por ele, palco de uma importante reunião que decidiria os destinos da Sociedade Musical e Recreativa em 1951, conforme Alécio lembrou: "então nos reunimos na casa, naquela casa que está ali [aponta para a localização da casa], que é do meu sogro, mas eu nem sabia que ia ser o meu sogro ainda"[201]. Momento importante na vida do jovem Alécio, que lembrou o lugar exato onde ocorreu, mesmo tendo transcorrido sessenta e dois anos. No prédio que abrigou esta reunião em 1951 está inscrito a data 1922, indicando o ano que foi construído. Os lugares lembrados pelo entrevistado o circundam ainda atualmente como há sessenta anos atrás, oferecendo pontos de referência para a estruturação de sua memória.

A sede da entidade construída no final da década de 1990, embora tenha sido uma conquista, não está entre os principais pontos de referência do guardião da memória, por ser uma edificação recente que não baliza suas lembranças com tanta intensidade quanto a igreja de Nossa Senhora da Lapa e os prédios da Freguesia do Ribeirão que abrigaram a banda durante sua história.

Os objetos biográficos, definidos por Violette Morin como aqueles que envelhecem com seu possuidor e que se incorporam a sua vida[202], aparecem nas narrativas junto de importantes experiências vividas. Alécio, por exemplo, quando mencionou que seu saxofone apresentava problemas, lembrou do velho amigo que sabia consertar instrumentos: "seu Canhoto quanta falta você me faz, se o senhor estivesse aqui tenho certeza que o meu instrumento não teria problema"[203]. O amigo havia falecido e não poderia prestar a assistência que o instrumento de Alécio necessitava naquele momento. Porém, conforme Alécio conta, ocorreu algo inusitado: "foi quando

---

[201] Ibid.
[202] MORIN, Violette. L'objet, communications, 1969, p. 13. Apud.BOSI, op. cit., p. 441.
[203] HEIDENREICH, Alécio. Ibid.

algo falou pra mim, experimenta, experimenta de novo. Aí eu fui tocar parecia novo o instrumento, meu Deus do céu, parecia novo”[204].

Quando perguntei a Alécio como a Banda fazia para comprar instrumentos musicais, a resposta do entrevistado novamente associou seu instrumento, velho companheiro, com o amigo Canhoto: “Todo mundo comprava seu instrumento, eu comprei pra mim, o Djalma comprou pra ele, o Altamiro comprou pra ele, todo mundo comprou, pra ajudar né, o resto a gente mandava pro seu Canhoto também, que consertava de graça, cobrava só o que gastava[205]”. Os instrumentos musicais podem durar, quando bem conservados, muitas décadas. Este saxofone que Alécio comprou, para ajudar a banda a diminuir gastos, é um objeto biográfico, portanto, que envelheceu junto do seu dono.

O instrumento musical é fundamental na composição da identidade do músico de banda, pois, conforme visto, este elemento é um símbolo da identidade das bandas de música. Assim, os instrumentos musicais compõem determinado personagem, que passa inclusive a ser designado pelo instrumento que toca. Alécio dentro da sociedade musical não é apenas um músico, mas um saxofonista, assim como Nélio é um trompetista. Estes objetos biográficos, portanto, materializam momentos que outros objetos também pessoais não conseguem evocar.

No centro da cidade, a Banda Amor à Arte se desenvolveu num ambiente de maiores mudanças arquitetônicas e sociais. Porém, a sede social da Sociedade Musical, assim como a entidade que a utiliza, conservara muitas características ainda do início do século XX. Tanto na parte externa quanto interna, a sede da banda de música chama a atenção pela memória que guarda de tempos passados. O prédio ainda é um dos poucos a possuir uma fachada antiga na Rua Tiradentes.

---

[204] Ibid.
[205] Ibid.

Figura 20: Sede da Sociedade Musical Amor à Arte.
Fonte: Acervo Alexandre Schneider.

Fora da sede as mudanças aconteceram até mesmo na numeração da Rua Tiradentes. Então, a sede mudou seu endereço sem ter saído do lugar, como Nélio explicou: “antigamente o número era 37, uma nova numeração da rua passou a ser 181”. Mesmo mudanças como esta ainda possuem vestígios, conforme o entrevistado relatou: “nós temos o número ainda na porta velha, mas com a nova nomenclatura que a prefeitura deu passou a ser número 181”[206]. Essa modificação brusca no número da sede repercutiu também no dobrado escrito antes da mudança de endereço, denominado “Tiradentes 37”, pois enquanto me mostrava as músicas da pasta, Nélio recordou: “Ó esse é do Calelo! Ó aqui ó, até risquei ó, era 37!”. O entrevistado me mostra a partitura com o título “Tiradentes 181”, com o 181 escrito a lápis.

Quando entramos na sede social da Banda Amor à Arte, que fica no segundo piso do antigo sobrado, o primeiro ambiente que se acessa pela escada é a Sala de Ensaios. Nesta encontramos estantes musicais e cadeiras de estilo mais antigo, organizadas para os ensaios

[206] SCHMIDT, Nélio. Ibid.

que ocorrem ali, além de armários e um quadro branco para o ensino de música. Porém, o que mais impressiona o visitante é a galeria de fotos dos componentes e ex-componentes da Banda, que estão expostas na parede da grande Sala de Ensaios.

Figura 21: Galeria de Fotos da Sociedade Musical Amor à Arte.
Fonte: Acervo do autor.

A sensação que se tem ao entrar na sede é de que o tempo não passou naquele local, e as fotos dos músicos nas paredes ganham vida na memória de Nélio. Como quando ele conta: "quando eu cheguei aqui era assim ó, o seu Eugênio, que foi presidente, que é aquela fotografia maior lá ó, tá vendo aquela do lado do Pavão"[207]. Cada fotografia exposta descortina um personagem conhecido do guardião, que parece íntimo daquelas pessoas, que em muitos casos já faleceram. Músicos que viveram na primeira metade do século XX como o maestro Pavão, que Nélio não conheceu pessoalmente, e mesmo diretores atuantes antes da sua chegada como o Sr. Eugênio. Essas fotografias, portanto, constituem suportes da memória social da Banda e da memória individual, pois acionam e organizam as lembranças narradas por Nélio.

A ausência de determinada pessoa na galeria de fotos causou esquecimento ao guardião. Quando recordou as aulas de música que aconteciam no momento que entrou na Banda, Nélio lembrou o seu antigo mestre Higino Neves, mas esqueceu de outro personagem: "o seu Higino era contramestre, também dava aula, tinha um senhor

[207] SCHMIDT, Nélio. Ibid.

também que deu aula na minha época, assim, que morava aqui perto do hospital, que eu esqueço o nome dele, e não tá aqui [aponta para a galeria de fotos][208]". A organização da galeria de fotos, assim como a memória, também é resultado de uma seleção e, portanto, em alguns casos não favorecem a recordação de alguns personagens que não foram homenageados.

Outro importante suporte da memória utilizado por Nélio encontra-se arquivado no interior da sede da Banda Amor à Arte. Ao mostrar sua Pasta de Repertório, que utiliza assim como os outros músicos durante os ensaios e apresentações, observei que muitas músicas recebem como título o nome de músicos e pessoas com ligação com a sociedade musical. Essa prática começou antes de Nélio entrar na banda e é mantida ainda atualmente, como ele explicou: "a gente ultimamente tem feito música e põe o nome do colega, sempre homenageia"[209]. Além da homenagem prestada, estas músicas cumprem a função de verdadeiros suportes na memória que, assim como as fotos na parede, guardam a lembrança daquelas personagens compartilhadas pela memória social. Como ensina Ecléa Bosi, "por que definir o espaço privado só em termos visuais? Se as lembranças estão povoadas de sons"[210]. Isso que a autora escreveu se referindo a sociedade como um todo, ainda é mais evidente na banda de música, que representa, ou, que existe para perpetuar os sons.

As músicas observadas no repertório são tocadas atualmente pela Banda de Música, e todas tem significado para Nélio, como ele explicou enquanto virava as folhas de sua Pasta: "homenageei colegas meus de banda, o Valmir Mendes, *Presidente Valmir Mendes*, o Nilto Batista e o João Cardoso"[211]. Nélio compôs essas músicas homenageando músicos que fazem parte da sua geração, contemporâneos a ele na banda de música. Da mesma forma ele também foi homenageado, e lembrou outros compositores que também escreveram dobrados: "Às vezes era o Matos que fazia, como

---

[208] Ibid.
[209] Ibid.
[210] BOSI, Ibid., p. 445.
[211] SCHMIDT, Nélio. Ibid.

o Mendes fez um e me homenageou também, "Presidente Nélio Schmidt". Nós temos o que mais? [Vira a folha da pasta] O Daniel fez um pro Valery"[212]. Todos músicos lembrados nas fotos da galeria e nos arranjos musicais são personagens recorrentes na memória do grupo, como Nélio conta se referindo às músicas: "Muitas tão de cor, como a do Mendes que tá de cor, aí nos tocamos como um dobrado de cor"[213]. Como uma tatuagem que identifica determinado membro de uma tribo e possui sua simbologia, estas músicas são marcas invisíveis que comunicam algo ao grupo.

Na partitura seguinte da Pasta de Repertório, Nélio parou para contar seu significado: "ó esse aqui foi uma brincadeira do Carlinhos, o do contrabaixo ali ó - Aponta para a foto na galeria"[214], outro músico da geração de Nélio que possui a foto na galeria e uma música "biográfica". O narrador continua: "eles foram tocar num Centro de Macumba e aí os caras deram dinheiro pra eles, aí ele [Carlinhos] pegou e disse assim ó – 'O Mendes faz o seguinte: quarenta pra mim e vinte pra ti'. Aí o Daniel fez um dobrado, *Quarenta pra mim e vinte pra ti*"[215]. Só que a música recebeu depois outro nome, conforme Nélio conta: "aí quando ele morreu, o Carlinhos, eu pedi autorização pro Daniel e botei o nome dele, Carlos de Souza, que é o Carlinhos da Tuba. Mas o dobrado, às vezes a gente brinca, que é "*Quarenta pra mim, vinte pra ti* (risos)"[216]. Observa-se que um evento compartilhado por alguns músicos da Banda ficou registrado na memória do narrador e na partitura, que atualmente possui dois títulos, um que representa uma homenagem póstuma e outro que remete a brincadeira entre os dois amigos. Com isso, percebemos que a homenagem a determinado personagem pode ser posterior ao momento de criação da música que é, assim, ressignificada ao receber um novo título.

Mas não é só nos títulos que estão as lembranças da pessoa homenageada, pois passando para a próxima partitura, Nélio relembra:

---

[212] Ibid.
[213] Ibid.
[214] Ibid.
[215] Ibid.
[216] Ibid.

"Ó esse aqui ó, eu fiz uma melodiazinha o arranjo é do Bilico, quando ele estava vivo nós não conseguimos acabar. Ele morreu, quando nós levamos ele pra sepultura foi tocando o dobrado dele"[217]. A memória do músico lembrou do gosto e forma de tocar do amigo falecido: "e aqui, aqui a gente pega daqui ó [começa a cantar], que é aquele [canta uma parte de uma música do trombonista Raul de Barros], aquele choro do Raul de Barros, que chamam de *Pororó*, aí como ele era trombonista e gostava de tocar, então aqui no dobrado eu coloquei isso aqui [canta a parte da música]"[218]. Ou seja, Nélio inseriu um trecho da música que o amigo Bilico gostava de tocar na música que compôs em sua homenagem. Ele acaba, assim, comprovando aquilo que Halbwachs ensinou: "a memória musical, nos grupos de músicos, é naturalmente bem mais ampla e bem mais segura do que a dos outros"[219]. Nélio cantarola trechos da música durante a entrevista, consciente que está compartilhando a memória musical com outro músico, que provavelmente reconhecerá aquele tipo de comunicação.

Cada guardião da memória tem mantido suas lembranças num espaço diferente. Enquanto Alécio tem principalmente nas estreitas ruas no bairro do Ribeirão, comunidade onde nasceu, cresceu e envelheceu "vendo a banda passar", uma importante referência para suas histórias, Nélio conserva na antiga sede da Amor à Arte, nos seus quadros e partituras, um manancial de lembranças de personagens prestes a ganhar vida com o auxílio de sua memória. Ao operar habilmente com esses suportes memorialísticos ao longo de décadas, esses dois personagens singulares transformaram-se em verdadeiros monumentos de suas bandas de música.

3.3 MEMÓRIA MUSICAL

Halbwachs, ao propor que o instrumento socializador da memória é a linguagem, escreveu especialmente um capítulo sobre a linguagem musical e as sociedades de músicos, no qual destaca: "a

---

[217] Ibid.
[218] Ibid.
[219] HALBWACHS, Ibid, p. 172.

linguagem musical é como as outras, isto é, supõe um acordo preliminar entre aqueles que a falam”[220]. Esse “acordo” proposto por Halbwachs esteve presente na narrativa de todos os entrevistados, que socializaram suas memórias também por meio da linguagem musical. Da mesma forma, a educação musical marcou os discursos, sobressaindo como importante fator na construção da memória social das sociedades musicais. Os guardiões da memória, como importantes monumentos dos grupos, lembraram dos momentos em que aprenderam a linguagem musical e de como esse aprendizado se desenvolveu nas bandas de música.

Como uma evocação daquela que seria a linguagem que marcaria sua vida, Nélio recordou seu primeiro envolvimento com a música:

> Eu era aluno da antiga Escola Industrial, que ficava próximo ao quartel da Polícia Militar, todas as manhãs que eu passava ali o corneteiro dava um toque de chegada do comandante que era [Canta o toque]. Aí eu escutava aquilo e um dia um senhor de nome Osvaldo estava lavando os instrumentos velhos lá numas torneiras da escola, e eu peguei um piston que eu nunca havia pego na mão, aí eu peguei e botei e tentei fazer aquele toque que eu sempre escutava todas as manhãs e por incrível que pareça saiu um pedaço. Com isso eu disse, eu vou aprender música.[221]

O som ouvido na adolescência ainda é lembrado por Nélio como alguém que recorda da primeira namorada, isso só é possível porque aquelas notas tocadas pela corneta do policial hoje encontram suporte na sua memória musical. No caso de uma banda de música, os instrumentistas interagem mais com as partes rítmicas, melódicas e harmônicas da música, estas se sobrepõem a letra e signos que não possam ser reproduzidos por seus instrumentos musicais. Ouvindo o

---

[220] Ibid., p. 172.
[221] SCHIMIDT, Nélio. Ibid.

chamado da corneta, Nélio se dirige ao regente da Banda Amor à Arte, que coincidentemente era seu vizinho naquela época: “falei com o seu Pelaio Mendoza que era o meu vizinho, foi quando eu, em sessenta e três, vim pra Amor à Arte pra aprender música”[222]. Mas o narrador estava nesse momento com idade para o serviço militar obrigatório, e a corneta chamou-lhe para outra missão que não a música: “foi quando eu interrompi e fui pro exército em Curitiba e aí voltei em 65”[223].

Como explicou Halbwachs, as capacidades que as sociedades de músicos adquirem em reconhecer e decodificar os símbolos da notação musical são forjadas após mecanismos de lembrança não criados espontaneamente[224]. A linguagem musical foi apresentada a todos os entrevistados, em momentos diferentes de suas vidas: Mário e Valery na infância e Alécio e Nélio na juventude. No entanto, todos lembraram esses momentos de aprendizado, dos lugares que aconteciam as aulas, dos mestres que os ensinaram, mesmo aqueles que estavam com uma idade mais tenra. Valery entrou na Banda amor à Arte com treze anos e ainda lembra do primeiro instrumento musical que tocou: “O meu primeiro instrumento foi trompa, trompa de cilindro que nós temos na banda ainda, depois então passamos a soprar um pistonzinho. Mas o meu desejo não era tocar piston era sax, mas todo aquele que pegasse trompa tinha que passar pelo piston”[225].

---

[222] Ibid.
[223] Ibid.
[224] HALBWACHS, Ibid., p.193.
[225] MAESTRI, Valery. Ibid.

Figura 22: Itinerário de instrumentos musicais lembrados por Valery, a trompa e o contrabaixo.
Fonte: Acervo do autor.

O pequeno aprendiz tinha preferência pelo saxofone, mas o piston que ainda toca foi o caminho natural, pois vivia num tempo diferente, tal como ele explica: "Isso no tempo dos mestres, é como trombone, primeiro tinha que pegar contrabaixo, pra depois passar para o trombone, não podia pegar diretamente um trombone, tinha que pegar primeiro um contrabaixo pra aprender a divisão"[226]. Este itinerário apresentado por Valery tinha uma coerência. Instrumentos como o saxofone, o trompete e o trombone eram mais procurados nas bandas de música, como são até hoje, então os mestres iniciavam o aprendiz num instrumento menos popular como o clarinete, o contrabaixo, ou a trompa para aprender os primeiros rudimentos. A "divisão" que o narrador se refere é a divisão de valores musicais, o aprendizado da linguagem musical inicia por aí, aprende-se os

[226] Ibid.

símbolos da notação musical, seus valores e como dividi-los dentro do tempo métrico. Valery lembrou que *no tempo dos mestres* este aprendizado vinha associado ao aprendizado de um instrumento menos popular como o contrabaixo (tuba).

Alécio, com 21 anos de idade, começou a aprender música na Banda da Lapa em 1951, quatro anos antes de Valery na Amor à Arte e também vivenciou esse *tempo dos mestres.* Não iniciou tocando saxofone, instrumento que tocou durante grande parte de sua vida, no seu itinerário de aprendiz passou primeiro pela requinta e depois pelo clarinete. Sobre o que era ensinado nas aulas de música, ele lembrou: "naquele tempo não tinha tanto conhecimento como hoje, não tinha quase nada era só escalinha e uma divisãozinha"[227]. Vivendo atualmente num tempo de informação, Alécio, ao olhar para seu início, lembra da precariedade das disciplinas ensinadas, mas que apesar de poucas deviam ser incisivamente transmitidas. Lembrando porque escolheu o caminho da música, Alécio revelou: "a gente queria ser músico, a gente queria estar naquele meio onde era aplaudido"[228]. As dificuldades que tinham para aprender eram compensadas pelos aplausos do público.

[227] HEIDENREICH, Alécio. Ibid.
[228] Ibid.

Figura 23: A requinta e o clarinete do itinerário de instrumentos lembrados por Alécio e Mário.
Fonte: Acervo do autor.

Ainda no *tempo dos mestres*, Mário que aprendeu música em 1957, lembrou seu início na Banda da Lapa: "Eu entrei na banda da Lapa com 14 anos de idade e o meu mestre foi o Seu Cid, hoje já falecido. Eu era aprendiz aí fiquei muito tempo com ele lá na banda"[229]. Cid Heidenreich, irmão de Alécio, ensinou várias gerações de músicos que passaram pela Banda da Lapa, e Mário lembrou esse velho mestre que lhe ensinou a linguagem musical e foi regente da banda no período de sete anos que o entrevistado permaneceu na banda. Seu itinerário nos instrumentos musicais foi semelhante aos outros músicos, como ele lembrou: "eu comecei como aprendiz na requinta, (...) mas aí era um instrumento muito pesado a requinta, e eu tive até a ponto de desistir, mas como eu estava aprendendo bem o seu Cid me passou para o clarinete"[230]. A requinta é um instrumento da

[229] CORREA, Mário. Ibid.
[230] Ibid.

família do clarinete, porém menor e, portanto, mais agudo e com uma afinação bastante instável, que não está mais entre os instrumentos utilizados nas bandas de música pesquisadas. Mário, assim como Alécio, iniciou com a requinta para depois passar para o clarinete. Essa mudança de instrumentos, conforme já comentado, não possuía uma razão didática, pois era motivada pelo fato que os instrumentos mais populares não estavam disponíveis para os aprendizes.

As turmas eram compostas por todos os tipos de instrumentos e o mestre, e às vezes o contramestre, eram os encarregados de ensinar a linguagem musical e as técnicas específicas de cada instrumento musical. Conforme Mário lembrou: "ele [Cid] dava todas as aulas, ele junto com o seu Oscar"[231], os dois regentes se desdobravam para atender toda uma turma de diferentes instrumentos. Conforme Nélio observou, também na Amor à Arte apenas um professor ensinava às vezes dez pessoas ao mesmo tempo. Nesse ambiente, os mestres ensinavam sua linguagem para todas as pessoas interessadas em passar a pertencer a uma sociedade musical que se comunicava por meio da mesma linguagem. Apesar de ser um *tempo dos mestres*, nem todos os regentes que passaram pelas bandas deram aulas, cada um se destacava por determinada característica, conforme Valery apontou: "depois do Figueiró foi o Matos, não fazia aprendiz também não, mais era um excelente mestre"[232]. Matos, por exemplo, apesar de não ter ensinado música, foi lembrado por Valery, pois escreveu diversos arranjos musicais para a Banda Amor à Arte.

Alguns regentes foram lembrados tanto pelo ensino de música que ministraram quanto pelas músicas que escreveram. O ensino da linguagem musical nas bandas de música, relatado pelos depoentes, visava, sobretudo, fornecer subsídios para a leitura de obras musicais. A arte de escrever músicas não é comum a todos, pois requer um maior aprofundamento na linguagem musical. Quando perguntei a Valery se ele compunha, sua resposta foi: "Não nesse ponto aí eu sou cego, eu tirava umas músicas em casa, mas sabe o que eu fazia? [ele

---

[231] Ibid.
[232] MAESTRI, Valery. Ibid.

canta e mostra], o Nélio também faz, pois foi o seu Mário [Mário João Daniel] que ensinou pra ele[233]". Ou seja, o depoente e seu companheiro de banda, Nélio, aprenderam aquilo que popularmente os músicos chamam de escrever a cabeça de nota, omitindo a haste das figuras de tempo. Uma técnica utilizada para prender ideias ao papel, que apesar de omitir algumas qualidades rítmicas imprescindíveis para outro músico conseguir ler, fazem com que suas lembranças sejam ativadas ao olharem o que escreveram.

Durante a pesquisa percebi que Alécio também utilizava um "suporte mnemônico" para tocar algumas músicas. O guardião da memória escreveu apenas os primeiros compassos de músicas decoradas. Assim, iniciava lendo a música e depois, após a memória associar aqueles sons, dispensava o suporte e passava apenas a lembrar sem o auxílio da partitura.

[233] Ibid.

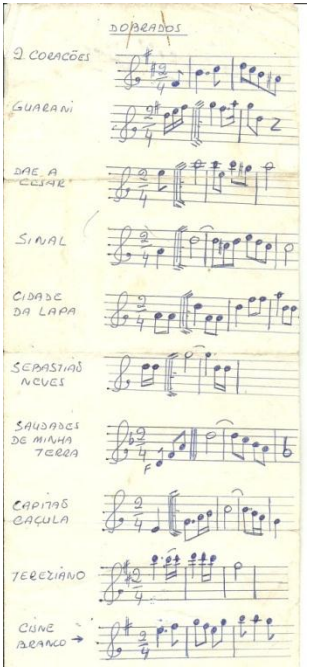

Figura 24: Vestígio do “Suporte Mnemônico” utilizado por Alécio.
Fonte: Arquivo pessoal Alécio Heidenreich.

Além da lista de início de dobrados, conforme a figura, Alécio também possuía outro registro com marchas de carnaval mostrado na capa do documentário *Memórias e Harmonias da Banda da Lapa*. Os músicos conseguem desenvolver essas técnicas porque possuem as ferramentas aprendidas nas aulas que tiveram no tempo dos mestres.

Para fazer funcionar uma banda de música, o regente necessita de músicas escritas para desenvolver um repertório de apresentações e instrumentistas que saibam ler estas músicas para poder tocá-las. Assim, músicos como os mestres Mário Daniel, Pedro Pavão e Paulo Dutra atuavam nessas duas frentes, escrevendo arranjos musicais e ensinando música para formar leitores que possam adentrar no mundo musical. Estes mestres marcaram a vida de pessoas como os quatro entrevistados, tanto que possuem um tempo só deles, o “tempo dos mestres”, conforme cunhou Valery. Todos os músicos recordaram desse tempo ímpar de suas vidas, momento que passaram a falar a

linguagem musical e, portanto, tornaram-se aptos a participar dessa memória social construída nas bandas de música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha atuação como músico de banda de música, atividade que desempenho profissionalmente na Base Aérea de Florianópolis e voluntariamente na Banda da Lapa, contribuiu em vários aspectos para analisar a memória social nas bandas de música. Primeiramente na análise dos instrumentos musicais, importantes vestígios estruturantes da memória dos grupos, e da linguagem musical, aquilo que Halbwachs observou como o amálgama que une a memória dos músicos. Depois por ser reconhecido como um personagem da história que os entrevistados participam, pude perceber que estes me confidenciaram coisas que não expressariam para um pesquisador externo ao contexto das bandas de música.

Os entrevistados da Banda Amor à Arte, Nélio e Valery, me contaram, por exemplo, as formas que utilizam para escrever músicas. Revelando um importante suporte mnemônico que só pude compreender por fazer parte da mesma sociedade que eles. Estes entrevistados, embora não tivessem um contato mais próximo comigo, cantarolaram vários trechos de músicas que por vezes me soavam familiares, pois simbolizam o mesmo ambiente que participo. Mesmo compreendendo que em alguns momentos me viam como o “outro”, uma vez que os entrevistados sabem que faço parte de outras bandas de música, tanto Nélio como Valery não mediram esforços para me ajudar durante a pesquisa, principalmente materializados na riqueza de seus depoimentos.

Com relação aos entrevistados da Banda da Lapa, minha condição de pesquisador era outra. Ao entrevistar Alécio e Mário, pessoas com as quais eu já tenho certa aproximação, a afinidade de termos participado do mesmo grupo é um aspecto que não pode ser sobrepujado. Conheci o senhor Alécio quando ingressei na Banda da Lapa em 1998, ele foi meu professor de saxofone. Nossas trajetórias na Banda se entrecruzaram, enquanto, com o passar dos anos, eu fui atuando mais nas tarefas musicais e administrativas, o Sr. Alécio, por motivos de saúde, foi se afastando dessas atividades.

Sobre a vida do idoso na sociedade Ecléa Bosi escreveu: “O que foi sua vida senão um constante preparo e treino de quem irá substituí-los? Os jovens, formados e alimentados pelos cuidados de seus doadores, logo se fortalecem e se tornam aptos para desempenhar tarefa igual ou superior à de seus mestres”[234]. Não tenho a pretensão de desempenhar tarefa melhor, ou sequer semelhante à que o senhor Alécio vêm realizando na Banda. No entanto, concordo com Bosi, pois Alécio Heidenreich passou sua vida preparando e treinando jovens, como eu, para tocar um instrumento musical na banda, continuando, assim, o legado dos seus antepassados, isso por si só, faz dele um mestre.

Mário, que passou oito anos de sua vida tocando na Banda da Lapa, possui uma memória clara deste período e, mesmo tendo passado mais de 50 anos fora do ambiente de Banda de Música, possui muitas lembranças do tempo que aprendeu música na Banda da Lapa e se apresentava com seus companheiros. Esta memória um pouco mais focada na década de 1960 foi um contraponto a memória de Alécio, que apesar de ter uma abrangência muito maior, em alguns períodos perde o foco porque os acontecimentos lhes parecem muito semelhantes. A linguagem musical continua povoando a memória de Mário, percebida na caracterização que dá aos instrumentos musicais que conheceu na banda, além do vínculo que ainda possui com antigos companheiros que aparecem em sua narrativa: “eles davam aulas pra nós ali, naquela época tinha como aprendiz, tinha eu, o Pituca, que se formou também com a banda, o falecido Onório, o Lilico, o Cid do Mané grande”[235].

Para Alécio e Nélio, a fundação das bandas de música são um desses marcos, contado repetidas vezes e sempre com os detalhes minuciosos. O momento que cada entrevistado aprendeu música foi outro marco percebido nas memórias individuais, todos os depoentes lembraram com detalhes dos momentos iniciais nas bandas e, sempre que necessário, voltavam a esses momentos para justificar o presente.

---

[234] BOSI, Ibid. p. 76.
[235] CORREA. Mário. Ibid.

Nélio e Valery, por estarem participando na diretoria da Sociedade Musical Amor à Arte, distinguem como um marco o momento que começam a administrar a Banda de Música na década de 1980. Nas suas memórias, as dificuldades estão num período anterior a este, como no discurso de Nélio: "Olha, quando eu cheguei aqui em 65, era a maior dificuldade para se adquirir um instrumento, era a maior dificuldade eu me lembro na época"[236]. O período que se estabeleceu a partir da década de 1980 foi ressaltado para os entrevistados como um período de luta e de mudanças, como Valery explica ao falar das reformas que fizeram na sede: "quando chovia entrava muita água aqui dentro, então fizemos uma reforma bonita aí, porque eu sou o tesoureiro e o Nélio é o presidente". Pois, diferentemente dos entrevistados da Sociedade Musical e Recreativa Lapa, que já não atuam diretamente nas decisões do grupo, os entrevistados da Banda Amor à Arte continuam atuando.

Valery lembrou também de seus antigos companheiros de Banda que entraram junto com ele, mas principalmente de uma época que caracterizou como o "tempo dos mestres". Contemporâneos dos demais entrevistados, que também lembraram seus antigos mestres nas bandas de música, estas pessoas preparavam os futuros integrantes das bandas de música, de tal forma que pudessem ser musicalmente independentes.

Comunidades afetivas, conforme explicou Halbwachs, as bandas de música têm na linguagem musical o investimento mais alto em termos de estruturação social. Neste processo os mestres, não apenas os regentes, mas todo aquele que ensina música, exercem uma importante função dentro do grupo, estabelecendo uma continuidade lógica e a coerência do passado com base no presente.

---

[236] SCHMIDT, Nélio. Ibid.

FONTES

JORNAIS

AN Capital. Florianópolis, 10 junho de 2001.

AN Capital. Joinville, 28 de outubro de 2004.

Diário Catarinense. Florianópolis, 16 de agosto de 1996.

Diário Catarinense. 16 de agosto de 1998.

O Estado. Florianópolis, 13 de outubro de 1937.

O Estado. Florianópolis, 04 de agosto de 1996.

Opinião Catharinense. Desterro, 14 de outubro de 1875

OBRA AUDIOVISUAL

Memórias e Harmonias da Banda da Lapa. Daniel Choma (Direção e edição); Tati Costa (Produção e Pesquisa). Florianópolis: Câmara Clara, 2011.

OBRA LITERÁRIA

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Ediouro, 2005.

ENTREVISTAS

CORREA, Mário. Entrevista concedida a Wellinton Carlos Correa. Florianópolis, 26 de novembro de dezembro 2012.

HEIDENREICH, Alécio. Entrevista concedida a Wellinton Carlos Correa. Florianópolis, 15 de novembro de 2012.

MAESTRI, Valery. Entrevista concedida a Wellinton Carlos Correa. Florianópolis, 11 de dezembro 2012.

SCHIMIDT, Nélio. Entrevista concedida a Wellinton Carlos Correa. Florianópolis, 20 de novembro de 2012.

DOCUMENTAÇÃO INSTITUCIONAL

Nota fiscal de Instrumentos Musicais de 29 de outubro de 1895. (Museu do Ribeirão da Ilha).

Ofício da Prefeitura Municipal de Biguaçu à Sociedade Musical e Recreativa Lapa de 29 de outubro de 1993. (Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa)

Ofício da Prefeitura Municipal de Blumenau à Sociedade Musical e Recreativa Lapa de 08 de novembro de 1993. (Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa)

Ofício da Prefeitura Municipal de Campos Novos à Sociedade Musical e Recreativa Lapa de 05 de novembro de 1993. (Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa)

Ofício da Prefeitura Municipal de Laguna à Sociedade Musical e Recreativa Lapa de 05 de novembro de 1993. (Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa)

Ofício da Fundação Cultural de Joinville à Sociedade Musical e Recreativa Lapa de 05 de novembro de 1993. (Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa)

Ofício da Prefeitura Municipal da Palhoça à Sociedade Musical e Recreativa Lapa de 28 de outubro de 1993. (Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa)

Ofício da Prefeitura Municipal de Tubarão à Sociedade Musical e Recreativa Lapa de 28 de outubro de 1993. (Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa)

Registro e frequência dos músicos da Sociedade Musical Amor à Arte. 1915. (Arquivo da Sociedade Musical Amor à Arte).

Registro e frequência dos músicos da Sociedade Musical Amor à Arte. De 1916 a 1918. (Arquivo da Sociedade Musical Amor à Arte).

Registro e frequência dos músicos da Sociedade Musical Amor à Arte. De 1918 a 1926. (Acervo da Sociedade Musical Amor à Arte).

Registro e frequência dos músicos da Sociedade Musical Amor à Arte. De 1927 a 1940. (Arquivo da Sociedade Musical Amor à Arte).

Termo de Cessão de Posse da Prefeitura Municipal de Florianópolis à Sociedade Musical e Recreativa Lapa de 1985. (Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa)

Texto explicativo da Banda de Música da Polícia Militar do Estado de Santa Catarina <http://www.pm.sc.gov.br/institucional/atividades/banda-de-musica.html>. Acesso em 04 jan. 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. Fontes Orais: Histórias dentro da história. In. PINSKY. Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas.* São Paulo: Contexto, 2010.

ARAÚJO, Hermetes dos Reis. *A Invenção do Litoral Reformas Urbanas e Reajustamento Social em Florianópolis na Primeira República*. Dissetação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica - PUC. São Paulo 1989.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo: 2006.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *A música em Santa Catarina no século XIX*. Florianópolis-SC: [s.e.], 1951.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750-1880.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COSTA, Manuela Areias. Música e História: Um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. *Revista Tempos Históricos*. Volume 15, 1º semestre de 2011, p. 240-260.

COSTA, Tati Lourenço. *Memórias e Harmonias da Banda da Lapa. Experiência metodológica áudio visual de historiadores em campo, 2010-2011*. Trabalho apresentado nos Anais do I Seminário Internacional História do Tempo Presente. Florianópolis: UDESC, ANPUH-SC; PPGH, 2011.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica Através do Brasil.* São Paulo: Livraria Martins, 1940. Vol. I.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História Oral*: *Memória, tempo, identidades.* São Paulo: Autêntica, 2006.

DE MARCO, Daniel Alegria. *A História da Guitarra Parte 2: A Guitarra e os Baixos Elétricos*. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/musicalbox/072276.html>. Acesso em 08 jan. 2012.

DINIZ, André. *O Rio Musical de Anacleto de Medeiros: A Vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

GOLDMAN, Richard Franko. *The wind band, its literature and technique.*Michigan: Greenwood Press, 1974.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

HERBERT, Trevor; John WALLACE. *The Cambridge Companion to Brass Instruments.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *A Banda*. São Paulo: Editora Musical Brasileira Moderna Ltda. 1966. In. http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html. Acesso em 29/12/2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOLLER, Marcos; PIRES, Débora Costa. *Os jornais como fonte para a história da música em Desterro*. GT de História do Jornalismo, integrante do VIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2011.

JARDIM, Marcelo (org.). *Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda.* Vol. 1. Rio de Janeiro-RJ: FUNARTE, 2008.

MIRANDA, Clarice; JUSTUS, Liana. *Orquestra: Histórico, Regência e Instrumentos.*Curitiba: Solar do Rosário, 2011.

MED, Bohumil. *Teoria da Música.* Brasília: Musimed, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: A História depois do papel. In. PINSKY, Carla B. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 235-290.

_____. *História & Música – História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

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

NOGUEIRA, Marcos. Noções Básicas para o Regente de Bandas: O que fazer antes de pôr o material nas estantes. In. JARDIM, Marcelo (org.). *Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda.* Vol. 1. Rio de Janeiro-RJ: FUNARTE, 2008.

PEREIRA, Nereu do Vale. et Al. *Ribeirão da Ilha Vida e Retratos: Um distrito em Destaque*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1991.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 03-15.

_____ .Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, n. 10, 1992, p. 200 -212.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Projeto História*, São Paulo, n. 15, 1997, p. 13-49.

SILVA, Flávio; FERREIRA, Maria José de Queiroz. *Projeto Edição de Partituras para Banda*. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

TÉO, Marcelo. *A Vitrola Nostálgica: música e constituição cultural em Florianópolis (décadas de 1930 e 1940).* Florianópolis: Letras Contemporâneas - Oficina Editorial Ltda, 2007.

Release do documentário *Memórias e Harmonias da Banda da Lapa* no Canal Futura, disponível em: <http://www.futura.org.br/blog/2012/09/17/>.acesso em 01 fev. 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998.

TREBISCH, Michel. A Função Epistemológica e ideológica da História Oral no discurso contemporâneo. In. MORAES, Marieta (Org.) *História Oral*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994, p.19-44.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Banda de Música do Corpo de Bombeiros RJ em 1896. Destaque para os instrumentos musicais utilizados e para o regente indicado. 26
(Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/carpatiablog/>. Acesso em 24 dez. 2012.)

Figura 2: Parte de Saxofone Tenor da Marcha The Washington Post. 33
(Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa)

Figura 3: Capa das Partituras das Músicas Os Boêmios e Jubileu de Anacleto de Medeiros..... 35
(Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa)

Figura 4: Pintura de Jean-Baptiste Debret. Músicos negros tocando numa cerimônia religiosa. 40
(Debret, prancha 12 — superior, *Le St. Viatique porté chez unmalade*. In. <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59701999000200003&script=sci_arttext>. Acesso em 13/11/2012)

Figura 5: Alécio na fotografia do jornal e matéria sobre a Banda da Lapa. 49
(Jornal *Diário Catarinense*,16 de agosto de 1998)

Figura 6: Alécio, Osmarino e Agenor tocando na Banda na década de 1950 na fotografia do Jornal em 2001. 50
(Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa / Fotografia de Guilherme Ternes publicada no jornal *AN Capital*, Florianópolis, 10 junho de 2001)

Figura 7: Quadro existente na Sede da Sociedade Musical Amor à Arte expondo o jornal *Opinião Catharinense* de 14 de outubro de 1875..... 57
(Acervo do autor)

Figura 8: Primeira foto da Banda Amor à Arte exposta na sede da entidade. Destaquei os instrumentos musicais e peças do uniforme dessa época. 62

(Arquivo de Helbio Cabral)

Figura 9: À direita Nota Fiscal exposta no Museu do Ribeirão da Ilha, à esquerda detalhe do mesmo documento onde consta a especificação dos instrumentos musicais comprados. 65
(Museu do Ribeirão da Ilha, foto Daniel Choma)

Figura 10: Foto da Sociedade Musical e Recreativa Lapa na década de 1930. Destaquei os instrumentos musicais que identifiquei, além das duas crianças por ser uma delas Alécio Heidenreich. 67
(Arquivo da Sociedade Musical e Recreativa Lapa)

Figura 11: Sala de Ensaio da Sociedade Musical Amor à Arte, com destaque para a galeria de fotos..... 74
(Acervo do autor)

Figura 12: Rua da Freguesia do Ribeirão da Ilha: Lugar indicado por Alécio como lugar de ensaio da antiga Banda da Cera. 78
(Acervo do autor)

Figura 13: Antigo lugar de ensaio e aulas de Música da Banda da Lapa, lembrado por Mário e Alécio. 79
(Acervo do autor)

Figura 14: Sede Social atual da Sociedade Musical e Recreativa Lapa. 81
(Acervo do autor)

Figura 15: Troféus recebidos em Festivais de Banda de Música e outras homenagens expostos na sede da..... 88
(Acervo do autor)

Figura 16: Quadro composto por várias fotografias que representam a festa de Centenário da Banda Amor à Arte. Fonte: Acervo do autor. 91
(Acervo do autor)

Figura 17: Alécio Heidenreich e Wellinton Carlos Correa no dia da entrevista. 96
(Fotografia de Valéria Valdeci Martins)

Figura 18: Nélio Schmidt no dia da entrevista lembrando a data de fundação da banda Amor à Arte. 99
(Acervo do autor)

Figura 19: Freguesia do Ribeirão, lugares apontados por Alécio..... 103
(Acervo do autor)

Figura 20: Sede da Sociedade Musical Amor à Arte. 106
(Acervo Alexandre Schneider)

Figura 21: Galeria de Fotos da Sociedade Musical Amor à Arte..... 107
(Acervo do autor)

Figura 22: Itinerário de instrumentos musicais lembrados por Valery, a trompa e o contrabaixo. 113
(Acervo do autor)

Figura 23: A requinta e o clarinete do itinerário de instrumentos lembrados por Alécio e Mário. 115
(Acervo do autor)

Figura 24: Vestígio do “Suporte Mnemônico” utilizado por Alécio. 118
(Acervo do autor)