



Doi: 10.4025/7cih.pphuem.1551

LINHAS DE FRENTE DAS BANDAS MARCIAIS DE SÃO PAULO: TENSÃO E NEGOCIAÇÃO

Elizeu de Miranda Corrêa¹
(Doutorando – PUC – SP)

A possibilidade de novos objetos de estudos na seara da História Cultural, permitiu a visibilidade para temas até então não inseridos no debate do universo acadêmico, deste modo esse trabalho tem como objetivo efetuar uma análise sobre as tensões que permearam o embate entre as Linhas de Frente e o Corpo Musical das Bandas Marciais em São Paulo, na década de 1980. Para tanto recorreu-se a análise de fontes que permitissem efetuar uma leitura sobre essa prática cultural, a partir de reportagens de jornais, fotografias e filmagens, regulamentos de concursos do gênero e planilha de julgamento. As Linhas das Bandas Marciais de São Paulo tiveram grande ascendência na década de 1980, após o término da Ditadura Militar, por romperem com as características das coreografias marciais e adapta-las ao estilo cênico, sugerindo uma espetacularização dessa prática cultural, despertando grande interesse do espectador. Diante disso, houve grande embate com o Corpo Musical pela disputa do espaço. Nesse sentido, foi percebido que nesse universo há tensão e negociação, nas relações entre a cultura popular (subalterna) e a cultura erudita (dominante), a qual revelou o reconhecimento de sujeitos excluídos socialmente.

Palavras-chave: Linha de Frente – Bandas – Fanfarras – Corpo Coreográfico.

Agencia financiadora: CAPES

¹ Professor da Pós Graduação da Faculdade Paulista de Artes. Doutorando em História Social pela PUC. Este texto faz referência aos resultados preliminares do projeto de pesquisa previamente intitulado "História de uma paixão: memórias, tensões e negociações no universo das Linhas de Frentes das Bandas Marciais do Estado de São Paulo, financiado pela CAPES, sob a orientação da Prof^a Dr^a Yvone Dias de Avelino, junto ao Programa de Estudos Pós Graduado em História Social da PUC/SP. elizeu.m.c@uol.com.br.

A reação de um espectador ou simples apaixonado pelo movimentos das Bandas e Fanfarras, ao assistir as suas apresentações nas ruas da cidade, pouco ou quase nada sabe sobre os bastidores dessa manifestação. Não imagina os conflitos e as negociações existentes na busca por um lugar de destaque e a oxidação das suas produções nos bastidores. As Linhas de Frente (LF), foco deste estudo são perpetuamente pensadas como um anexo das Bandas, ou quando valorizadas, uma simples extensão visual, que materializam as músicas em coreografias.

Nesse artigo, essas questões insinuadas, serão pontuadas visando revelar outras histórias, já que, verificou-se que as LF ganharam novos contornos e dimensões, favorecida pelo contexto de redemocratização do Brasil e pela liberdade de expressão, sendo bem assumida inicialmente pelos aspirantes a “coreógrafos” e pelos próprios, posteriormente. Assim, compreende-se que essa prática insere-se num contexto plural, onde emerge uma industrialização e uma diversificação dos espetáculos, reinventando os seus sentidos e os seus significados. Não obstante, desconhecida no universo acadêmico.

Tudo indica que no contexto da redemocratização do Brasil, no ano de 1985, emerge nas LF, os trabalhos cênicos que expressavam a liberdade. Nesse sentido, havia a necessidade de enveredar-se por outros domínios da linguagem, da estética e da moda. A preocupação foi desenvolver um diálogo entre os trabalhos cênicos e o espectador, na constante tentativa de materializar parte da história da música e abolir as referências militares que esses grupos ostentavam, através da representação teatral mediado pela linguagem gestual, isto é, pela técnica da mímica², com pequenos cenários e acessórios cênicos, para o auxílio da comunicação com o público, ou seja, a emissão de códigos que remetessem a ideia em que o compositor da música,

² Mímica: “(Do grego, *mímikos*, que diz respeito ao mimo). Na Era Clássica, a mímica compreende ao mesmo tempo a linguagem por gestos e as atitudes do rosto.” PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 242. Mimo: “(Do grego *mimos*, imitação). A narrativa dispõe de dois meios de expressão fundamentais: a imitação direta pelo *mimo* e a descrição verbal pelo *rapsodo*. O mimo conta uma história por gestos, estando a fala completamente ausente ou só servindo para a apresentação e os encadeamentos dos números.” Idem, *ibidem*, p. 243.

obteve a inspiração de sua obra. Sobre a questão da mímica, Rudolf Laban elucida que:

A tarefa da mímica é nos arrastar – a nós e a audiência – para o mundo de seu drama, através de gestos e expressões corporais, para que possamos identificar-nos com os personagens e sofrer com o sofrimento, sentir ódio pelo que for indigno, ou rir perante a imagem de nossos eus refletida ali à frente.³

Diante do fragmento exposto, é possível afirmar que a técnica da mímica aponta a existência de um diálogo permanente, durante o desenvolvimento da ação proposta, entre os atores e o espectador, tendo o corpo como veículo da expressão material de signos e o rosto como espelho das sensações psicológicas, e a junção dessas especificidades, fomentam a narrativa do texto numa determinada ordem de começo, meio e fim, despertando emoções variadas quando da decodificação dos signos durante o processo de representação (imagem 1).

Imagem 1: Encenação da LF da Banda de Itaquaquetuba
3º Campeonato Nacional de Bandas Marciais de Varginha, MG – 05/10/1986
- Coreografia Estilo Cênico da obra "Nabuco Donosor" de Giuseppe Verdi -



Fonte: Acervo pessoal do autor

Nessa perspectiva, aceita-se a ideia que, o processo de desenvoltura da mímica como interpretado acima, estabelece um diálogo com a obra A poética,

³ LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Org. Lisa Ullman. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria /Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978, pp. 176-177.

de Aristóteles que versa sobre a unidade de ação na composição épica, considerando que, as fábulas, tanto de caráter dramático, como as tragédias, quando localizadas no gênero narrativo no processo de imitação em verso, isto é, “[...] que encerrem uma só ação, inteira e completa, com princípio meio e fim, para que, assemelhando-se ao organismo vivente, causem o prazer que lhes é próprio.”⁴

Diz Boris Kossoy: “Toda a fotografia, além de ser um resíduo do passado, é também um testemunho visual no qual se pode detectar – tal como ocorre nos documentos escritos – não apenas elementos constitutivos que lhe deram origem ao ponto material.”⁵ Diante das considerações do autor, a imagem acima denuncia características militares ainda latentes nesse tipo de prática cultural, na época, por mais que os seus protagonistas entendessem que aquela proposta tida como cênica, remetesse a ideia de liberdade de expressão.

Corpos estáticos, composição do quadro com figuras geométricas fechadas, empunhaduras firmes, rostos sérios, pés unidos e rígidos, linhas de corpo ereta, ou seja, em nada os seus códigos traduzem a sensação de alvedrio que tanto buscavam, por mais que a imagem se esforce em demonstrar uma cena de coroação, tudo indica que no “imaginário popular” os signos só conseguiram simbolizar referências militares, e, ao contrário do que se propunham, a fotografia⁶ se encarregou de revelar aspectos de uma sociedade marcada pelos resquícios de um regime, que não os permitiam se ajustarem num contexto de redemocratização. Ao aceitar a hipótese de que a “arte imita a vida”, a imagem permite perceber o público aparentemente comportado nas calçadas, composto possivelmente por famílias e amigos, paisagem de uma praça do interior, com a igreja matriz ao fundo, cenas de uma sensação de bem estar e de um povo feliz, compondo o ideal de sociedade passiva e alienada.

⁴ ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006, p. 81.

⁵ KOSSOY, Boris. Fundamentos Teóricos. In: **Fotografia & História**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014, p. 170.

⁶ [...]. No que toca à imagem fotográfica, uma série de dados poderão ser reveladores, posto que jamais mencionados pela linguagem escrita da história. Por outro lado, apesar de sua aparente credibilidade, nelas também ocorrem omissões intencionais, acréscimos e manipulações de toda a ordem.” Idem, ibidem, p. 170.

Assim, assistiu-se o estímulo ao surgimento de uma nova linguagem como veículo de comunicação nos concursos de Fanfarras e Bandas, a qual tinha o corpo humano como o principal produtor de símbolos. Estes diferentes em sua vida cotidiana e em seus valores culturais, mas que ao mesmo tempo, eram capazes de representar por meio de gestos⁷ e de movimentos – apoiados pelos acessórios e apetrechos – os diversos signos os quais na maioria das vezes eram decodificados pelo público e causavam muita emoção. No entanto, segundo Lucia Santaella, existem outros fatores que no momento particular do gesto manipulam a qualidade do mesmo, como as questões psicológicas que permeiam a personalidade como o humor, a intensidade do gesto no sentido de expressar segurança ou fragilidade ao expressar o movimento.⁸

A despeito de, e na mesma linhagem de pensamento, Laban mensura que na dinâmica do teatro as relações emocionais, físicas e mentais, são intrínsecas ao movimento, desta forma: “As idéias e sentimentos são expressos pelo fluir do movimento e se tornam visíveis nos gestos, ou audíveis na música e nas palavras. [...]”⁹

Nessa atmosfera, é preciso reconhecer que a LF da Banda Marcial Municipal de Itaquaquecetuba, ao desenvolver uma coreografia com características cênicas, para a peça denominada “César e Cleópatra”, de Gerard Boedjin, com adaptação do Maestro Gabriel Ferreira dos Santos¹⁰, para a disputa da terceira e última edição do Torneio dos Campeões, realizado no Ginásio do Esporte Clube Corinthians, no ano de 1985, causou grande impacto e surpresa aos espectadores, criando uma paisagem alegórica e miticamente recuperou a imagem em que, Perseu libertava Andrômeda do monstro enviado por Posêidon.¹¹ Ao descaracterizar as referências militares na LF e despertar

⁷ Gesto: “(Do latim *gestus*, atitude, movimento do corpo). Movimento corporal, na maior parte dos casos e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo.” PAVIS, op. cit., p. 184.

⁸ SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras. FAPESP, 2005, p. 230.

⁹ LABAN, op. cit., p. 29.

¹⁰ Músico de formação e ex 1º Sargento da aeronáutica, Maestro e Arranjador atuou como regente em diversas corporações conquistando destaque e notoriedade com a Banda Marcial da EEPSP. Homero Rubens de Sá da cidade de Guarulhos, nos anos de 1973 a 1983. Com estilo inovador para a época, introduziu nas bandas marciais, repertório composto por peças clássicas/eruditas, abolindo de certa forma o aspecto de banda militar e propondo características sinfônicas.

¹¹ Na mitologia grega, Andrômeda era uma princesa, filha de Ceceu e Cassiopéia. Foi acorrentada a um rochedo em sacrifício a um terrível monstro marinho, denominado Kraken,

maior interesse do público aos aspectos visuais, fato que causou tensões e conflitos entre o Corpo Musical e a LF.

Endossando a abertura, ou melhor, a ruptura das correntes de Andrômeda, pela LF da Banda Marcial Municipal de Itaquaquecetuba, o Jornal Tribuna de Itaquá em 28 de Outubro de 1985, ressaltava a importância da coreografia apresentada num espaço de indefinições e de certezas repressivas aos transgressores dos domínios do estático,

[...]. Baseado no filme “César e Cleópatra”, a linha de frente apresentou a montagem coreográfica da peça musical, com o componente Said Araújo Dias interpretando César, a componente Sandra Regina Paes no papel de Cleópatra, as moças componentes representando o exército de César e os rapazes interpretando o exército de Cleópatra. Idealizando o Império de César, o Estandarte do maestro¹² da Banda e idealizando o Império de Cleópatra, o Brasão do Município.¹³

Nessa conjectura, verificou-se o reflorescimento das LF numa perspectiva cênica. Agora, não mais interpretada como um “perigo”, proliferou-se em curto prazo, surgindo novas propostas nessa direção e agregadas as LF da Banda do Colégio Jardim São Paulo com o professor Sérgio Roberto Herrera¹⁴, na LF da Banda do Colégio Técnico Paralelo com o professor Gilson Kinderman¹⁵, além da Banda do Colégio João XXIII, com a professora Valéria

enviado por Poseidon e libertada por Perseu, com quem se casou. Para um estudo mais aprofundado ver: FÉLIX, Luciene. Fúria de Titãs: o mito de Perseu e Andrômeda. **Conhecimento sem fronteiras.** Artigo de Filosofia. Disponível em: <http://www.esdc.com.br/CSF/artigo_2010_05_Furia_Titas.htm>. Acesso em: 7 dez. 2014.

¹² Erro de digitação do jornal, onde se lê maestro leia-se mastro.

¹³ Banda Marcial BI-Campeã em Ferraz. **Tribuna de Itaquá**, 28 de Outubro de 1985, nº 399, Ano XI.

¹⁴ Estreou a sua participação Bandas Marciais de São Paulo como Mor e Coreógrafo na Banda Marcial do Colégio Bilac, SP, posteriormente desenvolveu um trabalho expressivo na Banda Marcial do Colégio Jardim São Paulo, SP, com características cênicas aliadas a expressão da linguagem da dança (1986/1987), este lhe proporcionou reconhecimento e destaque. E ainda fez parte da Banda Marcial Municipal de Itaquaquecetuba, SP, como Mor e Coreógrafo Assistente. Faleceu precocemente aos 28 anos em 08 de setembro de 1994.

¹⁵ Principiou os seus trabalhos no universo das Fanfarras em 1979, como percussionista na Fanfarras com 1 Pisto do Colégio Técnico Paralelo, assumiu a função de Produtor Visual e, posteriormente, atuou na função de Mor e Coreógrafo permanecendo na categoria de Fanfarras até o ano de 1989, no ano seguinte a Corporação passou para a categoria de Banda Marcial e o mesmo esteve à sua frente até o ano de 1995. Tornou-se referência nacional e obteve vários prêmios como Mor e Coreógrafo devido ao estilo marcial arrojado, aliado ao estilo cênico na categoria de Banda e pelas faustosas e apuradas produções visuais. Participou ainda de outras entidades em São Paulo até o ano de 2005. Disponível em: <<http://www.gilsonkindermann.com.br/index.htm>>. Acesso em: 15 mai. 2013.

Antunes Ribeiro Homem¹⁶, todas entidades da capital de São Paulo, que ao adotarem este estilo enfrentou embates e tensões nesse universo, devido a proposta do novo e a ditadura dos regulamentos que norteavam esses grupos sob um olhar do militarismo.

Nesse momento, assistiu-se à substituição progressiva do termo instrutor, associado à disciplina e a ordem, pelo termo “coreógrafo” apropriado das artes cênicas, e estando intimamente relacionado nesse contexto à modernidade e às excentricidades. No Dicionário *Houaiss* de Língua Portuguesa o verbete instrutor é apreendido como sendo: “(1789) que ou aquele que instrui, que ensina, [...] treinador individual de ginástica.”¹⁷ Já termo coreógrafo é apreendido como sendo: “(1836) individuo especialista em coreografia”¹⁸. O “coreógrafo” era o responsável por rejuvenescer as LF, atrofiada pelo dogmatismo da marcialidade, contudo, é preciso considerar que essa nova roupagem, proposta pelos instrutores “coreógrafos” era frequentemente associadas a deterioração das LF, anunciando os seus últimos dias. Essa fratura terminológica, ocorreu a partir da contratação da prof^a Valéria Antunes Ribeiro Homem, como coreógrafa, inclusive com registro em carteira de trabalho¹⁹, para desenvolver as suas habilidades profissionais na LF do Colégio Técnico Paralelo.

Nesse momento se faz necessário explicitar que, é bem possível que, o termo instrutor, apreendido como sendo um sujeito que incida as instruções e os ensinamentos, aos alunos, apropriado por muito tempo nesse universo das Fanfarras e Bandas para definir a função, tanto do regente, quanto do professor de ordem unida e disciplina, como também do coreógrafo, tenham a sua gênese no cenário militar e posteriormente nas práticas do Escotismo.

¹⁶ Começou o seu projeto como Baliza no ano de 1977, na Fanfarra Simples da EEPSP Homero Fernando Milano, de Itaquaquecetuba, onde exerceu essa função até o ano de 1983. Premiadíssima, com astúcia, criatividade se projetou neste cenário como uma das maiores referências de todos os tempos. Participou ainda da Fanfarra do Colégio Técnico Paralelo e da Banda Marcial do Colégio João XXIII, SP, onde atuou como Baliza e Coreógrafa até o ano de 1996, realizou significativas produções com características cênicas marcial.

¹⁷ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p.1092.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 55.

¹⁹ Valéria foi contratada pelo Colégio Técnico Paralelo no dia 01/03/1984, conforme sua carteira profissional mostrada a minha pessoa, durante entrevista, para exercer a função de coreógrafa daquela corporação, além de acumular a função de baliza principal da Fanfarra até 21/06/1990, quando encerrou os seus vínculos com aquela instituição.

Pois, segundo Rosa Fátima Souza, desde 1870, já haviam os debates sobre o conjunto de disciplinas que iriam compor o currículo escolar do ensino primário no Brasil. E, nesse sentido, os ideais republicanos implícitos no currículo da escola primaria, estabelecidos pelo projeto cultural, permeavam o projeto político cultural, ao alicerçar a formação do cidadão republicano em preceitos de valores morais e cívico suprimindo outros conteúdos, e nesse sentido, “[...]. As práticas de conteúdo cívico-militar também se transformaram nesse período, mantendo, não obstante, a ideologia patriótica e de construção da nacionalidade.”²⁰

A autora explicita ainda que: “A primeira reforma republicana da instrução pública paulista, realizada em 1892, estabeleceu um programa de matérias consoante aos ideais de renovação educacional predominantes na época [...]”.²¹ Deste modo, a Lei nº 88 de 8 de setembro de 1892, que dispunha sobre a “Reforma a instrução publica do Estado”, estabeleceu a divisão do ensino público em primário, secundário e superior.²²

E, ainda, a referida lei supra, contemplava em seu artigo 6º, além das disciplinas relacionadas às áreas de ciências exatas, humanas e biológicas, a referida normatização implantava as disciplinas de moral prática e educação cívica, música e exercícios de ginástica e militares.²³

Como exposto acima, fica evidente que os exercícios ginásticos e militares eram apropriados aos sujeitos do sexo masculino, já os exercícios manuais eram apropriados ao sexo feminino, diante disso, Rosa Fátima Souza diz que, na Escola Normal de São Paulo, como predominava alunos do sexo feminino, para executar as aulas de exercícios militares, a instituição contava com o apoio de soldados reformados do exército.²⁴

Posta a conjectura, nota-se que essa prática de solicitar o apoio de militares para a instrução nas Fanfarras e Bandas, era recorrente nas instituições de ensino de São Paulo desde o início do século XX, a exemplo da

²⁰ SOUZA, Rosa Fátima. **A militarização da infância:** Expressões do nacionalismo na cultura brasileira. Cadernos Cedes, ano XX, nº 52, novembro/2000, pp. 106-107. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v20n52/a08v2052.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2013.

²¹ Idem, ibidem, p. 7.

²² ALESP, Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Lei nº 88, de 8 de setembro de 1892 -Reforma a instrução publica do Estado. **Collecção das Leis e Decretos do Estado de S. Paulo de 1892.** Tomo II. S. Paulo: <<DIARIO OFFICIAL>>, 1929, p. 55.

²³ ALESP, op. cit.

²⁴ SOUZA, op. cit., p. 8.

Escola Normal de São Paulo (imagem 13), diante dessa ação a autora explicita que, “A prática dos exercícios militares gerou a formação dos batalhões infantis. Em 1904, eles foram regulamentados pelo regimento interno dos Grupos Escolares e Escolas-Modelo (Decreto 1.212, de 27/4/1904). [...]”²⁵

Sendo assim, ao tentar implementar o estilo cênico no trabalho das LF das Bandas Marciais de São Paulo, os sujeitos sociais envolvidos nesse contexto, enfrentaram resistência devido a uma formação ideológica no universo escolar, principalmente da educação primária, que vinha enraizado desde os tempos da República Velha.

E ainda notou-se durante a pesquisa que o documento a que Rosa se refere, na verdade é o Decreto 1.216, de 27 de abril de 1904, que aprovava o Regimento Interno dos Grupos Escolares, e no documento, ao especificar sobre os exercícios militares e de ginástica, no artigo 49, discorria que seriam criados batalhões infantis e que os postos ocupados pelos alunos seriam distribuídos mediante o bom comportamento, mostrassem garbo militar, toda dinâmica seria balizada pelo regime militar, sendo executado três vezes por semana.²⁶

Posto o cenário acima, é possível observar que, a criação dos batalhões militares, tinha como princípio o fator segregador, pois somente ocupariam essas colocações os alunos que se destacassem pelo seu comportamento, pela sua aplicação e pela sua elegância militar. Não obstante, naqueles batalhões escolares a disciplina era organizada pelos princípios militares. E essa atividade poderia acontecer diariamente nas salas de aula ou ainda no pátio três vezes por semana. Diante disso, Rosa Fátima explicita que os batalhões infantis, simulacros de corporações militares,

[...] utilizavam um aparato condizente com o ritual cívico a que se prestavam: além do fardamento, espingardas de madeira, cinturões, baionetas, tambores e cornetas. Cada batalhão possuía um estandarte e recebia o nome de um herói nacional ou de uma personagem política eminente. À semelhança das organizações militares, os batalhões infantis, reunindo pequenos soldados,

²⁵ Idem, ibidem.

²⁶ ALESP, Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Decreto 1.216, de 27 de abril de 1904 - Aprova e manda observar o Regimento Interno dos Grupos Escolares e das Escolas Modelo. **Collecção das Leis e Decretos do Estado de S. Paulo de 1904**. Tomo XIV. S. Paulo: Typographia do <<DIARIO OFFICIAL>>, 1905, p. 46.

simbolizavam uma das finalidades primordiais da escola pública: a celebração cívica.²⁷

Diante desse ponto de vista, a autora, ainda mensura que, esses batalhões infantis “[...] ajudaram a reforçar o imaginário sociopolítico da República.”²⁸ Na medida em que, ao desfilar em forma de batalhão militar infantil, os alunos demonstravam durante os desfiles uma forma de corpo unido e harmônico, materializando os ideais republicanos de uma pátria sobre os princípios de uma nova ordem, reforçando o sentido simbólico da escola sob a comunidade.²⁹

Diz a autora que essa prática foi se definando durante a o período da Primeira Guerra Mundial e nesse sentido, “Muitas escolas primárias haviam abolido por completo a sua prática, mantendo apenas a ginástica.”³⁰ E, ainda postula que, tanto os exercícios militares quanto o simulacro de batalhões infantis “[...] estavam fadados ao esquecimento, mas não o espírito militar inspirador da educação física, moral e cívica que viria a se firmar durante muitas décadas na escola paulista mediante a prática do escotismo.”³¹ Assim, sendo, o movimento do Escotismo no Brasil, aconteceu, após a Primeira Guerra Mundial o Brasil e a efervescência da onda nacionalista, dos valores morais e cívico, da erradicação do analfabetismo do voto secreto, pautas que estavam na ordem do dia na agenda pública. E nesse contexto surge o a ideia do escotismo como referência de educação do caráter de defesa da pátria. Sendo assim, ao associar a educação cívica e o nacionalismo, o escotismo foi implantado em massa na instrução pública de São Paulo, estimulando as práticas escolares e as suas dimensões.³²

Sobre o escotismo, o Decreto nº 3.531 de 22 de novembro de 1922, que regulamentava para “bôa” execução do ensino do Escotismo no Estado de São Paulo e discorria que o conteúdo incluía os seguintes práticas conforme disposto no “**Artigo 6.º** - O escotismo compreendo os exercicios, tanto quanto possível militares, para melhor desenvolvimento physico dos alumnos e

²⁷ SOUZA, op. cit., p. 8.

²⁸ Idem, ibidem.

²⁹ SOUZA, op. cit., p. 8.

³⁰ Idem, ibidem, p. 109.

³¹ SOUZA, op. cit., p. 8

³² Idem, ibidem, pp. 110-111.

tambem o conhecimento de maximas cívicas para o seu aproveitamento moral.”³³, e ainda sobre o uso do termo instrutor no,

Titulo VI
DOS INSTRUCTORES
CAPITULO I
Dos exames

Artigo 17. - Só poderão inscrever-se para exames de instructores os escoteiros que tenham curso completo de escotismo.

§ unico. - Os programmas para exame a que se refere o artigo presente serão expedidos pela Directoria Geral da Instrucção Publica.

Artigo 18. - Os exames de instructores serão feitos perante uma commissão composta de dois membros, sob a presidencia do director da Instrucção Publica, ou de quem o represente.

Artigo 19. - O candidato que, nos exames obtiver a melhor nota, receberá um diploma de « instructor » firmado pelo secretario do Interior e pelo director geral da Instrucção Publica.

§ unico - O immediato em notas receberá um diploma de «instructor substituto». ³⁴

Pensando nas relações do ensino da música e do escotismo, no cenário escolar do Estado de São Paulo na década de 1920, é que se pode acreditar que o movimento das Fanfarras e Bandas em São Paulo e o uso do termo instrutor, possam ter tido grande impulso a partir desse momento e que vão compor as funções e as qualificações das instituições e dos sujeitos sociais que participaram dessa prática cultural evidenciando as referências das origens militares e implicando no novo conceito que as LF, das Bandas Marciais, tentavam impor nesse universo e que sofreram grandes embates e tensões, onde as referências artísticas eram sufocadas pela rigidez marcial e, portanto, militar enraizada nas Bandas Marciais de São Paulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALESP, Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Decreto 1.216, de 27 de abril de 1904 - Approva e manda observar o Regimento Interno dos Grupos Escolares e das Escolas Modelo. **Collecção das Leis e Decretos do**

³³ ALESP, Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Decreto nº 3.531, de 22 de novembro de 1922 - Expede o Regulamento para a boa execução do ensino do Escotismo no Estado de São Paulo. **Collecção das Leis e Decretos do Estado de S. Paulo de 1922**. Tomo XXXII. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1935, p. 185.

³⁴ ALESP, 1935, op. cit.

Estado de S. Paulo de 1904. Tomo XIV. S. Paulo: Typographia do <<DIARIO OFFICIAL>>,1905.

_____. Lei nº 88, de 8 de setembro de 1892 -Reforma a instrução pública do Estado. **Collecção das Leis e Decretos do Estado de S. Paulo de 1892.** Tomo II. S. Paulo: <<DIARIO OFFICIAL>>, 1929.

_____. Decreto nº 3.531, de 22 de novembro de 1922 - Expede o Regulamento para a boa execução do ensino do Escotismo no Estado de São Paulo. **Collecção das Leis e Decretos do Estado de S. Paulo de 1922.** Tomo XXXII. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1935.

ARISTÓTELES. **Arte poética.** Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

Banda Marcial BI-Campeã em Ferraz. **Tribuna de Itaquá,** 28 de Outubro de 1985, nº 399, Ano XI.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KOSSOY, Boris. Fundamentos Teóricos. In: **Fotografia & História.** 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** Org. Lisa Ullman. Trad. Anna Maria Barros de Vecchi e Maria /Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento.** 3. ed. São Paulo: Iluminuras. FAPESP, 2005.

SOUZA, Rosa Fátima. **A militarização da infância:** Expressões do nacionalismo na cultura brasileira. Cadernos Cedes, ano XX, nº 52, novembro/2000, pp. 106-107. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v20n52/a08v2052.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2013.