

BANDAS DE MÚSICA

Intersecções históricas, identitárias e educacionais

Fernandinho Cruz

Juliana Soares

Luiz Ipólito

Organizadores



Organizadores

Fernandinho Cruz

(Fernando Vieira da Cruz)

Juliana Soares

(Juliana Soares da Costa Silva)

Luiz Ipolito

(Luiz Francisco Ipólito)

Bandas de Música:

intersecções históricas, identitárias e educacionais



1ª Edição

Foz do Iguaçu

2022

© 2022, CLAEAC

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 5988 de 14/12/73. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora, poderá ser reproduzida ou transmitida para fins comerciais, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros. Aplica-se subsidiariamente a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Editoração: Laura Valerio Sena

Diagramação: Laura Valerio Sena

Capa: Os organizadores

Revisão: Lucas da Silva Martinez

ISBN 978-65-89284-30-7

Disponível em: <https://doi.org/10.23899/9786589284307>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C957	Cruz, Fernando Vieira da Bandas de Música: intersecções históricas, identitárias e educacionais / Fernando Vieira da Cruz, Juliana Soares da Costa Silva, Luiz Francisco Ipólito (Organizadores). 1. ed. Foz do Iguaçu: CLAEAC e-Books, 2022. 94 p. PDF – EBOOK Inclui Bibliografia. ISBN 978-65-89284-30-7 DOI: 10.23899/9786589284307 1. Bandas de Música. 2. Ensino de Banda. 3. Educação Musical. I. Título. CDU: 37 CDD: 780
------	---

Observação: Os textos contidos neste e-book são de responsabilidade exclusiva de seus respectivos autores, incluindo a adequação técnica e linguística.

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – CLAEC
Diretoria Executiva

Me. Bruno César Alves Marcelino
Diretor-Presidente

Dra. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de Araújo
Diretora Vice-Presidente

Dra. Cristiane Dambrós
Diretora Vice-Presidente

Me. Weldy Saint-Fleur Castillo
Diretor Vice-Presidente

Editora CLAEC

Me. Bruno César Alves Marcelino
Editor-Chefe

Ma. Édina de Fatima de Almeida
Editora-Assistente

Dr. Lucas da Silva Martinez
Editor-Chefe Adjunto

Me. Fernando Vieira Cruz
Editora-Assistente

Dra. Alessandra Fontes Carvalho da Rocha
Kuklinski Pereira
Editor-Assistente

Bela. Laura Valerio Sena
Editora-Assistente

Dra. Danielle Ferreira Medeiro da Silva de
Araújo
Editora-Assistente

Me. Ronaldo Silva
Editor-Assistente

Bela. Valéria Lago Luzardo
Editora-Assistente

Conselho Editorial

Dra. Ahtziri Erendira Molina Roldán
Universidad Veracruzana, México

Dra. Marie Laure Geoffray
Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, França

Dra. Denise Rosana da Silva Moraes
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Dra. Ludmila de Lima Brandão
Universidade Federal do Mato Grosso, Brasil

Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo
Universidad de Guadalajara, México

Dr. Daniel Levine
University of Michigan, Estados Unidos

Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil

Dr. Fabricio Pereira da Silva
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Sandra Catalina Valdettaro
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Dr. Francisco Xavier Freire Rodrigues
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Dra. Susana Dominzaín
Universidad de la República, Uruguai

Dra. Isabel Cristina Chaves Lopes
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Dra. Suzana Ferreira Paulino
Faculdade Integrada de Pernambuco, Brasil

Dr. José Serafim Bertoloto
Universidade de Cuiabá, Brasil

Dr. Wilson Enrique Araque Jaramillo
Universidad Andina Simón Bolívar, Equador

Sumário

Apresentação	5
<i>Fernando Vieira da Cruz, Juliana Soares da Costa Silva, Luiz Francisco de Paula Ipolito</i>	
Prefácio	8
<i>Marcos dos Santos Moreira</i>	
Bandas de Música e Ensino: breve levantamento bibliográfico	11
<i>Fernando Vieira da Cruz</i>	
Práticas e organizações das Bandas de Músicas como importante vetor Educacional	23
<i>Luiz Francisco de Paula Ipolito, Tais Helena Palhares</i>	
O Dobrado Archanjo Soares do Nascimento: Análise, Percepções e Impressões de um Gênero Musical	33
<i>Juliana Soares da Costa Silva</i>	
Entre Pautas, Papeis e Fragmentos: As Bandas de Música a partir dos Acervos Documentais de Formiga (Minas Gerais)	48
<i>Vinícius Eufrásio</i>	
Sentimentos de Identidades e pertencimentos na Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense	64
<i>Marcos Botelho</i>	
Ensino coletivo em bandas escolares: uma perspectiva das metodologias aplicadas com recurso das tecnologias digitais de informação e comunicação	77
<i>Marcelo Eterno Alves</i>	
Fontes das principais fotos	91

Apresentação

As bandas de música estão presentes na sociedade brasileira em diversas situações coletivas e interagem com diferentes campos de atividades humanas como o cultural, artístico, político, religioso, de entretenimento, lazer, do ensino de música etc. Assim, enquanto campo de estudo, esses grupos vêm sendo explorados por diferentes aspectos, perspectivas e recortes. Entendendo que a pluralidade é uma dinâmica latente no contexto das bandas de música, a intenção deste livro é explorar algumas dessas intersecções e amalgamá-las em uma compreensão ampla sobre a realidade das bandas. Não almejando estabelecer um padrão acerca desta realidade que é diversa, buscamos proporcionar ao leitor uma profusão amplificada em diferentes contextos e afazeres relacionados a diferentes bandas. Fica, portanto, a cargo do leitor a tarefa de encontrar possíveis convergências, contradições, imbricamentos e diálogos nos textos apresentados.

Esta coletânea também é fruto das atividades realizadas pelo Grupo de Pesquisa Sobre Bandas de Música (GPBandas), filiado ao Centro Latino-Americano de Pesquisa Sobre Cultura (CLAEC). Formado no primeiro semestre de 2021, o grupo é composto pelos pesquisadores Ms. Fernando Vieira da Cruz (Fernandinho Cruz), Ms. Juliana Soares da Costa Silva e Ms. Luiz Francisco de Paula Ipólito. Surgiu como um desdobramento das atividades do Coletivo Viva a Banda¹, que reúne músicos, alunos, professores, maestros, pesquisadores e entusiastas de bandas de música oriundos de diferentes regiões do Brasil através de projetos *online*. As atividades que vêm sendo realizadas pelo Grupo de Pesquisa dão vazão justamente aos diferentes aspectos pelos quais as bandas de música vêm sendo investigadas. Além da participação em eventos regionais, nacionais e internacionais, o grupo intencionou para o ano de 2022 uma produção coletiva na qual os temas e discussões realizadas nas sessões de estudos ganhassem materialidade. Pelo caráter da obra posto na perspectiva da diversidade de aspectos a serem abordados, o grupo resolveu ainda estender o convite a outros pesquisadores, pois entende-se também que as diferentes faces das bandas de música não se isolam, mas compõem uma realidade ampla e dialogada. Assim, agradecemos aos pesquisadores que somaram suas contribuições nesta obra.

No primeiro capítulo, **Bandas de Música e Ensino: breve levantamento bibliográfico**, Fernandinho Cruz apresenta um levantamento bibliográfico de estudos

¹ O Coletivo Viva a Banda é uma iniciativa sem fins lucrativos que visa conectar pessoas, divulgar e fazer saber sobre projetos de bandas de música. Acesse em: <www.vivaabanda.com.br>.

que investigaram o ensino de música em bandas. Apresenta tanto uma visão aberta de diferentes práticas quanto uma constante movimentação metodológica presente em artigos, livros, dissertações de mestrado e teses de doutorado. O texto traz ainda a ideia da construção identitária das bandas e como esses grupos desempenharam distintos papéis ao longo da história. Interpretar conforme o contexto não é apenas a expressão chave para essa revisão bibliográfica, mas um roteiro de leituras essenciais para compreensão do amplo universo das bandas de música. Na sequência, Luiz Francisco de Paula Ipólito traz o segundo capítulo, **Práticas e organizações das Bandas de Música como importante vetor educacional**. O artigo manifesta um dos principais papéis da banda de música na atualidade: a educação musical. O autor evidencia a importância e a influência das bandas militares no aparecimento de bandas civis nas pequenas cidades, inserindo algumas situações e propostas em torno de vivências de duas localidades distintas, onde o processo pedagógico e educacional tem o objetivo de formar músicos de sopros e percussão. Ademais, no cenário nacional, as bandas de música têm sua importância associada a atividades para além de suas performances e tais performances, conectadas a práticas educacionais, produzem novos músicos. O terceiro capítulo, **O Dobrado Archanjo Soares do Nascimento: Análise, Percepções e Impressões de um Gênero Musical**, escrito por Juliana Soares da Costa Silva, encerra os textos dos organizadores. A autora traz uma análise profícua e ampla do Dobrado Archanjo Soares do Nascimento. É colocado em pauta o gênero musical historicamente atrelado às bandas brasileiras, que tanto provoca quanto gera pertencimento e identidade às bandas. Destaque para a obra “Análise e Julgamento de Valor” do filósofo e musicólogo Carl Dahlhaus. A autora se utiliza dos conceitos da audibilidade e dos princípios formais para estruturar sua análise.

Abrindo a sessão de textos dos pesquisadores convidados, o quarto capítulo, **Entre Pautas, Papéis e Fragmentos: As Bandas de Música a partir dos Acervos Documentais de Formiga (Minas Gerais)**, escrito por Vinícius Eufrásio, segue explorando a realidade das bandas através de suas documentações históricas. A perspectiva do autor trouxe a importância e a relevância da temática da história tendo vestígios de práticas musicais do passado com a proposição de narrações acerca de trajetórias de corporações musicais de bandas de música do interior de Minas Gerais. A identidade e o pertencimento continuam em pauta no quinto capítulo, **Sentimentos de Identidades e pertencimentos na Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense**, escrito pelo pesquisador Marcos Botelho. O artigo traz como objeto de estudo a Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense. Através de denso estudo documental, o autor aponta as relações sociais, incluindo as ligações familiares, como importante aspecto para perpetuação e manutenção desse grupo. Fica exposto o conceito de

identidade de Stuart Hall a fim de que o leitor compreenda que a identidade é uma criação simbólica. O livro finaliza com o sexto capítulo, **Ensino coletivo em bandas escolares: uma perspectiva das metodologias aplicadas com recurso das tecnologias digitais de informação e comunicação**, escrito pelo pesquisador Marcelo Eterno Alves, com um estudo sobre os dias atuais e a educação musical com uso de tecnologias para contribuir no ensino e aprendizado. A proposta do autor é discutir o uso de ferramentas tecnológicas digitais que puderam contribuir para amenizar a defasagem no ensino de banda durante o período mais agudo da pandemia de Covid-19.

Por fim, esperamos que o leitor seja provocado a refletir sobre as intersecções históricas, identitárias e educacionais perpassadas às bandas de música. Agradecemos as contribuições de todos os autores, o suporte oferecido pelo Centro Latino-Americano de Estudos Sobre Cultura (CLAEC) e pela Editora CLAEC. Agradecemos ainda ao Professor Doutor Marcos Moreira pela generosa escrita do prefácio desta obra. A todos, uma boa leitura.

Fernando Vieira da Cruz

Juliana Soares da Costa Silva

Luiz Francisco de Paula Ipólito

Prefácio

Marcos dos Santos Moreira*

Bandas brasileiras e a diversidade

Mais uma vez me debruço com escritos brasileiros sobre contextos bandístico. Sim! A *filarmônica*, *euterpe*, *lira musical*, *lítero musical*, *orfpheica musical*, ou simplesmente Banda de Música. Do norte ao sul do país estas agremiações centenárias, que muitos musicólogos afirmam serem existentes antes da chegada da Banda da Guarda Real Portuguesa em 1808, continuam seus testemunhos vivos alicerçadas por contextos da memória, das relações sociais e de seu relevante papel histórico-afetivo pelas grandes cidades, povoados até aos rincões mais distantes deste Brasil. Sua relação cultural é sustentada por centenas de nuances específicas.

Sendo o Brasil este celeiro da diversidade, étnica, social e cultural, os contextos filarmônicos não diferem de outros conjuntos artísticos musicais no sentido da relevância. Sua capacidade de agregar repertórios, indumentárias e contextos similares, nos trazem sempre características que identificam seus sotaques regionais sonoros, nomenclaturas regionais e principalmente papéis sociais que se entrelaçam na relação da memória e desenvolvimentos comunitários locais.

Esta obra que compõe textos mineiros, fluminenses, paulistas e goianos condiz com esta observação na medida que encontramos em sua estrutura pontos convergentes, mas ao mesmo tempo diferenciados em seus escopos de pesquisa, metodológicos, e regionalismos que identificam esta acuidade temática bandística como primordial para entendermos a contribuição definitiva nestes contextos.

Tais sociedades musicais preservam relações nas comunidades em que habitam e esta herança social-comunitária ratifica, com suas ramificações instrumentais, como são representadas por seus músicos em milhares de concepções diversas e como estas contribuem com estes objetos de pesquisa e ensino nas instituições de formação em Música no Brasil.

* Possui Graduação, Mestrado e Doutorado em Música pela Universidade Federal da Bahia (1999, 2007 e 2013). Atualmente é Professor da Universidade Federal de Alagoas e Diretor do Centro de Musicologia de Penedo em Alagoas. É autor de artigos e livros onde fundou o Selo CEMUPE de publicações em parceria com editoras brasileiras.

E-mail: moreiraufal@gmail.com

O argumento se evidencia quando nos centralizamos com pontos abordados neste livro que utilizam a musicologia, o ensino coletivo musical, a preservação dos acervos e seus focos identitários com muita perspicácia acadêmica, mas ao mesmo tempo com características muito particulares pelos autores em visões quantitativas, qualitativas e pesquisa ação. Isso só é permitido nos atentar quando identificamos nestes textos algo permanente de quem (eles, os autores) nasce, vive e perpetua sua própria trajetória concernente ao objeto estudado que individualmente se debruçam.

Assim percebemos o foco da tradição em tempos coloniais do acervo de agremiações instrumentais da mineira Formiga, município que contribui através das suas centenárias sociedades musicais, trazido à luz do pesquisador Vinícius Eufrásio. Este trabalho nos origina o quão os ativos da memória, da análise musical composicional e iconográfica nos aproxima do entendimento histórico em um recorte regional de Minas Gerais.

No mesmo viés musicológico e verificando o gênero mais evidenciado no repertório bandístico brasileiro, Juliana Soares da Costa Silva, nos remete a cada vez mais atentarmos sobre o relevante recorte do Dobrado, através da peça “Archanjo Soares do Nascimento” na medida que similarmente dobrados desta conjectura são importantíssimos para a compreensão melódica, estrutural e suas similaridades em termos da própria concepção do que tal gênero se destaca nas estantes filarmônicas através do tempo histórico.

Na mesma linha dos significados e suas ressignificações históricas, Marcos Botelho traz do Rio de Janeiro, o foco da citada memória musical friburguense, que nos remete a centenas de elementos similares no sentido destes escopos identitários. Como são estas, condições *sine qua non* para esta linha existencial filarmônica e assim de alguma maneira ao juntarmos todos os textos deste livro, percebemos a importância entre a pesquisa musicológica e educacional da perpetuação destes grupos.

Em relação aos textos de Marcelo Eterno Alves, Luiz Francisco de Paula Ipolito, Tais Helena Palhares e Fernando Vieira da Cruz nos envia a reflexão do nascedouro formativo que estes verdadeiros “conservatórios do Povo” como o escritor Vicente Sales indagou em seus escritos na primeira metade do século XX, já prenunciava a linha educacional a ser desbravada. Desde os métodos que tradicionalmente eram modelos quase intocáveis como as artinhas às atuais propostas do ensino coletivo. Realidades existentes tanto em Goiás, São Paulo e encontradas em outras regiões do Brasil. Este elo pedagógico histórico mostram as Bandas de Música utilizando possibilidades das novas tecnologias e principalmente compartilhando seus espaços, com pesquisadores

preocupados com as mudanças sociais que de certa forma obrigam instituições desta magnitude estarem a par de novos aspectos sociais de formação musical.

Assim, *Bandas de Música: intersecções históricas, identitárias e educacionais*, cumpre seu papel em uma linha temporal da tradição e da educação, dando aos leitores um olhar coletivo, mas ao mesmo tempo individual em que cada autor nos traz, para que possamos ver e entender a Banda de Música com suas possibilidades de experimentos pedagógicos e musicológicos. Perceber seus regionalismos e evidenciá-la como importante objeto de observação, provando e ratificando suas vertentes musicais, sociais, históricos, tradicionais, modernos, evolutivos e presentes na música brasileira sempre.

Bandas de Música e Ensino: breve levantamento bibliográfico

Fernando Vieira da Cruz*

A conexão que as bandas de música mantêm com o ensino musical é apontada geralmente com o propósito de perpetuação das atividades dos grupos. Porém, o desafio de dar continuidade às corporações não é visto isoladamente circunscrito às atividades de ensino musical. Muitos estudos se dedicam aos diferentes vínculos que as bandas vêm estabelecendo frente à sociedade como Lima (2000; 2005), por exemplo, que discute as estratégias de manutenção das atividades das bandas de música em atuação transitando por diferentes espaços sociais como “[...] ginásios, praças, escolas, centros de lazer, festas cívicas” (LIMA, 2005, p. 7) e também em concursos de bandas. Ainda, diversos estudos se dedicam de modo mais direcionado a cada um desses temas. Um exemplo pode ser observado na publicação dos anais do I Seminário de Música Do Museu da Inconfidência, com o tema: Bandas de música no Brasil (BIASON, 2009). As publicações constam de pesquisadores como Regis Duprat, Joel Barbosa, Lutero Rodrigues, Rui Mourão e outros abordando temáticas como história das bandas, processos pedagógicos, repertório etc.

De modo mais específico, outros exemplos são o envolvimento comunitário e pertencimento a espaços públicos em (PÁTEO, 1997; LIMA, 2011); o transitar de costumes entre grupos militares e civis (BINDER, 2006); a banda militar enquanto símbolo de poder (PEREIRA, 2008); a banda como veículo de comunicação sonora em uma relação histórica e contraditória com as novas tecnologias (DUPRAT, 2009; SOUZA, 2009); diferentes publicações de temáticas mais amplas, como algumas voltadas à história, também contribuem para essa trama de vínculos conforme se verifica em diversos estudos (DUPRAT, 1968, 1985; LANGE, 1968, 1998; PEREIRA, 1999; SCHWARCZ, 1998). Vimos chamando essa gama de ideologias e costumes que perpassam o ambiente das bandas de música de vetores identitários. Ou seja, são costumes, valores, posturas que refratam os ambientes das bandas num processo histórico de construção identitária (CRUZ, 2021).

Além disso, não poderiam ficar de fora os estudos voltados ao ensino de música em bandas, tema ao qual este texto se dedica com maior enfoque na sequência. Em

* Mestre e Doutorando em Música pela Unicamp – Universidade Estadual de Campinas. Pesquisador Associado ao CLAECE. Professor do Departamento de Música da Universidade Federal de Roraima – UFRR. E-mail: fvcruz@hotmail.com

recente estudo de mestrado buscamos contextualizar essa atuação diversificada das bandas com as atividades educacionais apontadas também como estratégias para a continuidade das corporações (CRUZ, 2019). Desde então, apesar de considerar sempre essa pluralidade de vetores que perpassam as bandas de música, vimos nos dedicando com maior especificidade às práticas e concepções de ensino presentes nas corporações.

Ao que nos parece, os diferentes vetores que perpassam as atividades das bandas com diferentes campos da sociedade vêm participando também das demandas que exigem diferentes abordagens e posturas¹ de ensino. Assim, trazemos aqui um breve levantamento bibliográfico dos autores que estão nos ajudando a contextualizar as práticas observadas em nossas investigações com diferentes posturas e abordagens de ensino de música nesses espaços. O fio condutor dessa apresentação será o apontamento das múltiplas movimentações percebidas nos estudos levantados como bibliografia. Sejam estas movimentações posturas e práticas percebidas em estudos de caso, tendências apontadas em estudos bibliográficos, denúncias da necessidade de recondução dos paradigmas educacionais etc. Pela brevidade do texto foi necessário selecionar parte dos estudos sobre o tema com os quais tivemos contato. Assim, buscamos uma certa coerência ou convergência nas movimentações percebidas nesses diferentes estudos, mesmo a partir de autores que possam soar contraditórios à primeira vista. Justamente o que preserva essa amarração é a ideia de movimento, é ele quem garante a coerência, por exemplo, entre uma visão rígida, mas que reconhece a necessidade de abrandamento dos procedimentos pedagógicos e uma visão mais progressista e que também aponta para os benefícios de uma abertura ainda maior.

Esse posicionamento vem contextualizado da própria perspectiva teórica que nos apoia ao tomar a música como uma forma de linguagem socialmente significada. Nessa perspectiva, segundo Schroeder (2005) e Schroeder e Schroeder (2011), os reais significados da música estão postos no contexto social de um determinado processo dialógico, na participação dos sujeitos em uma dada situação de vivência musical, pois, cada vivência e elaboração musical (o proferir dos discursos pela linguagem da música) responde um discurso anterior e se direciona a algo ou alguém. Nestas relações de diálogo é que os sujeitos atribuem sentido à música. Assim, o ensino de música por essa perspectiva precisa levar em conta a vivência, a socialização dos significados musicais, a subjetividade e o discurso dos sujeitos (sobretudo dos aprendentes), seu repertório

¹ Postura no sentido de olhar para, ou de movimentar-se em direção ao rompimento com os vínculos de uma determinada postura educacional. Não exatamente estar lá, mas objetivar seus princípios e ideias como norteadores das atitudes educacionais. Uma discussão mais aprofundada sobre as concepções de ensino de música pode ser averiguada em Pereira (2014), Penna (1995; 1999; 2008), Schroeder (2005).

cotidiano, as diferentes formas de perceber a música etc. Ou seja, estamos apoiados em uma perspectiva que visa o movimento, aponta para o rompimento com os velhos vínculos com o ensino mais conservador, vê como inviável a possibilidade da significação musical estática, fixada em concepções culturais objetos de imposição dos países centrais euramericanos na América Latina como afirmam Galon (*et al.*, 2013) e que servem, sobretudo, de subsídio para uma prática de ensino verticalizada, impositiva e muitas vezes violenta.

Princípios Pedagógicos em Movimento

Com a frase: “a banda de música é pois o conservatório do povo” o autor Vicente Salles (1985, p. 11) grafa, em sua publicação sobre as bandas de música no estado do Pará, uma afirmação que vem sendo repetida e reafirmada por diferentes estudiosos. Amalgamando um ideário de ensino pouco acessível à população de baixa renda com o próprio senso de democratização do aprendizado musical, o autor coloca em xeque a contradição e o embate que nos provoca o senso de movimento. Nesse mesmo contexto, de contradição e embate, o maestro e mestre José Antônio Pereira traz um trabalho abrangente e rico em fontes primárias sobre as bandas de música no estado de São Paulo, com sua dissertação de mestrado de 1999 intitulada “A banda de música: retratos sonoros brasileiros”. Após uma densa revisão bibliográfica sobre a história das bandas de música no primeiro capítulo, o autor dedica os capítulos dois e três a falar sobre a abordagem pedagógica a partir dos dados investigados em 12 corporações.

O autor nos parece em busca de um ensino mais amplo, democrático e significativo para as bandas de música do que aquele observado em sua investigação. Sendo ele um defensor do Ensino Coletivo em bandas, mesmo em um ambiente no qual tradicionalmente se pratica o ensino individual como no caso do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos em Tatuí/SP, seus apontamentos sobre o ensino em bandas indicam a necessidade de um ensino que priorize a música e o músico ao instrumento e à técnica, defende o instrumento como uma forma de expansão das possibilidades expressivas do sujeito (PEREIRA, 1999). Mesmo sem a intenção de propor uma organização metodológica, o autor denuncia os benefícios de romper velhos vínculos em direção à coletividade, à socialização, ao estímulo à criatividade, maior foco no repertório, apreciação musical etc.

Em direção a muitos desses princípios, os trabalhos do Professor Joel Barbosa vêm sendo tomados como referência por boa parte dos pesquisadores presentes neste capítulo. Isso tanto pelas publicações de seus métodos como: Da Capo - Método Elementar para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Sopro e

Percussão; Da Capo Criatividade; Da Capo Tutti; Da Capo Cordas Dedilhadas; e Da Capo Instrumentos de Arco, como também por seus textos publicados em revistas acadêmicas nacionais e internacionais, revistas de projetos sociais, voltadas a instrumentos de sopro, livros, capítulos de livros, trabalhos em congressos, palestras e cursos. Destacamos neste texto, considerando os objetivos da obra como um todo, alguns de seus textos publicados que nos ajudarão a construir a trama a respeito do ensino nas bandas de música.

No artigo “Considerando a viabilidade de inserir música instrumental no Ensino de Primeiro Grau²” de 1996, o autor Joel Luís da Silva Barbosa defende a viabilidade da inserção da música nas escolas através do ensino coletivo de instrumentos. O autor descreve suas experiências com a implantação do ensino coletivo em duas bandas do interior paulista entre os anos de 1990 e 1992 nas cidades de Sumaré/SP e Nova Odessa/SP. Apresenta como o ensino era praticado anteriormente por um processo linearmente organizado o qual se apresentava por três etapas básicas: a primeira com ensino de teoria e leitura de partituras; a segunda por prática instrumental em aulas individuais e com uso de exercícios técnicos; e a terceira pela prática do repertório da banda em participações nos ensaios (BARBOSA, 1996). Na sequência apresenta então a experiência implantada utilizando o método *Hal Leonard Elementary Band Method* de Harold Rush (1966). Além dos resultados positivos, foi a partir dessas experiências que o autor problematizou a necessidade de um método coletivo que incluísse músicas do cancionário brasileiro. Somadas essas reflexões a uma contextualização ampla do ensino heterogêneo de instrumentos musicais, de sua experiência de doutoramento nos EUA (onde desenvolveu o Método Da Capo) e sobre o ensino de música no Brasil, o autor cria uma base sólida para considerar “[...] a viabilidade de inserir música instrumental no Ensino de Primeiro Grau”.

O texto “*An Adaptation of American Band Instruction Methods to Brazilian Music Education, Using Brazilian Melodies*” (BARBOSA, 1994) se refere à tese de doutoramento de Joel Barbosa pela Washington University. Como anexos do texto foram publicados também o livro de flauta e o livro de regência do método Da Capo - Método Elementar para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Sopro e Percussão, posteriormente publicado separadamente (BARBOSA, 1998). Trata-se da adaptação dos métodos coletivos de bandas estadunidenses para a realidade brasileira, como diz no título, utilizando melodias brasileiras. Contrapondo a prática pedagógica nas bandas de Sumaré e Nova Odessa anteriormente à experiência do ensino coletivo, o autor faz uma fundamentação concisa em defesa do ensino coletivo com práticas suportadas por

² Correspondente ao que atualmente é chamado de Ensino Fundamental 1.

alguns estudiosos da Educação Musical como: Carl Orff; Zoltán Kodály; Émile-Jacques Dalcroze; Shinichi Suzuki; David Elliott; além de vários outros autores e métodos coletivos para bandas de música. Assim o autor fundamenta as práticas de tocar de ouvido, uso da voz e do corpo, atividades de criatividade, imitação etc.

Muitas outras publicações do autor vêm apresentando ainda os princípios pelos quais os métodos foram elaborados. Podemos citar ainda: Considerações para uma EMUCIM Brasileira, texto publicado nos ANAIS do IV Encontro do Fórum Permanente de Ensino de Instrumentos e Escolas Especializadas de Música da Associação Brasileira de Educação Musical em 2020; Princípios Pedagógicos do Da Capo Criatividade e Propriedades Didáticas Heterogênicas da Educação Musical Coletiva com Instrumentos Musicais, publicado nos Anais do VIII Encontro de ensino coletivo de instrumento musical [e] III Encontro de piano em grupo. Goiânia: Universidade Federal de Goiás em 2019; Tradição e inovação em bandas de música publicado nos Anais do I Seminário de Música do Museu da Inconfidência: bandas de música no Brasil em 2009; além de muitos outros. Desde as primeiras publicações aqui citadas (BARBOSA, 1994; 1996), o autor vem trabalhando e desenvolvendo alguns princípios que considera que devem ser tomados no ensino coletivo de instrumentos musicais:

Princípio 1 leitura musical não é, necessariamente, um pré-requisito para se aprender e tocar um instrumento. **Estratégia 1** iniciar o ensino do instrumento independentemente de prévios conhecimentos e habilidade de leitura da escrita musical. **Princípio 2** conhecer o desconhecido por meio do conhecido. **Estratégia 2** iniciar a Emucim de banda com melodias pertencentes e/ou familiares às culturas musicais dos aprendizes. **Princípio 3** compreender o complexo por meio do simples. **Estratégia 3** trabalhar músicas simples relacionando-as com complexas. **Princípio 4** não limitar o desenvolvimento da criatividade, compreensão e expressividade em música em função da habilidade de leitura da escrita musical. **Estratégia 4** utilizar a improvisação, a imitação, o tocar de “ouvido” e a memorização. **Princípio 5** não limitar o desenvolvimento da criatividade, compreensão e expressividade em música em função da técnica instrumental. **Estratégia 5** utilizar a voz e o corpo para solfejar, cantar, se auto acompanhar, imitar, cantar “de ouvido” e improvisar. **Princípio 6** não limitar o desenvolvimento de técnica instrumental em função da habilidade de leitura musical e vice-versa. **Estratégia 6** utilizar a improvisação, a imitação, o solfejo e a divisão musical. **Princípio 7** otimizar as propriedades didáticas heterogêneas da Emucim. **Estratégia 7** fomentar a troca de conhecimentos musicais entre os participantes tocando individualmente e em pequenos grupos na aula coletiva, além de tocar com a banda completa (BARBOSA, 2021, p. 22-26).

Esses princípios estão detalhados no texto “Novas práticas pedagógicas para sociedades filarmônicas³” publicado como capítulo do livro “Refletir as sociedades filarmônicas da Bahia: desafios e novos caminhos” organizado por Tatiane Fernandes e Gisele Oliveira, em 2021. Assim, finalizamos esta breve revisão de algumas das contribuições de Joel Luís Barbosa para o desenvolvimento do ensino em bandas de música.

De modo geral, o relato feito por Barbosa (1994; 1996) da experimentação do Ensino Coletivo nas Bandas de Sumaré e Nova Odessa na década de 1990 inspira a visão de movimentação do ensino de música em bandas. Claramente, não há nenhuma tentativa de generalizar o que ocorre em todas as bandas de música quanto aos seus ensinamentos que reconhecemos ser diversos. O entendimento da existência de uma movimentação é mais uma postura epistemológica e não uma inferência generalizante. E, ainda que em muitas situações as movimentações possam correr em direção contrária e reafirmar os vínculos com as posturas mais conservadoras, os textos que continuarão a ser apresentados nos provocam sobre os avanços e benefícios da coletividade, do foco na realização e vivência musical, da socialização e outras práticas educacionais mais abertas.

Corroborando as movimentações

“Aspectos históricos, sociais e pedagógicos nas filarmônicas do Divino e Nossa Senhora da Conceição, do estado do Sergipe” é o título da dissertação de mestrado do pesquisador Marcos do Santos Moreira (2007). Também orientado pelo professor Joel Barbosa, o autor foca a investigação no aprendizado inicial de instrumentos de sopro em duas bandas de dois municípios do estado do Sergipe. As contribuições históricas e socioeducativas são levadas em conta no ensino, na relação professor e aluno, aluno e comunidade, na organização e planejamento da prática pedagógica. O autor reafirma que a escassez de recursos contrasta com a motivação que os mestres e músicos de bandas interioranas mantêm viva. Levanta várias questões que ainda precisam ser discutidas no âmbito das bandas como: a possibilidade do vínculo das bandas com o currículo escolas; a motivação de pesquisas acadêmicas abordando as bandas de música; o acesso para estudantes e mestres à formação acadêmica; a necessidade do contínuo apoio do poder público com a infraestrutura para o funcionamento das bandas; a contribuição das bandas com a responsabilidade social nos municípios; o desenvolvimento e aprofundamento nos estudos e investigações sobre o ensino coletivo de instrumentos musicais.

³ Termo comumente utilizado para se referir as bandas de música no estado da Bahia.

Os aspectos históricos e sociais também são considerados e discutidos em uma gama de textos e investigações sobre o processo de ensino e aprendizagem musical nas bandas. Podemos citar alguns como Lima (2000), Lima (2005), Cruz (2019). O ponto em comum entre esses autores é a motivação de suas pesquisas, ambos se voltam ao tema da resistência e continuidade das atividades das bandas de música. Lima (2000 e 2005) investe no entendimento de como a banda se mantém em cena por diferentes estratégias dos seus membros e a partir dos “diálogos” com diferentes setores da sociedade. Cruz (2019) se dedica a desvelar como algumas dessas dinâmicas, sobretudo aquelas do âmbito do ensino de música, estão ligadas à manutenção das atividades das bandas e no desenvolvimento histórico e musical dos grupos e seus integrantes. Essa amplitude da visão educacional ligada ao contexto das condições sociais de sua realização nos provoca também a reflexão sobre o abrandamento dos procedimentos pedagógicos específicos que, ao se vincularem a esse contexto mais amplo, precisa tomar essa realidade como ponto de partida. Faz-nos questionar a eficiência de se tomar procedimentos de ensino gestados em uma realidade econômica mais favorável ao invés de considerar o contexto de significação musical dos estudantes.

O texto “Concepções e ações de educação musical no projeto de bandas e fanfarras de São José – SC: três estudos de caso”, de autoria de Mauro César Cislighi investiga as concepções educacionais postas em prática por professores de três bandas de música. Trata-se de sua dissertação de mestrado publicada (CISLAGHI, 2009). Características de acolhimento e inclusão são postas em relevo como estratégias eficazes para a continuidade do processo nas bandas investigadas. Além disso, o autor aponta a relevância do projeto para o desenvolvimento social dos aprendizes participantes. Apesar de as estratégias pedagógicas se mostrarem diversas e nem sempre convergentes por seus pressupostos, o pesquisador considera que as práticas observadas trazem possíveis contribuições para a área da Educação Musical. Algumas dessas atividades se mostraram variáveis de acordo com a abordagem de cada professor. O estudo detectou a presença característica de diversas pedagogias sendo que os professores poderiam ter ou não conhecimentos teóricos sobre as mesmas. Alguns traços gerais das estratégias adotadas são apontados como: a centralidade no professor que determina os conteúdos, atividades e repertório dos grupos; atividades de imitação e repetição; ênfase na prática e habilidades técnicas instrumentais etc. As observações do autor corroboram para o embate e contradição metodológica, muitas vezes não intencional quando indica a possibilidade do não conhecimento teórico das metodologias adotadas. Talvez esse embate possa denunciar também a incompatibilidade de uma herança de um ensino mais conservador posto em contextos que demandam outras posturas educacionais.

“A cidade das bandas: o projeto de bandas marciais da rede municipal de ensino de João Pessoa” é o título da dissertação de mestrado publicada por Matheus Lopes Costa Nóbrega (2018). A pesquisa investigou as práticas pedagógicas em 93 de 96 escolas atendidas pelo projeto de formação de bandas. Concepções de ensino de instrumento e a relação entre professor e aluno foram abarcadas de modo amplo no estudo. O estudo mostrou que a execução instrumental teve espaço privilegiado tanto na formação dos regentes das bandas quanto no ensino promovido nos grupos por eles liderados. O autor apontou essa característica como uma tradição prevalente nas bandas, sendo assim, as concepções norteadoras do projeto investigado alicerçadas no ensino tradicional de música. Circunscrito às elaborações da pesquisa o autor publicou ainda o texto intitulado “As bandas de música e o conservatório: processo de legitimação dos espaços musicais” durante a XI Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME (NÓBREGA, 2017). Na ocasião o autor afirma que “O modelo conservatorial⁴ com o foco na leitura de partitura e na prática instrumental alicerça o ensino que predomina nesses dois espaços musicais”. Ou seja, a nós parece que o autor detecta uma mesma recorrência de procedimentos metodológicos conservadores sobre os quais vários dos autores anteriormente citados vêm se movimentando contrariamente. Numa leitura mais apurada do autor, é possível ver algumas ramificações dessa discussão, sendo uma delas a disparidade estrutural entre os conservatórios e as bandas. De modo resumido, essa questão parece ligada à centralidade dada ao mestre de banda como a pessoa que além de reger, ensaiar e administrar a banda também é o principal e, às vezes, o único professor de música. Essa centralidade já era vista desde o século XVII e foi também reforçada com a chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808 como é possível averiguar em Pereira (1999) e Binder (2006).

O pesquisador Celso José Rodrigues Benedito também traz importante contribuição sobre o papel dos mestres de banda. Sua tese de doutorado traz o título: “O mestre de filarmônica da Bahia: um educador musical” (BENEDITO, 2011). A investigação centrou-se nas competências necessárias aos mestres de bandas para exercerem suas funções. Benedito (2011) fez contato com 62 filarmônicas do estado da Bahia e com vários mestres de bandas, tomou ainda como fonte de dados vários documentos históricos e relatos dos mestres de bandas com os quais teve contato. Constatou que o mestre de banda atua como um educador musical cujas práticas

⁴ Existe uma discussão ampla e complexa sobre o termo Ensino Conservatorial utilizado pelo autor que não é possível abordar neste texto. Para melhor esclarecimento deste e outros termos que apontam para o ensino que estamos tratando como mais conservador neste texto sugerimos a leitura de Penna (1999; 2008) e Pereira (2014).

podem contribuir de modo significativo ao desenvolvimento da Educação Musical Brasileira.

Em um recorte temático próximo, Elias Leite Campos também se propôs a investigar as possíveis contribuições do mestre de banda para o aprendizado musical nas corporações em sua pesquisa de mestrado intitulada: “O maestro de banda brasileiro e sua formação: um caminho entre a banda de música e a academia” (CAMPOS, 2015). A partir de um estudo de caso, o pesquisador centrou-se em questionar a realidade de atuação com a formação dos maestros de banda nas universidades brasileiras. Apesar das potencialidades apresentadas, o pesquisador afirma ainda que existe uma lacuna entre a formação do maestro em relação a todas as atividades que o mestre de banda exerce no seu dia a dia.

O autor Lélío Eduardo Alves da Silva, apesar de não focar de modo isolado no papel do mestre, também traz contribuições relevantes a partir de sua tese de doutorado intitulada “Musicalização através da banda de música escolar: uma proposta de metodologia de ensaio fundamentada na análise do desenvolvimento musical dos seus integrantes e na observação da atuação dos “mestres de banda” (SILVA, 2010). O autor analisa o desenvolvimento musical de quatro bandas no Rio de Janeiro e a atuação de quatro mestres de bandas. Sua investigação aponta a recorrência de uma ênfase nas atividades de execução e técnica instrumental que se relacionam indiretamente com a música em si. Desse modo, ficam prejudicadas as atividades diretamente relacionadas com a música, como as de apreciação e criatividade musical. Esta última, apesar de não abordada sistematicamente pelos mestres, teve um desenvolvimento impulsionado por atividades paralelas às atividades oficiais de ensaios. A partir disso o autor sugere uma proposta metodológica de ensaio, a qual chamou de ensaio-aula, na qual sejam abordadas atividades de envolvimento direto e indireto com a música nos ensaios.

Esse texto nos provoca em primeiro lugar com relação a uma movimentação em direção às atividades diretamente envolvidas com a atividade musical. De modo geral, parece-nos fazer o mesmo movimento em direção a uma visão mais aberta do ensino de música em bandas, rompendo vínculos e práticas que parecem se sustentar de modo mais enfático pela simples tradição de se fazer como sempre foi feito. Em segundo lugar, o texto nos provoca a refletir sobre a postura do mestre, figura que nos parece de grande relevância para efetivar ou não as transformações que vêm sendo apontadas como necessárias para o ensino de música nas bandas investigadas e aqui brevemente relatadas.

Concluindo

Os diferentes estudos aqui brevemente apresentados contribuem para o entendimento de uma movimentação no ensino de música praticado nas bandas de música. Com obviedade, cada um por diferentes níveis e de diferentes formas. Seja apontando a própria movimentação, seja denunciando sua necessidade ou propondo metodologias e sugestões da prática pedagógica. No próprio estudo de Pereira (1999), há uma leitura crítica de modo geral em direção à necessidade de que no ambiente das bandas o olhar dos educadores seja mais direcionado aos músicos e à música ao invés do foco no instrumento e na técnica. Já Barbosa (1994; 1996) apresenta sua proposta de ensino coletivo, considerando o repertório do aprendiz e apoiado em vários outros princípios a partir da problematização de um ensino linear e sistematicamente organizado como ocorria nas bandas investigadas. Silva (2010) faz apontamentos da necessidade de incluir atividades diretamente relacionadas à música durante os ensaios. Já Moreira (2007) traz a amplitude do ensino em bandas potencializada pelos aspectos históricos e sociais. Da mesma forma, Lima (2000; 2005) apresenta aspectos similares na própria manutenção das atividades das bandas e Cruz (2019) estabelece uma relação mais entranhada entre esses aspectos, o desenvolvimento histórico e musical das bandas e seus integrantes. Além disso, Benedito (2011) e Campos (2015) direcionam a discussão para o papel desempenhado pelos mestres e as competências necessárias para execução de suas atividades incluindo a prática pedagógica.

Como dito, entendemos que o tema não se esgota e as discussões não se estancam em práticas e concepções que possam ser delineadas ou apresentadas objetivamente. O que se torna palpável, pela perspectiva que adotamos, é que existe uma contínua movimentação percebida nos procedimentos pedagógicos discutidos nos autores aqui apresentados. Além disso, a própria revisão desses estudos é uma tarefa em andamento que pode trazer novos rumos e proposições a partir de sua contínua elaboração e das diferentes leituras possíveis.

Referências

- BARBOSA, Joel Luís. **An Adaptation of American Band Instruction Methods to Brazilian Music Education, Using Brazilian Melodies**. Tese (Doutorado) – University of Washington: Washington, 1994.
- BARBOSA, Joel Luís. Considerando a Viabilidade de Inserir Musica Instrumental no Ensino de Primeiro Grau. **Revista da ABEM**, Salvador, v. 3, n. 3, p. 39–50, 1996.
- BARBOSA, Joel Luís. **DA CAPO Método Elementar Para o Ensino Coletivo ou Individual de Instrumentos de Banda**. Belém/PA: Fundação Carlos Gomes, 1998.

BARBOSA, Joel Luís. Novas práticas pedagógicas para sociedades filarmônicas. In: FERNANDES, Taiane; OLIVEIRA, Gisele (Org.). **Refletir as sociedades filarmônicas da Bahia**: desafios e novos caminhos. Salvador/BA: EDUFBA, 2021. p. 15-32.

BENEDITO, Celso José Rodrigues. **O mestre de filarmônica da Bahia**: um educador musical. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9101>>. Acesso em: 2022.

BIASON, Mary Angela (Org.). **Anais do I Seminário de Música do Museu da Inconfidência**. Ouro Preto/MG: Museu da Inconfidência, 2009.

CAMPOS, Elias Leite. **O maestro de banda brasileiro e sua formação**: um caminho entre a banda de música e a academia. Dissertação (Mestrado), 2015.

CISLAGHI, Mauro César. **Concepções e ações de Educação Musical no projeto de bandas e fanfarras de São José - SC**: Três estudos de caso. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2009.

CRUZ, Fernando Vieira Da. **A (Re)Construção da Banda de Música**: Repertório e Ensino. 2019. Unicamp – Universidade Estadual de Campinas, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/333950>>. Acesso em: 2022.

CRUZ, Fernando Vieira Da. Banda de Música e transformações tecnológicas. In: III Congresso Internacional de Estudos Sobre Cultura. **Anais...** Foz do Iguaçu/PR, 2021. p. 1-13. Disponível em: <<https://tupa.claec.org/index.php/culturas/2021-1/paper/view/2724/1454>>. Acesso em: 2022.

DUPRAT, Régis. Música na matriz de São Paulo Colonial. **Revista de história**, v. 37, n. 75, p. 85-103, 1968. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rev.historia/article/view/128465>>. Acesso em: 2022.

DUPRAT, Régis. Uma pesquisa sobre a Música Popular Brasileira do século XIX. In: BIASON, Mary Angela BIASON (Org.). I Seminário de música do museu da inconfidência: bandas de música no Brasil. **Anais...** Ouro Preto/MG: Museu da Inconfidência, 2009. p. 32-39.

FERNANDES, Taiane; OLIVEIRA, Gisele (Org.). **Refletir as sociedades filarmônicas da Bahia**: desafios e novos caminhos. Salvador/BA: EDUFBA, 2021.

GALON, Mariana, et al. Por uma Educação Musical Humanizadora. In: XXIII Congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música. **Anais...** Natal/RN, 2013.

LANGE, Francisco Curt. Las bandas de música en el Brasil. **Revista musical chilena**, v. 51, n. 187, p. 27-36, 1998. Disponível em: <<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13049>>. Acesso em: 2022.

LIMA, Marcos Aurélio de. **A banda e seus desafios**: levantamento e análise das táticas que a mantem em cena. Universidade Estadual de Campinas, 2000.

LIMA, Marcos Aurélio de. **A banda estudantil em um toque além da música**. Universidade Estadual de Campinas, 2005. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/252389>>. Acesso em: 2022.

MOREIRA, Marcos dos Santos. **Aspectos históricos, sociais e pedagógicos nas filarmônicas do divino e nossa senhora da conceição, do estado de Sergipe**. Universidade Federal da Bahia, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9134>>. Acesso em: 2022.

NÓBREGA, Matheus Lopes Costa. As bandas de música e o conservatório: processo de legitimação dos espaços musicais. In: XI Conferência Regional Latino-americana de educação musical da ISME. **Anais...** 2017. p. 10.

NÓBREGA, Matheus Lopes Costa. **A cidade das bandas**: o projeto de bandas marciais da rede municipal de ensino de João Pessoa. Universidade Federal da Paraíba, 2018.

PÁTEO, Maria Luísa de Freitas Duarte. **Bandas de Música e Cotidiano Urbano**. Universidade Estadual de Campinas, 1997.

PENNA, Maura. Ensino de música: para além das fronteiras do conservatório. In: PEREGRINO; ROSAS, Yara (Org.). **Da camiseta ao museu**: o ensino das artes na democratização da cultura. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 1995. p. 129–140.

PENNA, Maura. Ensino de Arte: um momento em transição. **Pro-Posições**, v. 10, n. 3, p. 57–66, 1999.

PENNA, Maura. Música(s) e seu ensino. **Editora Sulina**, v. 53. Porto Alegre, 2008.

PEREIRA, JOSÉ ANTONIO. **A Banda de Música**: retratos sonoros brasileiros. Universidade Estadual Paulista, 1999.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. **Revista da ABEM**, v. 22, n. 32, p. 90–103, 2014.

RUSH, Harold. **Hall Leonard Elementary Band Method**. Winona, Hall Leonard, 1966.

SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe as bandas de música no Grão Pará**. [Edição do editor]. Brasília/DF. 1985.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. **Reflexões sobre o conceito de musicalidade**: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical. Universidade Estadual de Campinas, 2005.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif; SCHROEDER, Jorge Luiz. Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin. **Música em Perspectiva**, v. 4, n. 2, p. 127–153, 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/27495>>. Acesso em: 2022.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. **As Barbas do imperador, D. Pedro II**: um Monarca dos Trópicos. 2. ed. São Paulo/SP: Editora Schwarcz, 1998.

SILVA, Lélío Eduardo Alves Da. **Musicalização através da banda de música escolar**: uma proposta de metodologia de ensaio fundamentada na análise do desenvolvimento musical dos seus integrantes e na observação da atuação dos “Mestres da banda”. 2010. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11436>>. Acesso em: 2022.

SOUZA, David Pereira. **As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902–1927)**: valsas, polcas e dobrados. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

Práticas e organizações das Bandas de Músicas como importante vetor educacional

Luiz Francisco de Paula Ipolito*

Tais Helena Palhares**

Introdução

O início do século XX foi um período de grandes transformações tanto a níveis da economia e sociedade em todo o mundo, como também, não sendo diferente ocorreu no modo pensar e fazer cultura. À primeira vista as bandas de música, mais especificamente no Brasil, de certo modo mantiveram suas tradições tanto nos aspectos da estrutura musical, bem como no campo educacional dos séculos anteriores.

Nesse cenário cultural dos agrupamentos instrumentos de sopros e percussão, em suma, as bandas de música tiveram um papel muito importante na cena cultural principalmente nas regiões interioranas do Brasil tanto nos aspectos de entretenimento como no aspecto educacional e de formação de novos instrumentistas.

Neste ponto, esse artigo traz alguns apontamentos e provocações em torno da importância destes grupos instrumentais de sopros e percussão de cidades do interior distantes das capitais, seu papel como bandas musicais tradicionais com influência em suas origens de músicos militares e sua importância na organização educacional e pedagógica para futuros instrumentistas.

Organização das Bandas de Música e o Militarismo

Estudando o contexto históricos das bandas de músicas no Brasil, é visto por alguns autores que essa formação instrumental de sopros e percussão teve suas raízes vinculadas aos militares. Mais do que o conceito militar, muito desses grupos tiveram

* Graduado em Licenciatura em Música - Habilitação em Educação Musical; Universidade Federal de São Carlos - UFSCar; Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea; Universidade Federal de Mato Grosso; Cuiabá, Mato Grosso, Brasil.

E-mail: ipolitoluiz@gmail.com

** Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia. Professora e pesquisadora do PPGECCO-UFMT.

E-mail: taishelenap@gmail.com

suas estruturas influenciadas por terem a frente mestres e regentes com vínculos profissionais militares.

Costa (2011 apud BINDER 2006) cita que “[...] várias são as evidências que nos levam a crer que as bandas militares atuaram como fatores simbólicos e instrumentais para a difusão da banda de música civil”. Desta forma, pode-se compreender que com as movimentações para a região interiorana do país pelos militares levou-se a cultura de grupos instrumentais formado por sopros e percussão.

Por esses grupos instrumentais principalmente em localidades distantes dos grandes centros urbanos, ocorriam apresentações musicais como forma de entretenimento e diversão para a comunidade local, visto que o rádio veio a surgir em meados dos anos 20 e a televisão posterior à década de 50. Neste sentido, as bandas de música eram as principais atrações de entretenimento e de manifestação musical desses pequenos e médios centros urbanos interioranos.

Duprat *et al.* (1990, p. 35) compreende que a “[...] banda de música resultou de uma forma gradual e paciente de estruturação coletiva do lazer, envolvendo toda uma comunidade”. Como também elas se tornaram, ainda segundo o referido autor, umas das “[...] funções das bandas é algo comovente na vocação desses conjuntos musicais”.

Ainda segundo Costa (2011), podemos compreender que esse modelo de grupo instrumental tradicional influenciou o modo de organizar e pensar os grupos instrumentais. As bandas de música deixaram de ter militares como responsáveis e lideranças em sua grande maioria, porém sua estrutura se mantivera.

Na formação instrumental e estrutural das bandas de música no Brasil dos dias de atuais ainda persistem algumas influências oriundas de séculos passados, deste modo, sua estrutura tem-se organizado sob dois aspectos, as formações tradicionais com viés militar e as formações mais contemporâneas sob grandes influências das bandas sinfônicas norte-americanas.

Essas duas formações instrumentais impactam diretamente a estrutura das bandas de música e como cada uma organiza-se. Em sua pesquisa Aurélio (2000, p. 84) afirmou que “[...] há décadas atrás havia um número maior de regentes militares, da reserva e alguns da ativa, que traziam dos quartéis os conhecimentos que transmitiam as bandas civis”.

Tal perspectiva na criação de bandas teve influências militares desde a época do Brasil colônia com a chegada dos portugueses. Binder (2006, p.77) afirma que há o aumento expressivo desses tipos de grupo com a influência militar, “[...] a partir de 1830

parece ter contribuído para a criação de hábitos característicos que ainda hoje podem ser encontrados nas bandas de música civis, cuja origem ou vetor de difusão foram as bandas militares”.

Porém, acredita-se que antes mesmo da corte portuguesa desembarcar no Rio de Janeiro, havia agrupamentos com uma formação composta por sopros e percussão na perspectiva do Brasil colonial, conforme destacam em suas pesquisas Binder (2006) e Vieira (2013).

Por conta do ambiente que se estabeleceu com a presença da banda de música sob a perspectiva das bandas tradicionais, Chagas e Lucas (2014, p. 1) destacam que a “[...] especificidade tradicional de seu repertório, e de sua prática social de performance nas ruas e em deslocamento espacial e fez emergir necessidades e interesses estéticos próprios”.

A vivência ocorrida durante anos da influência militar nos grupos instrumentais de sopros e percussão viria a estruturar e tornar alguns pontos em comum com as organizações das bandas de música de cunho civil. Tais influências destacam o fato de que os agrupamentos musicais militares continham, além das atividades militares, mas também características populares em seus aspectos tanto musicais como nos eventos sociais nos meios urbanos (VIEIRA, 2013).

Binder (2006, p. 78) cita que essa influência pode-se compreender não somente na estrutura, mas nos estilos musicais, uniformes, entre outros. “A incorporação deste *éthos* militar não se reduzia ao nome do conjunto ou ao repertório; a aparência também era um fator importante. Disso é sintomático o uso de uniformes que se inspiravam nas fardas militares”.

Com as experiências adquiridas ao longo dos anos, os militares ao entrarem para reserva, dispunham-se a realizar trabalhos similares em agrupamentos de sopros e percussão civis. Tais atividades dentro das bandas iam além das atividades de organizar sua estrutura musical, mas também a estrutura educacional para a formação de novos musicistas.

Já no âmbito das práticas educacionais, as bandas de música têm-se caracterizado por serem grandes centros de formação no aspecto de sopros e percussão. Chagas e Lucas (2014, p. 01) citam que “As bandas de música são fontes ricas para a abordagem de diversos temas, pois representam uma tradição cultural com características próprias que dialogam com as transformações ocorridas na sociedade”.

A Organização Educacional e Didática das Bandas de Música

Com o desenvolvimento das cidades, as bandas musicais foram se expandindo no Brasil e não somente com sua função meramente artística, mas também sob a perspectiva educacional devido a sua função pública e popular.

Nóbrega (2017, p. 3), compreende que a “[...] função da banda de música na sociedade vai além de apresentações públicas. Existe um caráter social bastante forte e importante para a construção da sociedade de uma maneira ampla”. Assim, suas ações vão se destacar na formação e criação de um universo educacional.

O educacional dentro do universo das bandas de música segundo Costa é que além de suas formações para novos componentes, esse tipo de agrupamento acaba se apresentando em diversos locais, tornando-se ainda mais próximo da comunidade. Tais eventos se destacam, segundo Costa (2011, p. 242), pois as bandas se “[...] apresentam em diversos espaços, como igrejas, praças públicas, escolas e durante várias festividades da cidade”.

Esse universo de aprendizado contribuiu para que a banda de música pudesse chegar sem muita dificuldade a muitos interessados de modo simples e acessível em um período onde a informação e o acesso a novos produtos educacionais ainda eram escassos. Assim, segundo Nóbrega (2017, p. 3), “[...] não são apenas os alunos pertencentes à corporação que tem acesso ao conhecimento musical. O acesso à informação é compartilhado com todos da comunidade”.

Porém, mesmo com o acesso às práticas educacionais sendo de fácil acesso, as metodologias aplicadas ainda eram as propostas e com grandes influências dos sistemas de ensino militar, visto que grande parte dos líderes desses agrupamentos eram oriundos e tiveram suas experiências educacionais sobre esse viés.

Nessa perspectiva de ensino um tanto rígido, a didática utilizada muitas vezes ainda remete às experiências educacionais de séculos passados, ou muitas vezes por meio de materiais didáticos não atuais. Vieira (2013) cita que os procedimentos referentes a metodologias utilizadas nesses grupos musicais são muitas vezes pautados no ensino de música sob conceito da música europeia do século XVIII.

Para tais procedimentos educacionais nesses agrupamentos, são utilizadas estruturas de aprendizados separadas entre os conceitos teóricos das práticas tanto nos instrumentos, como na prática coletiva. Nóbrega (2017, p. 04) defende que, para o processo de aprendizados, “[...] deveria haver no ensino da teoria musical, elementos

que propiciassem aos alunos um melhor entendimento acerca dos assuntos abordados, como a utilização do instrumento musical nas aulas teóricas”.

O formato educacional das bandas de músicas muitas vezes está pautado na construção individual e por meio de metodologias que foquem no desenvolvimento técnico em detrimento do ser humano e suas dificuldades.

Nos dias atuais muito se tem pesquisado e desenvolvido materiais pedagógicos e metodologias acerca do ensino de instrumento e que valorizem não somente a técnica instrumental, mas também o indivíduo. Chiarelli e Barreto (2005) explanam que o caráter lúdico da música, em seu papel de permitir a aprendizagem de forma prazerosa, pode auxiliar o indivíduo “[...] na desinibição, contribuindo para o desenvolvimento social, despertando noções de respeito e consideração pelo outro, e abrindo espaço para outras aprendizagens” (CHIARELLI; BARRETO, 2005, s.p.).

Experiência Educacional e Metodológica na Sociedade Musical União dos Artistas Ferroviários na cidade de Rio Claro/SP e no Orquestra Primavera do Leste/MT

Como demonstração da prática em alguns grupos instrumentais, tais procedimentos foram realizados em dois grupos, focando o aprendizado e o desenvolvimento de novos instrumentistas a partir de uma organização e estruturação educacional. Para tais direcionamentos educacionais e metodológicos, Hernández, (1998) propõem os seguintes pontos como importantes para construção de uma estrutura educacional, como buscar conhecimento-base (que inclui tanto os saberes disciplinares como as experiências pessoais); planejar estratégias para continuar aprendendo; ter disponibilidade para a aprendizagem por exemplo.

A execução na prática da organização e estruturação ocorreu em períodos e em localidades distintas; na cidade de Rio Claro-SP o projeto de ensino de música junto ao grupo *Sociedade Musical União dos Artistas Ferroviários*¹ ocorreu no ano de 2015 até 2019 com cerca de 50 alunos e na *Orquestra Primavera do Leste*², na cidade de Primavera do Leste-MT, iniciou-se o processo em 2019 com cerca de 30 alunos.

No primeiro grupo, a banda de música da cidade de Rio Claro, já ocorria há muito tempo o ensino de música para interessados gratuitamente, utilizando métodos e

¹ Fundada em 05 de agosto de 1896 na cidade de Rio Claro – SP por ferroviários pertencentes à Companhia Paulista de Estradas de Ferro.

² Fundada em março de 2018 por um grupo de artistas e profissionais da cultura da cidade de Primavera do Leste – MT, com o intuito de promover manifestações artísticas por um grupo instrumental.

práticas individualizadas e com uso de conceitos vistos como tradicionalistas europeus visto em Vieira (2013). O ensino neste grupo estava relegado a músicos mais velhos sem formação formal em música, apenas com os conhecimentos das vivências e dos anos de práticas.

No segundo grupo, o grupo instrumental de sopros e percussão da cidade de Primavera do Leste-MT, já sendo um grupo criado bem recente, as práticas musicais estavam sob a coordenação de um professor de música com formação em educação musical. As práticas realizadas eram em coletivos, porém sem um material estruturado ou plano metodológico organizado.

Nestes casos, algumas dificuldades são encontradas devido à localidade que tem suas características regionais e suas peculiaridades, nas quais os professores, educadores, músicos são obrigados a pensar em algumas questões para tornar a aula mais objetiva e didática.

No que tange às práticas e vivências educacionais práticas, Montadon e Marques, (2006) enumeram alguns pontos que foram levando em consideração na preparação e execução das atividades, com tais questões referindo-se a processos objetivos ligados ao público para quem se destina tal formação musical. Dentre as questões destaca-se: *O que dar na aula em grupo; como dar aulas em grupo; que material usar; qual o melhor número de alunos para cada grupo; para qual faixa etária o ensino em grupo é mais adequado; para que nível é mais adequado.*

Pensando nas questões apresentadas por Montadon e Marques (2006), foram estruturadas práticas de ensino para esses grupos instrumentais de sopros e percussão desde a fase inicial até o final do processo, bem como um cronograma geral de aulas com os conteúdos a serem trabalhados ao longo do curso, buscando algo sistemático, claro e coeso, facilitando tanto para o aluno quanto para a direção dos grupos compreenderem o processo educacional e os objetivos a serem alcançados.

Deste modo, alguns métodos foram utilizados como material a ter consultados os conteúdos, estrutura educacional para formar um plano metodológico da prática de ensino. Tais métodos escolhidos foram: *Belwin 21 st Century Band Method*, *Band Folio*, *Yamaha Band Student*, *Essential Elements for Band*, *Metodo Da Capo*, usados por grande parte das bandas.

As práticas foram estruturadas em três módulos em que cada módulo tinha a duração de dois semestres. Assim o módulo 1 (um) ocorreu durante o primeiro e segundo semestre, o módulo 2 (dois) durante o primeiro e o segundo semestre seguintes e o módulo 3 (três) durante os próximos dois semestres. Cada semestre foi

estruturado para conter um conteúdo mínimo e tendo a consciência das diferenças entre cada indivíduo no processo de aprendizagem.

Para cada semestre, os conteúdos a serem seguidos estavam preestabelecidos, como nos aspectos das figuras de tempo, tonalidades, figuras rítmicas e escalas musicais. Deste modo, tanto a direção da instituição como o professor e o aluno já tinha conhecimento de antemão do caminho a ser percorrido. Segue a Figura 1 com um exemplo da estrutura pedagógica proposta.

Figura 1 - Estrutura Pedagógica e Educacional - Conteúdo Programático

Módulo 1 – Coletivo de Sopros

Duração: 1º Semestre

Método: Century Band Method (By Jack Bullock and Anthony Maiello) / Nivel 1/ Lesson 6

Complementar: (Aquecimento Elaborado pelos Professores)

Conteúdo:

Teórico:

Fórmula de Compasso 2/4, 3/4 e 2/4.

Ritmo:



Fonte: Material desenvolvido pelo próprio autor.

A figura acima, contém o que será trabalhado durante um semestre com determinado instrumento ou grupo coletivo. Tal proposta foi elaborada a fim de dar uniformidade ao sistema de ensino e deixá-lo mais padronizado. Porém somente os aspectos rítmicos e teóricos foram estruturados, bem como os conteúdos melódicos que abarcam esse período. A Figura 2 traz as notas propostas para serem trabalhadas durante o período e como essas estruturas se encaixam no coletivo.

Figura 2 – Estrutura Pedagógica e Educacional – Conteúdo programático

Melódico:



Fonte: Material desenvolvido pelo próprio autor.

Os exemplos acima são repetidos a cada semestre totalizando seis semestres de iniciação e prática instrumental com sopros e percussão. A cada início de semestre seguinte os conteúdos se tornaram mais complexos, porém gradativamente, promovendo um ensino e vivência educacional significantes e práticos.

Conclusões

Um ponto importante ao final dos processos nas instituições é em relação à estrutura apresentada em que a influência dos pensamentos e conceitos militares, no quesito organização e disciplina até possa contribuir para a organização das bandas, porém nos dias atuais é necessário que alguns dos procedimentos e pensamentos sejam revistos para que caiam no ostracismo e ineficácia como instituição musical e de ensino.

Quanto à estrutura educacional apresentada em ambos os grupos, não é o fato de executarem um trabalho ou um processo metodológico tradicional ou não que dará formas e pensamentos modernos e eficazes de ensino, mas como ocorrem suas aplicações ou como se estruturam as propostas pedagógicas.

Em ambos os grupos a falta de um profissional com conhecimentos pedagógicos, precariza e muitas vezes torna a proposta educacional sem efeito e tais práticas

refletem no modo como os grupos se mostram artisticamente, tornando o processo educacional com grande tensão e falta de estímulo.

Neste sentido, a influência do militarismo acarreta que muitas vezes alguns procedimentos quanto à estrutura hierárquica causem conflitos com pensamentos mais modernos no âmbito do fazer artístico para os dias atuais. Mas vale salientar, que ambos os grupos têm sua importância histórica e artística, não existindo um modo certo ou errado de condução ou estrutura musicalmente.

Não se deve apagar a memória e todo o histórico de que esses grupos mais antigos contribuíram para a sociedade local dessas bandas, mas faz-se necessária uma modernização e abertura para absorver as metodologias e estruturas educacionais mais modernas existentes.

Referências

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. 2006.

CHAGAS, Robson Miguel Saquett; LUCAS, Glaura. **Transmissão do saber e relações sociais nas práticas musicais das bandas civis de música**. São Paulo, 2014.

CHIARELLI, Lígia Karina Meneghetti; BARRETO, S. de J. A importância da musicalização na educação infantil e no ensino fundamental: a música como meio de desenvolver a inteligência e a integração do ser. **Revista Recre@rte**, v. 3, p. 365-384, 2005.

COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. **Tempos Históricos**, v. 15, n. 1, p. 240-260, 2011.

DUPRAT, Régis; ARAÚJO, Vítor Gabriel; BIASON, Mary Angela; TEODORO, Geraldo; CARLINI, Álvaro. Música Sacra Paulista do Período Colonial: Alguns Aspectos de sua Evolução Tonal - 1774/1794. **Revista Música**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 29, 1990.

HERNÁNDEZ, Fernando. Formação Docente: o desafio da qualificação cotidiana. **Pátio Revista Pedagógica**, Porto Alegre, n. 4, p. 1-7, 1998.

LIMA, Marcos Aurélio de. **A Banda e seus desafios: levantamento e análise das táticas que a mantem em cena**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

MARQUES, Alice; MONTANDON, Maria Isabel. Processos de Aprendizagens Musicais Paralelos à Aula de Instrumento: quatro estudos de caso. In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). **Anais...** Brasília, 2006. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/outros/home.php>>. Acesso em: 2022.

NÓBREGA, Matheus Lopes Costa. As bandas de música e o conservatório: processo de legitimação dos espaços musicais. In: XI CONFERÊNCIA REGIONAL LATINO-AMERICANA DE EDUCAÇÃO MUSICAL-ISME. **Anais...** 2017.

Bandas de Música: intersecções históricas, identitárias e educacionais

Práticas e organizações das Bandas de Músicas como importante vetor educacional

DOI: 10.23899/9786589284307.2

VIEIRA, Joelson Pontes. **Bandas de música militares:** performance e cultura na cidade de Goiás. 392 f. Dissertação (Mestrado em Musica) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

O Dobrado Archanjo Soares do Nascimento: Análise, Percepções e Impressões de um Gênero Musical

Juliana Soares da Costa Silva*

Apresentação

A banda de música¹ encontra-se entre os conjuntos instrumentais mais divulgados no mundo. A flexibilidade de seu repertório e de sua incrível adaptabilidade a diversos contextos de performance a transfigurou em um grupo eficiente de prática musical. Entre o amplo repertório divulgado por esses grupos, algumas composições com aspectos próprios se popularizaram e se tornaram autenticamente exclusivas para esse tipo de formação. No Brasil, em meados do século XIX, um gênero instrumental surgiu identificando de forma definitiva a banda de música brasileira, o Dobrado.

De acordo com Mário de Andrade (1999, p. 195) *dobrado* se definiria como “o mesmo que *pazo doble*”. Todavia, essa definição tem motivado interpretações equivocadas e comparações igualmente imprecisas, até mesmo alusões ao *pasodoble* espanhol. Régis Duprat (1979, grifos nossos) assim expressa:

Sua origem remonta às músicas militares europeias: *pasodoble* ou *marcha redobrada* para os espanhóis; *pas-redoublé* para os franceses ou *passodoppio* para os italianos. Inicialmente tocado pelas bandas militares, o *pasodoble* recebeu essa denominação por alusão ao passo acelerado da Infantaria [...].

Na tentativa de reforçar a ideia do Professor Régis, a expressão “passo dobrado” fez parte das cadências dos comandos de ordem unida praticadas pelos militares durante os séculos XVIII e XIX. De acordo com o *Manual de Campanha – Ordem Unida do Exército Brasileiro* (2019), o equivalente atual seria o *passo acelerado*. Ademais, os

* Doutoranda em Música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP. Possui Mestrado em Música pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (2018), Bacharelado em Música – Habilitação em Clarinete – pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP (2003). Integrou a Banda Sinfônica de São Bernardo do Campo e Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo. Atualmente é Facilitadora de Ensino EaD pela Universidade Virtual do Estado de São Paulo.

E-mail: jusoarescosta@usp.br

¹ Conjunto formado por sopros (madeiras e metais) e percussão.

jornais locais do Império denotam que era parte do cotidiano da população brasileira o uso do verbo *dobrar* nos sentidos de dobro (dobrar o volume ou tamanho) e no sentido de dobrar (dobrar o papel, dobrar o cartão, dobrar a roupa etc.). Apegando-se a esses elementos, o entendimento é que o *dobrado* (gênero musical), em associação com o significado do verbo dobrar, no sentido de rápido, algo a mais e dobro, ganhou formato de uma música rápida e de muitas partes, para serem repetidas de acordo com o contexto e/ou demanda.

Integrando o versátil repertório das bandas, incluindo tanto os grupos civis quanto os militares, o dobrado ao longo do tempo tornou-se o “gênero natural de banda” (DUPRAT, 2011), pois sempre esteve presente em contextos cívicos, patrióticos, comunitários, populares, religiosos e culturais. Dentre esses contextos de performance, as marchas e os dobrados são os gêneros que ainda mantêm destaque, embora atualmente concedam lugar a repertórios mais populares e contemporâneos.

Já se mostraram muito eficazes não apenas em contextos militares, como o deslocamento de tropas, desfiles, eventos de formatura, mas principalmente em eventos civis e religiosos como procissões e festas de santos. Frederico Meireles Dantas (2015), em seu trabalho sobre composições para banda, mostra que “[...] o dobrado é peça característica e indispensável, pois é com ele que a banda de música se movimenta” (DANTAS, 2015, p. 17). Para esta questão, Suzel Reily (2009) afirma: “[...] no sudeste brasileiro as procissões são acompanhadas geralmente por dobrados, que são suficientemente ‘leves’ para dar à procissão um *ethos* festivo e estimular os passos dos fiéis sem ‘carnavalizar’ o evento, tirando-lhe o caráter devocional” (REILY, 2009, p. 27, grifo nosso).

Evoluindo para diversos formatos, um deles, o dobrado sinfônico, geralmente com solos e ideal para a sala de concerto ou para o coreto, apresenta estrutura formal por vezes distinta do dobrado tradicional – um *ternário com trio*. Já outros formatos surgiram no decorrer do século XX: Dobrado de concerto; Marcha dobrado (*A charanga do Matias* – Manoel Macedo); Polca-dobrado (*Baú do meu avô* – Pietro Cavalini); Dobrado marcial (*Canção Trabalhista* – Jorge Galhardo); Dobrado carnavalesco (*Zé Pereira* – L. Desormes e Francisco Correia Vasques), entre outros.

Em vista disso, o objetivo neste trabalho foi ouvir, analisar e compreender o que é um dobrado tradicional. Como procedimento metodológico empregamos a exploração, através da análise harmônica e estrutural do dobrado Archanjo Soares do Nascimento, do compositor e regente catarinense Luiz Fernando da Costa. Como primeiro material, foi manuseada uma *edição prática* de Jorge Nobre de Ipú (Ceará) concluída em março de 2008. Para o tipo de análise aqui preconizado, é habitual o detalhamento das partes

harmônicas, melódicas e estruturais da peça musical. E diferentemente da edição *urtext* e do *fac-símile*, foi essencial a utilização de uma *edição prática*, também conhecida como didática (“destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em uma única fonte [...]” (FIGUEIREDO, 2004, p. 50) onde é comum o texto (partitura) estar acrescido de articulação (*legato*, *staccato*, *tenuto* etc.), expressões, dinâmicas e indicação de voltas.

Um segundo material de larga relevância também manipulado foi a gravação da “Banda Sociedade Musical e Cultural Santo Amaro”²², da cidade de Santo Amaro da Imperatriz – Santa Catarina. Além disso e principalmente, elementos expostos no capítulo *Critérios* em “*Análise e Julgamento de Valor*” de Carl Dahlhaus (1983) auxiliaram o estudo da obra e de sua estrutura.

Critérios, forma e estrutura

Em *Análise e Julgamento de Valor*³ (1983) do filósofo e musicólogo Carl Dahlhaus (1928-1989) há uma série de procedimentos pragmáticos que fornecem fundamentação para arguições críticas de obras musicais. O livro, inicialmente publicado como um grande artigo, apresenta três grandes capítulos (*Premissas*, *Critérios* e *Análises*). Em *Critérios*, por exemplo, são expostos recursos para auxiliar a análise musical, a crítica da música e a interpretação musical, além de oferecer metodologias que colaboram para a utilização de certos procedimentos musicais, assim também como a aplicabilidade que esses procedimentos podem ter no discurso musical.

Alguns tópicos que integram os *Critérios*, a *Audibilidade* e os *Princípios Formais* por exemplo, possibilitaram uma exploração mais criativa do Archanjo Soares do Nascimento enquanto composição. Como exposto, o dobrado brasileiro, na posição de gênero musical, possui variantes em sua estrutura formal, entretanto, uma das mais disseminadas e executadas é a *forma ternária* com um pequeno *trio* (parte C). Por vezes, esta mesma estrutura retorna à parte A, resultando assim em um *rondó* (ABACA). Esse detalhe incitou ao menos duas perguntas: a forma, ou a estrutura do dobrado fica explícita ou evidente com apenas a audição da peça? E já que a estrutura mais disseminada é **Intro ||: A :|| ||: B :|| || A || ||: Trio :|| A |** qual a razão para se realizar uma análise? Por que destrinchar uma obra cujo formato já é popularizado?

Mesmo os dobrados entendidos como tradicionais variam de compositor para compositor, de região para região e até mesmo sua interpretação é realizada de acordo

²² Disponível em: <http://www.maestroluizfernando.com.br/album/archanjo-soares-do-nascimento/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

³ Originalmente publicado em 1970 como *Analyse und Werturteil* na série *Musikpädagogik, Forschung und Lehre*, Volume 8.

com o “sotaque” da banda que o executa e a depender da função, isto é, do contexto de performance, repetem-se as partes ou não. Em relação à estrutura e/ou forma, Adolf Bernhard Marx⁴ (1997) defende que *forma* seria o resultado de todas as múltiplas configurações nas quais o conteúdo da música surge (uma apreensão imediata da peça musical). Já em *Fundamentos da Composição Musical*, Schoenberg (1996, p. 27) mostra que *forma* é algo organizado:

Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função.

Reconhecendo que *forma musical* pode ser estabelecida pelo contraste entre as seções e seus elementos, *estrutura* poderia assumir também o significado de *forma*. Neste seguimento, uma primeira audição — de várias — do “Archanjo Soares do Nascimento” revela o emprego de certos recursos composicionais citados por Dahlhaus em seu capítulo *Crêterios*: o conceito de fluxo contínuo, a justaposição de seções, o emprego dos princípios do desenvolvimento e do agrupamento. Ora, é indispensável lembrar que tais recursos, além de constituírem a peça, dialogam e se complementam.

Sobre a audição da peça, o conceito de *Audibilidade* (pressuposto de que tudo o que constitui uma obra musical precisa estar audível) e aqui “audível” compreende todos os elementos perceptíveis durante a escuta, também foi um elemento chave na compreensão do “Archanjo”. Esse seria um ponto de vista dos analíticos em oposição à música escrita, pois o que foi posto no papel possui uma infinidade complexa de materiais e itens que apenas através de uma análise minuciosa da peça estariam perceptíveis. Porém, como nem todos esses elementos ou componentes são captados durante a audição, Dahlhaus sugere que mais de uma audição transformaria a obra.

Archanjo Soares do Nascimento: lido e ouvido

Segundo o jornal “Boletim Trimestral Catarinense de Folclore do Estado de Santa Catarina” (edição 00037/00038, p. 112-113), o dobrado *Archanjo Soares do Nascimento* foi composto pelo Maestro Luiz Fernando da Costa em homenagem a Archanjo Soares

⁴ Adolf Bernhard Marx (1795-1866), musicólogo alemão e provável idealizador do termo forma sonata: “*Die Lehre von der Musikalischen Komposition*” (1845).

do Nascimento, um dos primeiros músicos da “Banda Sociedade Musical e Cultural Santo Amaro” (Santo Amaro da Imperatriz – SC), grupo em atividade desde 1944.

Como indicado, o dobrado surgiu inicialmente para deslocamento de tropas, mas também para homenagear pessoas ou lugares (SOUZA, 2009); este é o caso do “Archanjo”, a peça é uma homenagem. Considerando o esquema do método analítico proposto por John White (1976), sob ponto de vista do som, a instrumentação exposta segue a formação habitual de bandas musicais tradicionais: Essa instrumentação clássica, versátil e adaptável ao espaço público, permite uma infinidade de combinações de texturas, timbres e sonoridades.

- 1fl (flauta);
- 1cl-pic (requinta);
- 3cl (clarinete);
- 1sax-a (sax alto);
- 1sax-t (sax tenor);
- 3sxh (sax horn);
- 1sxh-bar (sax barítono);
- 3tpt trompete);
- 3tbn (trombone);
- 1euf (eufônio);
- 1tba (tuba);
- pt-a2 (pratos);
- cxa (caixa) e bumbo.

Figura 1: dobrado Archanjo Soares do Nascimento

ARCHANJO SOARES DO NASCIMENTO
DOBRADO

Luiz Fernando da Costa

The musical score is for a piece titled "ARCHANJO SOARES DO NASCIMENTO" in the style of "DOBRADO". It is composed by Luiz Fernando da Costa. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into sections labeled "Acompanhamento" (Accompaniment) and "Melodia" (Melody). The "Acompanhamento" sections are highlighted in red boxes, and the "Melodia" sections are highlighted in blue boxes. The instruments listed on the left are: Flauta (Flute), Sax Alto (Alto Saxophone), Sax Tenor (Tenor Saxophone), Trompete 1/2 (Trumpet 1/2), Sax Alto 1/2 (Alto Saxophone 1/2), Sax Tenor 1/2 (Tenor Saxophone 1/2), Trombone 1/2 (Trombone 1/2), Bateria (Drum), Caixa (Snare Drum), and Bumbo (Bass Drum). The score begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and transitions to *f* (forte) in the first "Acompanhamento" section. The "Melodia" section features a melodic line with triplets and a *f* dynamic. The "Acompanhamento" section continues with a rhythmic pattern of eighth notes and a *f* dynamic. The "Melodia" section returns with a melodic line and a *f* dynamic. The "Acompanhamento" section concludes with a rhythmic pattern of eighth notes and a *f* dynamic. The score ends with a *f* dynamic.

Fonte: Edição Jorge Nobre - Ipú (CE). 2008.

De acordo com a partitura, a estrutura formal do “Archanjo” segue o seguinte esquema: INTRO – A (a’ a”) – B (b’ b”) – A (D.S. *al coda*) – Trio – D.C. *al fine*. Trata-se de um rigoroso ternário com trio. Porém, na gravação, a peça não retorna *Da Capo*. Já a partitura deixa como opção o retorno assumindo então a forma de um rondó (ABACA). Esse formato denota primeiramente que este gênero se originou de formas básicas de composição difundidas amplamente a partir de meados do século XVIII, a forma-sonata

por exemplo. Especialmente para uma composição como o dobrado, as repetições não se fazem excessivas, ao contrário, fornecem unidade orgânica à peça.

Norton Dudeque (2010) assinalou que são importantes as considerações a respeito da dinâmica da forma musical, e juntamente com Adolf Bernhard Marx, o argumento é que a “forma musical” necessita de uma dinâmica representada através da noção de *Repouso–Movimento–Repouso*, sendo que “[...] esta [noção] já está presente na escala diatônica onde a primeira nota e a nota final representam o repouso, mas a sucessão de notas depois da tônica representa a tensão, o movimento” (DUDEQUE, 2010, p. 101). Cada uma das partes do “Archanjo” apresenta *ritornello* e se movimenta a partir da noção de *movimento-repouso-movimento*. Os três (3) primeiros compassos iniciais da obra dão início ao *movimento/tensão* na peça; uma mesma célula rítmica executada por todos os instrumentos, com exceção dos pratos e bumbo:

Figura 2: Compassos 1, 2 e 3 do dobrado Archanjo Soares do Nascimento



Ainda na Introdução, a partir do 4º compasso em diante, uma primeira escuta sem auxílio do *full score* deixa evidente que duas principais vozes se enfatizam num movimento de pergunta e resposta: melodia, pelos instrumentos mais graves e acompanhamento pelos instrumentos mais agudos. É comum nessas construções mais tradicionais a textura homofônica assumir relevância.

Na partitura, as indicações de articulação são claras, aspecto incomum em edições históricas manuscritas. Os *marcados* e *legatos* evidenciam a preocupação do editor com

uma alternativa de interpretação. Inicialmente, o exame do *full score* mostra dois elementos comuns para o gênero: a fórmula de compasso 2/4, que é uma opção pelo habitual, e a armadura de clave com o mínimo de acidentes, ainda que a opção pelo Ré menor tenda a fornecer uma maior possibilidade no campo harmônico. Como é uma peça normalmente construída a partir de melodia e acompanhamento, sua textura pode ser classificada predominantemente como textura homofônica e por vezes homorrítmica. Contudo, no decorrer da peça, há vários timbres dispostos e, por vezes, melodias, frases e motivos sobrepostos, por isso as variações de textura são comuns. Em vários trechos, como a partir do compasso 35, a textura polifônica assim fica explícita:

Figura 3: Compassos 29-35. Dobrado Archanjo Soares do Nascimento

Em relação à dinâmica, a partitura editada traz poucas indicações, contudo, a partir do registro fonográfico, o contraste entre as partes fica evidente. Como é um gênero com estrutura preestabelecida, mas não rígida, *performers* de dobrado, naturalmente, têm a compreensão dos usos dos **f**, **ff**, **p** e **crescendo** ou **decrescendo** para cada trecho. Um exemplo de grande contraste é o início da parte A (compasso 18 em diante), onde os instrumentos com melodia principal avançam em **crescendo** enquanto as vozes graves expõem novo material melódico também em **f**:

Figura 4: Compassos 18-28. Dobrado Archanjo Soares do Nascimento

Enquanto o *full score* traz reservas e discrição em relação às dinâmicas, o que é comum em manuscritos e em reedições, a gravação denota um cuidado elaborado de interpretação: os diversos graus de dinâmica são empregados sistematicamente. Sobre tal aspecto, Dahlhaus (1983) sugere que uma audição realizada por não-músicos por exemplo, seria na realidade, uma audição capturada a partir de princípios da recreação ou do entretenimento. Por outro lado, a audição realizada por músicos, acompanhada também pela performance da obra, transmuta a peça pois tem o fator interpretação.

Sob aspecto da melodia, a introdução traz duas vozes principais: instrumentos agudos em graus conjuntos com intervalos de 2^a menor; e instrumentos graves, alguns com notas repetidas, outros em graus disjuntos. Trata-se de uma sentença ou um período com quatro frases. No decorrer da partitura, a tessitura permanece parcialmente na região média.

A melodia principal da parte a' é exposta pelos instrumentos graves em tessitura média e acompanhada pelas palhetas; em a'', há uma inversão: novo material é apresentado na região aguda enquanto graves e percussão conduzem discretamente a nova melodia.

A parte **A** da composição é um grande *tutti* com a percussão marcando o 2º tempo. Tal aspecto não é uma regra rígida, mas ajuda a diferenciar um dobrado de uma marcha (que tem marcação no 1º tempo); já o tema se desenvolve a partir de uma melodia pelos instrumentos agudos e “respondida” pelos instrumentos graves e sempre com “viradas” do baixo (voz). Em **a**” esse mesmo esquema é empregado na exposição do 2º tema:

Figura 5: dobrado Archanjo Soares do Nascimento. Compasso 46 em diante

Um exame das diversas partes expostas mostra ao menos dois elementos novos: o “contra-canto” com sínopes, executado pelos instrumentos graves e a caixa com esteira reforçando essas sínopes. Além disso, temos o bumbo tocando uma batida aberta e outra fechada, o que produz um sutil acento no 2º tempo perceptível na gravação. Já a parte **B** da composição apresenta o célebre trecho rítmico construído por colcheias e semicolcheias executado pelos instrumentos agudos e que por tradição [ou como quer Dahlhaus (1983), do que está esteticamente arraigado], identifica por assim dizer, os dobrados brasileiros para banda (o conhecido “cheio” dos músicos de bandas tradicionais). A melodia, fortíssima e elaborada por graus conjuntos apresenta parte do material já exposto na introdução:

Figura 6: dobrado Archanjo Soares do Nascimento. Trecho parte B

The image displays a musical score for a piece titled 'Dobrado Archanjo Soares do Nascimento'. The score is organized into four horizontal systems, each containing two staves. The first system is labeled 'Acomp.' (Accompaniment) in red text. The second system is labeled 'Melodia' (Melody) in blue text. The third system is labeled 'Acomp.' in red text. The fourth system is labeled 'Melodia' in blue text. The score is written in 2/4 time and features a complex, polyphonic texture with multiple melodic lines and accompaniment parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

De acordo com Dahlhaus (1983), um dos quatro aspectos⁵ da forma musical é a justaposição de seções. Nesse recurso, os elementos da obra devem evoluir a partir de elementos precedentes. Ora, embora o maestro Luiz Fernando da Costa construa as seções subsequentes do “Archanjo” com materiais já apresentados, a exposição do Trio (parte C), traz material novo, ou seja, elemento de contraste; frases “pergunta-resposta” se intercalam entre madeiras e metais. Destaque ao apoio da percussão com parte inédita. E ainda que se adote a fórmula melodia + acompanhamento, ele explora inventivamente as técnicas polifônicas ao sobrepor melodias. O excerto abaixo (trio), indica exposição de três materiais novos sobrepostos. Trata-se de uma textura distintamente polifônica:

⁵ Os quatro aspectos ou elementos da teoria da forma musical de acordo com Carl Dahlhaus (1983) são: o conceito de fluxo contínuo; a justaposição de seções; o princípio do desenvolvimento e o princípio do agrupamento.

Figura 7: dobrado Archanjo Soares do Nascimento. Trecho parte C (Trio)

Sobre o ritmo do “Archanjo”, pode ser definido como ritmicamente ativo, uniforme e pouco variável. O tempo não está indicado, mas, pela tradição, um dobrado pode ser executado entre M.M.100 e M.M.120; ou seja, *Alegretto* ou *Alegro* ou ainda *Vivace*, a depender da função/contexto: deslocamento, desfile em marcha, campo de batalha, procissão, performance em sala de concerto etc. A construção motívica caminha sempre com dois motivos básicos acrescidos do acompanhamento das vozes graves e percussão. O ritmo harmônico não é lento, mas também não sofre tantas alterações: o acorde de tônica é sustentado a cada cinco ou seis compassos e o acorde de dominante é mantido por três ou quatro compassos. Somente próximo das cadências em cada parte é que o ritmo harmônico se torna rápido. Pouco ou nenhum cruzamento rítmico. Não há notas com duração menor do que semicolcheia; e, sim, um predomínio de colcheias e semínimas.

Sob o ponto de vista da harmonia, é um campo harmônico não tão frequente se comparado a outras composições do mesmo gênero: a relativa menor de Fá Maior (ré menor); poucas alterações ou modulações. A sequência básica está construída com os graus I – V – I e ao fim de cada *ritornello*, as cadências são suspensivas ou perfeitas e servem como pontes para a parte seguinte; daí o *princípio do agrupamento* e da

justaposição de seções. Em sua completude, a composição apresenta tríades simples com poucos acordes de 7^a; na condução das vozes, poucos movimentos contrários.

Considerações finais

Com seções decorrentes do ternário clássico, andamento rápido e harmonia tradicional, verificamos que o dobrado é um gênero derivado de formas estabelecidas no classicismo. O *ternário* com *trio*, explorado amplamente pela primeira escola vienense (Mozart, Haydn e Beethoven) recebeu alternativas com outras instrumentações e andamentos. Os objetivos para o quê e para quem também concorreram para o caráter desse gênero tão divulgado pelas bandas de música brasileiras.

Especificamente sobre a forma apresentada, ou melhor, sobre sua estrutura formal, há conformidade com a proposta de Dahlhaus em *Critérios* (1983): na *justaposição de seções* por exemplo, há materiais da peça se desenvolvendo a partir de trechos já apresentados; no *princípio do desenvolvimento*, a composição se apresenta elaborada com material [temas, motivos, frases, sentenças] organizado a partir do plano composicional e sobre o *princípio do agrupamento*, ainda que explorado de forma inconsciente pelo compositor, é notável elementos como combinação, diferenciação e reunião de períodos conforme a repetição e equivalências de melodia e ritmo.

Os elementos da parte **B**, por exemplo, evoluem a partir de fragmentos apresentados na introdução da peça. Já o *trio* expõe objetos primários concebidos a partir do desenvolvimento dos temas e motivos articulados nas seções anteriores: material novo com elementos já apresentados. Em suma, *Archanjo Soares do Nascimento* é um dobrado que segue a estrutura formal ternária, ou ainda a estrutura do rondó, embora haja outros dobrados de outros compositores com variações na estrutura. A escuta e a análise harmônica da partitura mostraram que a *forma musical* é perceptível pela escuta e complementada pela música escrita. O emprego dos parâmetros da *audibilidade* é de fato um elemento significativo para a compreensão musical, já que auxiliou na percepção de um gênero musical amplamente difundido pelas bandas de música. O compositor utiliza de uma “estrutura” preestabelecida, o ternário clássico. É uma obra rígida, a introdução e cada uma de suas partes seguem fórmulas básicas da composição.

Sobre a *audibilidade*, foram identificados elementos não apenas capturados na escuta da peça; uma exploração do *full score* auxiliou na percepção de múltiplos elementos, como por exemplo, as tubas juntamente com o bumbo marcando o acento [2º tempo] que dá o característico *ethos* do dobrado. Ou ainda as partes de *sax horn*

juntamente com a caixa “conduzindo” a peça. Em cada parte da composição, ficou evidente a utilização dos núcleos da *forma*, das técnicas composicionais da polifonia.

A questão da “liberdade estética” tão insistentemente abordada por Dahlhaus em *Critérios* é notada no “Archanjo” a partir da questão da “emancipação”. Emancipar-se do que está “esteticamente arraigado”. Uma primeira audição, ainda que superficial, da peça, não está desprovida de conceitos ou elementos já preestabelecidos. Por isso, é indispensável uma audição isenta, desobrigada. Os detalhes ocultos contidos no “Archanjo” podem se fazer perceptíveis no exame da partitura, tornando assim o *Critério da audibilidade* mais compreensível.

Referências

ARCHANJO SOARES DO NASCIMENTO: dobrado. Luiz Fernando da Costa (compositor). Banda de Música de Santo Amaro da Imperatriz (intérprete). abr. 2020. Disponível em: <<http://www.maestroluizfernando.com.br/album/archanjo-soares-do-nascimento/>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

ANDRADE, Mario de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda., 1999.

BRASIL. **Manual de Campanha** – Ordem Unida do Exército Brasileiro, 2019.

COSTA, Luiz Fernando da. **Archanjo Soares do Nascimento:** dobrado. Ipú/Ceará: Edição Jorge Nobre, 2018. Disponível em: <<https://portal.brasilsonoro.com/archanjo-soares-donascimento/>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

DAHLHAUS, Carl. **Analysis and Value Judgment**. Tradução de Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press, 1983.

DANTAS, Frederico Meirelles. **Composição para Banda Filarmônica:** atitudes inovadoras. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

DUDEQUE, Norton. Forma Musical como processo. XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO – SIMPOM, 2010. **Anais...** Rio de Janeiro, Brasil, 2010. p. 99-112.

DUPRAT, Régis. **Dobrados:** Encarte (COLP 12.389), disco 4 da coleção Três Séculos de Música Brasileira. Rio de Janeiro, Fab. Copacabana, 1979.

DUPRAT, Régis. **A Música no Vale do Paraíba e o Resgate de um Repertório**. 2011. Disponível em: <<http://www.jornalolince.com.br/2011/arquivos/historia-musicavaledoparaiba-edicao040.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de Edição. **DEBATES** – Cadernos Do Programa De Pós-Graduação em Música, n. 7, 2004. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4034/3595>>. Acesso em: 2022.

Bandas de Música: intersecções históricas, identitárias e educacionais

O Dobrado Archanjo Soares do Nascimento: *Análise, Percepções e Impressões de um Gênero Musical*

DOI: 10.23899/9786589284307.3

MARX, Adolf Bernhard. **Musical Form in the Age of Beethoven** - Selected Writings on Theory and Method. Tradução e edição de Scott Burnham. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

REILY, Suzel Ana. “Bandas de sopro – um diálogo transcultural”. In: BIASON, Mary Angela (Org.). **Seminário de Música do Museu da Inconfidência**. I Anais. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: EDUSP, 1996.

SOUZA, Davi Pereira de. **As gravações históricas da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (1902-1927):** Valsa, Polcas e Dobrados. 161 f. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/david-de-souza>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

WHITE, John. **The analysis of music**. New Jersey: Prentice-Hall, 1976. p. 13-25.

Entre Pautas, Papeis e Fragmentos: As Bandas de Música a partir dos Acervos Documentais de Formiga (Minas Gerais)

Vinícius Eufrásio*

Introdução

O levantamento documental que vem sendo realizado na cidade de Formiga/MG nos últimos anos tem possibilitado a realização de estudos sobre os variados tipos de práticas que estão representadas em acervos de instituições do município (EUFRÁSIO, 2018; 2019; EUFRÁSIO; ROCHA, 2017; 2019; 2021). Alguns destes repositórios são compostos por documentos oriundos das atividades promovidas por corporações musicais que fizeram parte do cenário cultural da cidade ao longo de sua formação.

Formiga, enquanto arraial e vila, teve seu povoamento a partir de uma paragem de tropeiros instalada nas proximidades de um rio que lhe é homônimo durante a segunda metade do século XVIII e teve sua municipalidade reconhecida em 1858. Devido especialmente a sua localização geográfica, a cidade teve um rápido crescimento populacional e se configurou como um polo pelo qual as pessoas transitavam, tal conjuntura, serviu como um plano de fundo que fomentava uma atividade cultural proporcionalmente intensa, vindo a ser considerada como uma das cidades mais desenvolvidas do estado nas primeiras décadas do século XX.

Neste sentido, o presente estudo apresenta uma narrativa sobre as práticas musicais de bandas de música cuja história ficou lastreada em documentos que foram acessados nos acervos produzidos a partir de seu próprio funcionamento e em acervos de outras instituições existentes no município. Mais especificamente, para a realização deste trabalho, foram consultados os documentos provenientes das atividades da Corporação Musical São Vicente Férrer, atualmente acomodados no Núcleo de Acervos da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), mas que passaram por um levantamento inicial realizado a partir da pesquisa “Música na Princesa D’Oeste Mineiro: uma cartografia das práticas, formações e espaços

* Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Realiza pesquisa relacionadas à música, cultura e educação. Está vinculado ao NEMUB – Núcleo de Estudos em Música Brasileira, ao CEAMM – Centro de Estudos dos Acervos Musicais Mineiros e ao PATRIMUS – Grupo de Pesquisa Patrimônio Musical no Brasil.

E-mail: vni_mus@hotmail.com

educativos em Formiga” desenvolvida pelo autor no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Também foram consultados o acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, atualmente acomodado na sede da Secretaria Municipal de Cultura de Formiga (SECULT); o acervo documental de Claudinê Silvio dos Santos, também acomodado na referida secretaria; e o acervo virtual Formiga, Fatos, Fotos & Filmes, criado e disponibilizado na rede social Facebook.

Este último acervo, de forma distinta dos demais, é frequentemente guarnecido por formiguenses interessados na história local que, além de fornecerem documentos, sobretudo de cunho iconográfico, interagem uns com os outros no âmbito de uma comunidade virtual, criando ali registros de memórias pertinentes à vida social e cultural no município. Podemos considerar que a memória cultural é uma forma de memória sobretudo coletiva, no sentido que é compartilhada por um conjunto de pessoas e que permite a esse grupo de indivíduos partilhas comuns, relacionadas especialmente a uma identidade que pode ser observada em âmbito coletivo, isto é, em sua produção e reprodução de cultura (ASSMANN, 2008).

O conjunto dos documentos levantados nestes acervos e os diversos processos de análises realizadas sobre as diferentes tipologias encontradas vem permitindo compreender que diversas bandas existiram no município ao longo de sua formação comunitária, contudo, devido ao perecimento ou extravio de sua documentação, caíram na brecha geracional existente entre a memória e o esquecimento e surgem em pouquíssimas referências como, por exemplo, relatos de memorialistas, ou nos testemunhos dados por antigos músicos que atuaram no município, ou por meio da fala de familiares, filhos e netos destes musicistas de outrora.

A escassez de indícios, bem como testemunhos e documentação, que dizem respeito a comportamentos e atitudes relacionadas à cultura popular no passado representam um obstáculo com o qual a pesquisa histórica se depara (GINZBURG, 2006). Contudo, os fragmentos encontrados nos referidos acervos possibilitam a reconstrução das histórias de ao menos duas bandas que atuaram no município de Formiga ao longo do século XX, sendo estas: a) Corporação Musical São Vicente Férrer; b) Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus. Assim, recorrendo às fontes encontradas, foi possível identificar parte das trajetórias destes grupos, das pessoas que os integraram, e informações sobre os espaços em que ocorriam suas práticas, bem como algumas das situações sociais em que se envolveram. Neste sentido, vem sendo possível documentar, por meio de pesquisas em torno deste contingente documental, aspectos da cultura e da musicalidade formiguense.

Corporação Musical São Vicente Férrer

Dentre as instituições musicais de Formiga, a Corporação Musical São Vicente Férrer foi o grupo mais antigo cuja documentação pôde ser acessada e isso inclui uma série de registros iconográficos, hemerográficos, musicográficos, dentre vários outros que estão disponíveis no acervo originado pelas atividades da própria banda, que esteve sob a tutela dos maestros que nela atuaram ao longo dos anos, bem como em outros acervos identificado em formiga. O conjunto musical teve sua fundação no ano de 1908 por meio da junção de operários que trabalhavam na construção da Estrada de Ferro Oeste e, na realidade histórica das práticas musicais formiguenses, destaca-se como o grupo instrumental com maior tempo de atividade ininterrupta, aproximadamente um século.

Figura 3: Corporação Musical São Vicente Férrer em 1924



Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer.

A história da Corporação Musical São Vicente Férrer (Figura 1) teve início com Pedro Severiano de Deus, popularmente conhecido como Pedro Músico¹. Foi pedreiro e operário por profissão, atuando como primeiro presidente e maestro da corporação que fundou a partir do apoio do então prefeito José Bernardes de Faria, do juiz de direito Dr. José Maria de Moura Leite e dos religiosos Padre João da Matta da Silva Rodarte e

¹ Há informações que mencionam Pedro Severiano de Deus como um dos fundadores do Centro Operário Formiguense em 1925. Em alguns documentos seu nome também aparece grafado como Pedro Música e como Pedro Severino. No acervo também há manuscritos musicográficos assinados por Pedro em 1922.

Monsenhor João Ivo Rodarte², seu primeiro professor de música e com quem aprendeu a tocar baixo.

Um documento iconográfico, datando de 1936 (Figura 2), destaca-se por ser a fotografia mais antiga em que foi possível identificar e nomear alguns dos integrantes das primeiras formações da banda, sendo que o segundo sentado da direita para esquerda, portando uma requinta, foi identificado como Tunico Frade³. No centro da imagem, sendo o quinto músico sentado da esquerda para a direita, foi identificada a presença de Luiz da Silva Dantas, popularmente conhecido como Zico Dantas, sendo reconhecido como um músico que surge repetidas vezes em muitos documentos iconográficos no contexto das práticas musicais formiguenses em bandas e em outras organizações musicais.

Segundo o extrato do estatuto da Corporação Musical São Vicente Férrer, produzido em 1944, Zico Dantas também ocupou a função de segundo regente. Dentre os músicos que estão de pé, na fileira mais baixa, também foi possível identificar Antenor Basílio com o bombardino, sendo o quarto da direita para esquerda (Figura 2).

Figura 4: Corporação Musical São Vicente Férrer em 1936



Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer.

² Aparentemente, também foi um dos incentivadores da devoção à Nossa Senhora do Rosário.

³ Este músico foi identificado por sua neta, a pianista e professora Eliana Lima, por meio de um comentário na postagem desta fotografia no acervo do grupo Formiga, Fatos, Fotos & Filmes.

Nesta imagem de 1936 também foi possível identificar José Eduardo Júnior, portando seu trompete, sendo o quinto músico da esquerda para a direita⁴ (Figura 2). O mesmo atuou como músico e maestro na corporação por muitos anos, tendo atuado como regente da mesma ao longo de várias décadas, sendo identificado também em documentos imagéticos e videográficos produzidos ao longo da década de 1970 e nos primeiros anos da década de 1980 ainda como regente da banda (ver Figura 3, vestindo terno preto no centro da foto). Além de sua função como líder do grupo, José Eduardo Júnior também se destaca em meio à documentação musicográfica existente no acervo da banda devido à sua grande recorrência como copista, responsável pela produção de centenas de manuscritos que integram o repertório da Corporação Musical São Vicente Férrer. Também foi encontrada uma correspondência datando do ano de 1981 na qual José Eduardo não é citado como maestro da banda, mas sim Manoel Duque. Estes documentos presentes no acervo da banda indicam, portanto, que de José Eduardo Júnior passou a dividir a regência do grupo em algum momento entre 1975 e 1981. No livro de atas da Corporação Musical São Vicente Férrer, seu nome é registrado na função de 1º Maestro até o ano de 1986.

Figura 5: Corporação Musical São Vicente Férrer em 9 de abril de 1975

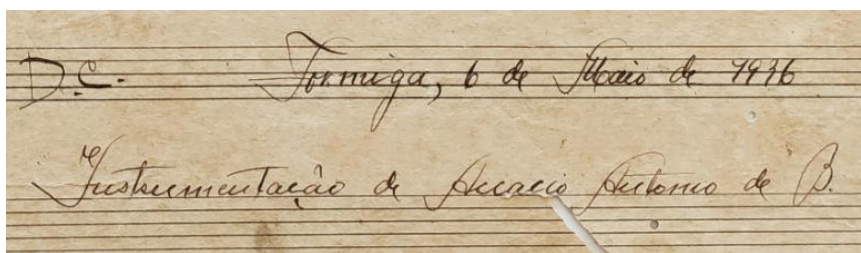


Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer.

⁴ A identificação de Antenor Basílio e José Eduardo Júnior foi realizada por Jorge Zaidam.

Dentre vários outros copistas, é possível destacar os nomes de José Geraldo da Silva e Acácio Antônio de Barros, sendo que a este último estão atribuídas um expressivo número de cópias manuscritas, sobretudo indicando que o mesmo poderia ser autor de arranjos ou adaptações realizadas sobre peças específicas para inclusão no repertório da banda. Embora seja possível que ambos estejam representados em parte das imagens inseridas neste trabalho (Figuras 1 e 2), infelizmente, ainda não foi possível encontrar alguém que os pudesse identificar com precisão em documentos iconográficos produzidos há mais de oitenta anos atrás. Outro nome que surge com grande recorrência é Ildelfonso Inostroza Barrientos, músico chileno que viveu em Formiga e que também realizou composições e arranjos cujos manuscritos podem ser encontrados no acervo da banda.

Figura 6: Excerto indicando “Instrumentação de Acácio Antônio de Barros” em 1936



Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer.

Em uma publicação de cunho literário e memorialístico, foi possível encontrar a informação de que Acácio Antônio de Barros teria ocupado a função de maestro durante as décadas de 1930 e 1940 e que teria estado à frente da banda durante os anos da Segunda Guerra Mundial (NOLASCO; GABRIEL, 2021). O livro em questão apresenta uma narrativa sobre a história da banda, chama a atenção pela bela escrita e mesmo diante da ausência de referências específicas no corpo do texto, apresenta curiosidades interessantes sobre a história do município, da região e das práticas da cultura local.

Ainda no empenho de alçarmos a compreensão sobre as figuras que exerceram a regência no grupo, também foi encontrada uma reportagem indicando que “[...] o maestro José Eduardo Júnior assumiu a direção da banda após a morte do jovem maestro Acácio, em 1925 e foi responsável pela formação de todos os músicos que tocaram na banda São Vicente Férrer” (SANTOS, 2003b, p. 8). Contudo, no próprio acervo do conjunto, foi possível encontrar cópias musicográficas assinadas pelo músico até meados de 1940.

O que aparenta ser mais crível e coerente é o fato de que José Eduardo Júnior teria assumido a regência do grupo após o falecimento de Pedro de Deus e que isso ocorreu em algum momento entre os anos de 1920 e 1925. A análise documental e a grande quantidade de manuscritos produzidos tanto por José Eduardo quanto por Acácio de Barros na primeira metade do século XX evidenciam que ambos desempenharam um papel relevante nas atividades da banda, ocupando os postos de primeiro e segundo regente, uma vez que o estatuto do grupo demonstra a existência de margens para essa possibilidade.

A documentação sugere que partir da década de 1980 a Corporação Musical São Vicente Férrer passou a ser regida também por Manoel Duque (Figura 5), músico que já integrava a banda décadas antes como clarinetista e que ocupou a função de maestro até as últimas apresentações da banda entre o fim do século XX e primeiros anos do século XXI. Em meio aos documentos disponíveis nos acervos formiguenses consultados, foi possível atestar a atividade da banda até, pelo menos, o ano de 2003.

Figura 7: Corporação Musical São Vicente Férrer sob a regência de Manoel Duque em 1988



Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer.

Ao longo de quase cem anos de atividade, em sua trajetória, a Corporação Musical São Vicente Férrer se configurou como um espaço de formação musical e cultural

formiguense, sendo uma entidade presente em diversos momentos que compunham o contexto de práticas performáticas musicais no município, participando em eventos de variados tipos, interagindo com sua música entre espaços civis e religiosos que vão desde o aniversário da cidade às celebrações de Semana Santa da Igreja Católica.

Figura 6: Corporação Musical São Vicente Férrer, ao lado da Banda da Polícia Militar, no 130º aniversário de emancipação política do município de Formiga em 6 de junho de 1988



Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer.

A banda, seu acervo e os vestígios que seus documentos trazem vêm se mostrando frutíferos e capazes de revelar muitas facetas da história cultural de Formiga. A extensa documentação produzida durante as atividades do grupo, agora salvaguardada e disponível para realização de estudos⁵, representam um campo em aberto para a realização de futuras pesquisas que permitam alçarmos uma maior compreensão sobre sua trajetória enquanto instituição e também sobre as vidas e carreiras daqueles que deram sentido e vida à sua existência. Embora este texto pontue alguns elementos de sua história, formação e atuação, ainda é possível muitos desdobramentos a partir desta temática, dentre os quais podemos vislumbrar brevemente alguns exemplos, como: realização de análises sobre seu repertório, estilos tocados, espaços de prática,

⁵ Para mais detalhes sobre a incorporação do acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer pela Escola de Música da UEMG, consultar o trabalho “Música de Museu: repensando um acervo” (AZEVEDO, 2021).

compositores identificados no acervo, copistas mais e menos recorrentes, conexões com diversos outros acervos mineiros, dentre variadas outras possibilidades.

Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus

De acordo com Claudinê Silvio dos Santos (2003b), o surgimento da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, popularmente conhecida como Banda da Chapada, ocorreu nos anos de 1970. O advento deste novo conjunto musical contou com o entusiasmo do Cônego Ivo Soares de Matos⁶ e a realização de campanhas para a compra de instrumentos musicais lideradas por Chico Neto, Zé Arantes (que veio a ser o pratista da banda) e outros. Para direção musical do grupo, primeiramente trouxeram, da cidade de Candeias/MG, o maestro Belmiro, depois, de Itapecerica/MG, convocaram o maestro Benedito e, por fim, convidaram o maestro e compositor Rogério da Silva Neto, sargento que residia na cidade de Lavras/MG. Essa banda não ficou muitos anos em atividade e teve suas últimas apresentações regidas pelo clarinetista Onofre Messias, que também foi integrante da Corporação Musical São Vicente Férrer, e também pelo trombonista e funcionário do IBGE Paulo Paixão dos Santos (SANTOS, 2003b).

⁶ O acervo encontra-se sob a tutela de Gibran M. Zorkot, agente cultural local, professor de música, maestro e arranjador de expressiva atuação em Formiga e região. Gibran foi aluno de Rogério da Silva Neto, iniciou seus estudos musicais na Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus e, ao longo de sua carreira, ocupou o cargo de diretor da Escola Municipal de Música Eunézimo Lima por quase suas décadas, formando inúmeros músicos na cidade.

Figura 8: Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus na década de 1970



Fonte: Acervo de Claudinê Silvio dos Santos.

A Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, embora tenha tido menos de duas décadas de atividade, foi determinante para a formação de diversos músicos que continuaram a atuar no cenário musical formiguense. Muitos destes chegaram a ocupar lugar de destaque social e a atuar como multiplicadores, promovendo a realização de diversos outros contextos de práticas musicais.

Outra extraordinária figura que foi lapidada pelo maestro Sargento Rogério, foi este grande pistonista do conjunto Skank, o Paulo César Lopes filho do Quito dentista, e claro não poderia deixar de ressaltar a capacidade musical do atual diretor da Emmel Gibran Zorkot, um excelente músico e maestro, enfim, vários jovens iniciaram sua caminhada cultural, intelectual e profissional, naquela banda da Chapada. A vida da banda do Sagrado Coração de Jesus é grandiosa, participou de vários encontros de bandas na região, tocava em todas as festividades da paróquia e também da cidade, da qual eu tenho em meu acervo várias fitas cassete com boas páginas musicais (SANTOS, 2003a, s. p.).

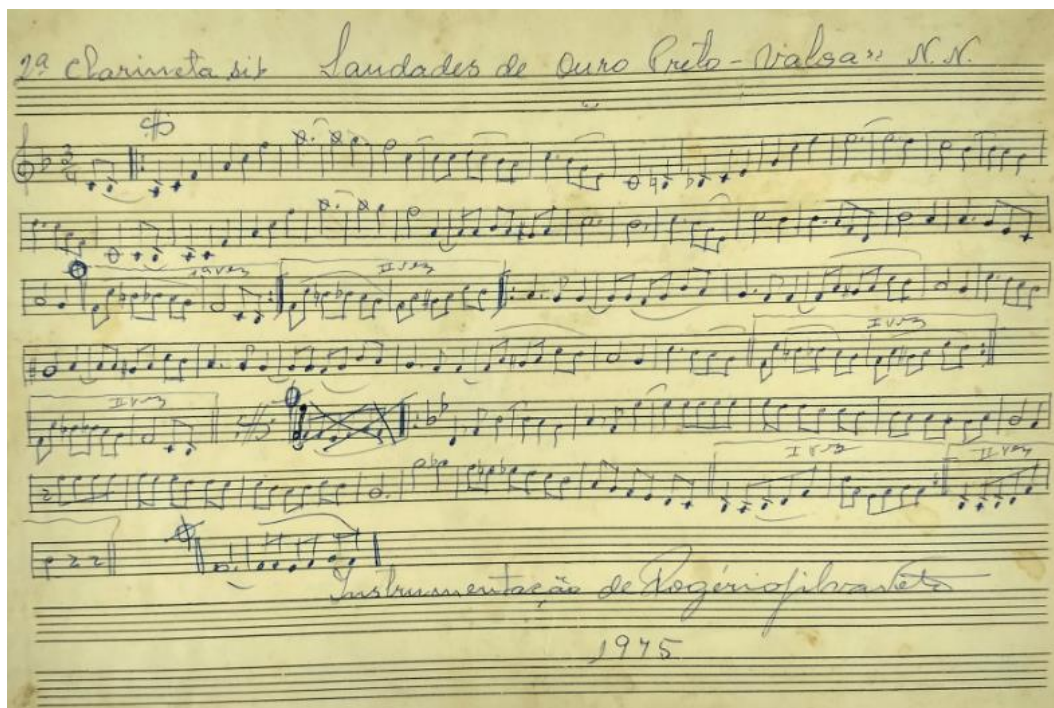
A banda de música pode ser considerada como um espaço social, um ambiente propício ao encontro de pessoas com interesses relacionados à prática musical e que se configura como um local de ensino e aprendizagem no âmbito da cidade, uma vez que as pessoas aprendem música com o maestro de forma individual ou coletiva

durante aulas, ensaios, viagens, participação em eventos e também nas mais variadas situações de convivência entre os membros do grupo (REZENDE, 2016).

Como a banda dependia de iniciativas populares para sua subvenção e não tinha mecanismos próprios que garantissem seu funcionamento, teve suas atividades interrompidas diante da ausência de figuras que pudessem atuar filantropicamente, em sua liderança e na gestão ativa de suas demandas. Seu fim ocorreu algum tempo após a morte de Zé Arantes que, além de tocar pratos no conjunto, era seu principal articulador, responsável por muitas das iniciativas e ações relacionadas à gestão da banda. Juntamente a ele, algumas pessoas identificadas como Zizinho, Chico Goião e dona Lucy, empenhavam-se na venda de carnês, rifas e realização de outras estratégias que serviam para a arrecadação de recursos que eram utilizados para o pagamento de despesas como, por exemplo, o salário do maestro e a manutenção dos instrumentos.

Durante a maior parte do seu tempo em atividade, a Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus foi regida por Rogério José da Silva Neto, militar reformado que servia como sargento no batalhão da cidade de Lavras/MG antes de atuar no conjunto formiguense. O acervo da banda revela a existência de dezenas de manuscritos musicográficos contendo sua assinatura e, embora grande parte delas possam ser cópias para o repertório da banda, algumas podem se tratar de arranjos ou até mesmo peças autorais. No acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer, por sua vez, existem manuscritos autógrafos que nos possibilitam atribuir cópia e autoria a Rogério da Silva Neto.

Figura 9: Excerto da parte avulsa para 2ª clarineta Sib da valsa “Saudades de Ouro Preto”, destacando a indicação “Instrumentação de Rogério Silva Neto”



Fonte: Acervo da Secretaria Municipal de Cultura de Formiga.

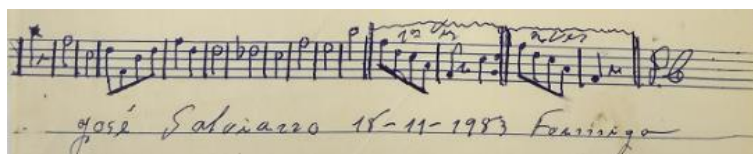
Algumas das fontes encontradas em meio à documentação do acervo da banda permitiram identificar que, diferentemente dos vários copistas identificados nos manuscritos do repertório, o maestro produzia arranjos, realizando possíveis adaptações para a realidade do grupo. Estes ajustes poderiam ocorrer em função do instrumental do conjunto ou devido à capacidade musical e ao nível de habilidade de seus integrantes, uma vez que, como apresentado anteriormente, a banda de música também funcionava como um espaço de formação de instrumentistas.

A análise sobre o acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus permitiu identificar que durante o funcionamento da banda existiram pessoas que desempenharam funções relacionadas ao arquivo do grupo, organizando seus documentos. Grande parte dos manuscritos que pertenceram à Banda da Chapada, mas não sua totalidade, apresentam em seu canto superior direito as iniciais do nome oficial do grupo, formando a sigla C.M.S.C.J, e o nome do músico para o qual a cópia daquela parte avulsa era destinada no momento dos ensaios e das performances. Possivelmente essa organização e distribuição de partes avulsas ficava a cargo do maestro ou de alguém que cumprisse o papel de arquivista ou organizador do repertório da banda.

Este procedimento de concentração do arquivo sob a responsabilidade de um dos seus integrantes, possivelmente facilitava a organização dos documentos musicográficos da banda e a preservação de seu conteúdo, pois uma vez que a cópia manuscrita era o meio mais utilizado para a reprodução e difusão do repertório por vias documentais, o extravio de um exemplar poderia ocasionar complicações durante um ensaio ou apresentação diante do público, acarretando problemas para a banda.

Na Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus, esta função de arquivista pode ter sido desempenhada por José Urias Salviano, pois este músico é o copista cujo nome aparece na maior parte dos manuscritos identificados em meio ao acervo. Foi possível encontrar várias cópias datando especialmente dos anos ao longo da década de 1970 e um número menos expressivo de cópias produzidas na década de 1980, sendo que, a cópia mais recente encontrada neste acervo foi datada no ano de 1983.

Figura 10: Excerto de parte avulsa copiada por José Urias Salviano em 18 de novembro de 1983



Fonte: Acervo da Secretaria Municipal de Cultura de Formiga.

Em meio ao acervo é possível encontrar cópias deste mesmo copista assinadas como José Urias Salviano, J. Salviano, José Salviano e também utilizando sua popular alcunha de Zé Leque. A associação entre os nomes só foi possível a partir da realização de entrevistas com antigos músicos formiguenses, pois no discurso local o copista era, na maior parte das vezes, referenciado por seu apelido de Zé Leque e pouco por seu nome. Deste modo, após a conexão destas nomenclaturas a um mesmo sujeito, foi possível perceber que a contribuição deste copista foi mais expressiva do que se percebeu em uma primeira análise desse acervo.

Figura 11: José Urias Salviano, conhecido como Zé Leque, em 1969



Fonte: Acervo da Corporação Musical São Vicente Férrer.

A pesquisa no acervo da Corporação Musical Sagrado Coração de Jesus ainda permite a identificação de músicos que atuaram na banda, o levantamento do repertório interpretado, de parte de sua história e das relações institucionais estabelecidas ao longo de seu funcionamento. Mesmo que seu acervo esteja sujeito à administração pública, suas deliberações e mudanças cíclicas, como resultado deste processo inicial de pesquisa em torno das práticas musicais formiguenses, foi possível obter a digitalização de todo seu conteúdo, garantindo não somente a preservação das informações existentes nos documentos, mas também uma grande parcela de suas características e da organização do seu conteúdo pertinente ao estudo das práticas musicais.

Os documentos digitalizados também têm o potencial de facilitar a partilha de dados e de fontes com outros pesquisadores, bem como sua difusão em ambientes culturais, acadêmicos e científicos, vindo a fomentar a possibilidade de práticas de pesquisas futuras em torno deste material que, inicialmente, encontrava-se em uma situação inviável para a realização de estudos musicológicos, mas que, a partir das intervenções realizadas, está apto para ser analisado mesmo que de forma digital. Vale ressaltar que, devido ao grande contingente documental existente, ainda são possíveis muitos recortes e análises a partir de perspectivas variadas em direção à produção de narrativas e interpretações das práticas musicais da Banda da Chapada ao longo da história formiguense.

Considerações finais

Nos últimos anos, tem sido possível avançar em relação à compreensão das práticas musicais históricas no centro-oeste mineiro, mais especificamente na região

que envolve Formiga e o amplo território abarcado por essa cidade até meados do século XX. Entretanto, tendo em vista as dimensões temporais, geográficas e temáticas envolvidas no estudo da música local e as demandas advindas dos próprios acervos que, em um primeiro momento exigiram um grande expediente de trabalhos técnicos e uma maior atenção em relação às suas condições de acomodação do que propriamente em relação aos seus conteúdos⁷, podemos considerar que as pesquisas existentes até o momento compuseram uma base fundamental e que ainda possibilita um série de aprofundamentos e aplicações.

Possivelmente ainda existem documentos dispersos em outros acervos que ainda não foram abordados e, portanto, deve existir uma ampla documentação que se encontra inalcançada ou dispersa, especialmente, em arquivos de cunho pessoal detidos por familiares de seus antigos integrantes. Muitas pessoas estão arrodeadas de arquivos pessoais que são compostos por gerações de documentos que guardam informações sobre suas famílias e suas comunidades e, mesmo tendo uma função quase terapêutica, esses núcleos documentais demarcam a passagem de seus ancestrais e entes queridos pela vida e auxiliam no reconhecimento de seu lugar no tempo, perante o mundo e a própria existência (COX, 2017).

Dentre os inúmeros desdobramentos de pesquisa possíveis a partir da história das bandas de música, fica claro que devemos compreendê-las como mais do que simples entidades de prática musical, mas também como espaços de intercâmbio cultural e educativo que envolve seus componentes e a sociedade com a qual se dá uma complexa gama de interações em âmbitos individuais e coletivos. Neste sentido, podemos concluir que a história das bandas de música, assim como as histórias que perpassam pelas bandas e suas pessoas, são componentes e também compõem a história da cidade e de sua gente em diferentes níveis de escalas⁸ que, no âmbito na produção historiográfica, possibilitam uma série de interpretações do passado considerando as distintas maneiras possíveis de vê-lo e relacioná-lo.

Referências

ASSMANN, J. Communicative and cultural memory. In: ERLI, A.; NÜNNING, A. (Ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin/New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118.

AZEVEDO. **Música de Museu: repensando um acervo**. Belo Horizonte: Editora UEMG, 2021.

⁷ Ver o trabalho “Fontes para o estudo da música formiguense: salvaguarda, identidades e instituições a partir dos documentos acomodados na secretaria municipal de cultura” para melhor compreender a situação dos acervos formiguenses.

⁸ É cabível aqui o conceito de jogos de escalas (REVEL, 1998a; 1998b).

COX, R. J. **Arquivos Pessoais**: um novo campo profissional: leituras, reflexões e reconsiderações. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

EUFRÁSIO, V. Música na Princesa D'Oeste de Minas Gerais: possibilidades de pesquisas musicológicas em fundos arquivísticos localizados em Formiga. XXVIII Congresso da ANPPOM. **Anais...** Manaus/AM: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018.

EUFRÁSIO, V. Práticas musicais em Formiga/MG: um olhar para o século XIX. **Revista UBM**, Barra Mansa (RJ), v. 21, n. 29, p. 104-122, 2019.

EUFRÁSIO, V.; ROCHA, E. O Museu Histórico Municipal Francisco Fonseca: desafios e impactos do seu arquivo musical na construção da história da música formiguense. I Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes. **Anais...** São João Del Rei, 2017.

EUFRÁSIO, V.; ROCHA, E. Fontes para o estudo da música formiguense: salvaguarda, identidades e instituições a partir dos documentos acomodados na secretaria municipal de cultura. I Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes. **Anais...** São João Del Rei: Universidade Federal de São João del Rei, 2019.

EUFRÁSIO, V.; ROCHA, E. Memórias imagéticas de atividades musicais na cidade de Formiga/MG no século XX. **Estudos de Iconografia Musical na transversalidade**, Salvador, p. 109-148, 2021.

GINZBURG, C. **O Queijo e os Vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 2006.

NOLASCO, G.; GABRIEL, J. **Formiga**: Toda História Tem Endereço. 1. ed. Belo Horizonte/MG: Bushido Produções, 2021.

REVEL, J. Apresentação. In: **Jogos de Escalas**: a experiência da microanálise. 1. ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998a. p. 7-14.

REVEL, J. Microanálise e construção social. In: **Jogos de Escalas**: a experiência da microanálise. 1. ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998b. p. 15-38.

REZENDE, M. S. **A banda Corporação Musical Nossa Senhora do Carmo**: um espaço de relações e de ensino/aprendizagem musical (1985-2014). [s. l.]: Universidade Federal de Uberlândia, 2016.

SANTOS, C. S. Dos. Igreja da Chapada: uma história a ser contada (parte IV). **Jornal Nova Imprensa**, 2003a.

SANTOS, C. S. Dos. Corporação Musical São Vicente Férrer. **Jornal Nova Imprensa**, 26 set. 2003b.

Sentimentos de Identidades e pertencimentos na Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense

Marcos Botelho*

Introdução

Buscamos compreender as bandas de música para além de suas performances e repertório, buscando ampliar nosso olhar para seu imaginário e relações sociais, para isso utilizamos como estudo de caso a Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense fundada em 1863 no município de Nova Friburgo-RJ¹. Ressaltamos que as bandas centenárias do estado do Rio de Janeiro são consideradas patrimônio imaterial desde 2008, por meio da lei 5215/08²; a Euterpe³, ainda possui utilidade pública municipal e estadual⁴. Complementamos que há grande quantidade de documentos preservados (correspondências, recortes de jornais, programas de apresentações, partituras etc.) nos acervos da banda e na Fundação Dom João IV; geralmente as bandas preservam somente acervos de partituras.

Os resultados, aqui apontados, são frutos dos cruzamentos dos dados de diferentes fontes, assim iremos utilizar bancos de dados construídos em pesquisas anteriores: fichamento de 1402 correspondências (tanto recebidas quanto enviadas) do acervo da Euterpe entre os anos de 1892 e 2002, fichamento de notícias dos jornais locais (O friburguense, A Sentinela, Correio Friburguense, O Friburguense entre outros) entre os anos de 1891 e 1930 localizados nos acervos da Fundação Dom João IV, fichamentos de notícias de recortes de jornais localizados no acervo da banda entre os

* Bacharel e Mestre em Música pela UFRJ e Doutor em Música pela UFBA. É professor de trombone e música de câmara na Universidade Federal de Goiás, onde também é coordenador do Laboratório BandaLab e do grupo Trombones Goianos. É regente da Banda de Câmara Tônico do Padre e integra o quinteto Metais do Cerrado.

E-mail: marcosbotelho@ufg.br

¹ Nova Friburgo está localizada na região Serrana do estado do Rio de Janeiro, distante 136 Km da capital e possui população de 182.082 habitantes (PREFEITURA MUNICIPAL DE NOVA FRIBURGO). Disponível em: <<http://www.pmnf.rj.gov.br>>. Acesso em: 30 abr. 2020.

² ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, Disponível em: <<http://www.alerj.rj.gov.br/lei-5215-08>> Acesso em: 30 abr. 2020.

³ No decorrer do texto iremos nos referir à Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense somente por “Euterpe”, “Banda Euterpe” ou simplesmente “banda”.

⁴ Disponível em: <<http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/sociedade-musical-euterpe-friburguense>>. Acesso em: 30 abr. 2020.

anos de 1907 e 2004 (diversos jornais, sendo em maior quantidade A voz da Serra), listagem do acervo de partituras da banda com 637 obras localizadas e 14 entrevistas com membros da banda e pessoas sem ligações formais com a banda (não são músicos, alunos, diretores e/ou sócios) realizadas nos anos de 2004 e 2011⁵.

Sentimentos de identidades

A identidade é uma criação simbólica. Estamos utilizando o conceito de identidade de Hall (2005), segundo o qual esta é entendida como “pertencimento”, acrescentando que a identidade cultural se refere “[...] àqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguistas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2005, p. 8). Araújo (2000, p. 42) refere-se à identidade como sendo aquilo que nos “[...] remete a um conjunto de valores assumidos, de fato ou presumidamente, por uma coletividade ou sociedade”.

Castoriadis (1986, p. 159) observa que toda instituição social “[...] é uma rede simbólica, socialmente sancionada, onde se combinam em proporções e em relações variáveis um componente funcional e um componente imaginário”. Portanto, o sentimento de identidade ou pertencimento é produzido pelos próprios grupos.

A respeito de sentimentos de identidade nas bandas de música, Granja (1984, p. 80) relata que as bandas de música “[...] caracterizam-se também por seu aspecto coletivo, integrado, onde são valorizadas as relações de amizade, entre seus componentes e entre estes e seus seguidores”.

Notamos a frequente associação da banda a uma ideia de família. Nas entrevistas, jornais e correspondências existem inúmeras referências à banda como uma família, a “família Euterpe” ou “família Euterpista”. Catroga (2001) acrescenta a respeito da constituição do núcleo familiar, que podemos transpor para o contexto da banda:

Na modernidade, o núcleo social, em que, paradigmamente, se concretizou a assunção da herança como norma [...] foi a família. E é este o nível que melhor se poderá surpreender os laços que existem entre identificação, distinção, transmissão e a sua interiorização como norma: recorda-se o espírito da família (CATROGA, 2001, p. 27).

Na banda, estes vínculos de sangue existem em muitos casos. Mesquita (1994, p. 38) ainda afirma que “[...] as memórias das bandas confundem-se com a história familiar

⁵ Foram realizadas e publicadas 6 entrevistas na pesquisa Botelho (2006) e 8 entrevistas realizadas para o DVD Botelhox (2011).

de seus componentes, muitos namoros e casamentos nasceram em suas sedes”. Podemos, por exemplo, observar a passagem de várias gerações da mesma família na banda. Também encontramos famílias inteiras consideradas “euterpistas”. Encontramos referências à banda como família em todo o período estudado, entretanto, isto parece se intensificar a partir de seu centenário, em 1963. No ofício de 13/10/1941, dirigido a Maria Rosa Sampaio, temos um excelente exemplo:

Bastava a Va. Excia., ser a mãe querida do nosso querido “Zeca Sampaio”, o euterpista fanático que representa uma nossa relíquia, e estar ligada pelo coração a outro euterpista vermelho “o Nelson Kemp” e ainda mais fazer parte da sua numerosa e honrada família o nosso Pedro Ribeiro, para ser **um dia Festivo** para a “**Família Euterpista**” (grifo nosso)⁶.

Deste ofício podemos notar a percepção de laços de família, reais ou imaginários. Parece-nos, segundo o ofício, que o marido e filho da referida senhora participavam efetivamente da banda. Entretanto, a Euterpe se identifica como “Família Euterpista”, como se este ofício de felicitações por aniversário fosse feito de uma família para outra. Portanto, podemos supor que em seus imaginários as duas “famílias” possuem membros em comum ou se absorvem mutuamente.

A partir de 1939, localizamos inúmeras felicitações por aniversários, nascimentos, casamentos etc., como podemos notar no ofício de 8 de dezembro de 1950, felicitando Luiz Gonzaga Malheiros pelo seu aniversário, lemos: “A Euterpe Friburguense **cumpre seu dever** enviando-lhe as mais efusivas e sinceras felicitações” (grifo nosso)⁷. A Euterpe, geralmente, nestes ofícios se intitula como “família euterpista” ou “família Euterpe”, em outro ofício se lê: “sinceras e calorosas congratulações da Família Euterpista pelo seu consórcio que hoje se realiza”⁸. Estes ofícios eram destinados provavelmente a pessoas beneméritas da banda e/ou ligadas à banda por laços afetivos. Cabe observar, contudo, que estas manifestações também podiam ser dirigidas a outras pessoas de grande notoriedade, como no caso do ofício de 18 de abril de 1949, destinado

⁶ Ofício da Sociedade Musical Euterpe Friburguense para a sra. Maria Rosa Sampaio datado de 13/12/1941 (BOTELHOX, 2006)

⁷ Ofício enviado pela Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense ao sr. Luiz Gonzaga Malheiros em 08/12/1950 (BOTELHO, 2006).

⁸ Ofício enviado pela Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense ao sr. Antônio Felix em 18/05/1950 (BOTELHO, 2006).

ao então senador Getúlio Vargas, que transmite “[...] calorosas felicitações pelo transcurso de seu natalício”⁹.

Este tipo de ofício, também foi utilizado para felicitar eventos e instituições que, aparentemente, não tinham ligação alguma com a banda, fato que podemos constatar no ofício de agradecimento que a Embaixada dos Estados Unidos da América enviou para a banda no qual “muito agradece os sentimentos manifestados pelo transcurso da Data da Independência dos Estados Unidos da América”¹⁰. Em 1956, temos a última felicitação por aniversário localizada nas correspondências analisadas. Hoje, as felicitações por aniversários são feitas através de cartões impressos, portanto não temos cópias nos arquivos, como quando eram feitas por ofícios. Não temos conhecimento de quando ocorreu tal mudança.

A relação com o passado reforça ainda mais os sentimentos familiares, reportando-se e reiterando uma origem comum. Os entrevistados enfocam isto misturando as suas histórias pessoais com a da Euterpe. Todos os entrevistados, incluindo os que não eram membros da Euterpe, quando foram perguntados sobre fatos importantes do passado da banda que lembravam ou poderiam destacar, relatam fatos pessoais (relembrem os bailes de carnaval que ocorriam na sede da Euterpe e de que participavam, casos amorosos de integrantes da banda etc.). Assim demonstram que, mesmo os considerando como sem ligações com a banda, sem serem membros de nenhum quadro de sócios, percebem sua vida entrelaçada com a história da banda (BOTELHO, 2006, 2011)

Os jornais e as correspondências a partir da década de 1960, sendo com maior frequência após a década de 1970, referem-se com frequência ao passado “glorioso” da banda. Registram o quanto este passado foi glorioso, revelando uma percepção de orgulho por sua história. É claro que tomam, em grande maioria, como foco central do passado da banda, o “mito de origem” referido anteriormente. A partir da década de 1960, os jornais passam a apontar a importância da banda para a cidade, principalmente invocando o passado.

A Relação com a cidade

Como já demonstramos, há sentimentos de identificação em relação à banda não só por parte dos membros da banda, mas também por parte da sociedade. Assim,

⁹ Ofício enviado pela Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense a Senador Getúlio Vargas em 18/04/1949 (BOTELHO, 2006).

¹⁰ Ofício enviado pela Embaixada dos EUA à Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense em 07/07/1944 (BOTELHO, 2006).

podemos supor que pelo menos parte da sociedade sente a banda como sua, como algo inerente e integrante, como um patrimônio pertencente à cidade.

Nas edições dos jornais locais entre 1892 até as edições de 1940, são inúmeras as menções de felicitações da banda em aniversários e saudações a pessoas ilustres, o que mais uma vez parece evidenciar a relação da banda com o cotidiano da cidade. Lê-se em “A Paz” de 16/6/1907: “A Euterpe compareceu à casa do Sr. Antônio Iório, negociante desta cidade e grande amigo da banda, com a finalidade de saudá-lo por seu aniversário, tocando bonitas peças de seu vasto repertório” (1907b, p. 2). Também em “O Nova Friburgo”, de 23/10/1933, há exemplo dessas atividades: “As bandas Euterpe e Campeзина (sic), compareceram à redação de O Nova Friburgo, como manifestação de apreço à data genetliaca deste jornal” (1933, p. 1).

O sentimento de pertencimento à Euterpe pela sociedade é bastante importante para a manutenção, principalmente financeira, existindo sentimentos na banda de deveres para com a sociedade. Nas correspondências e jornais existem várias citações de eventos organizados pela Euterpe para arrecadar fundos para seus cofres. Embora haja informações espaçadas temporalmente sobre verbas oficiais, parece-nos que o dinheiro arrecadado para a manutenção da banda era obtido diretamente com a sociedade até a década de 1970.

Os pedidos de ajuda ao poder público aparecem desde a década de 1940. Todavia, somente a partir da década de 1970 é que este tipo de pedido se torna recorrente. No ano de 1975, temos 12 pedidos a diferentes instâncias do poder público, solicitando subvenção para a banda. A partir de 1975 notamos que alguns ofícios se reportam a estes recorrentes pedidos, como o dirigido ao então senador Saturnino Braga no qual lemos: “Cumprindo a **costumeira tradição** de nos valer daqueles que auxiliam e defendem a arte e a cultura...” (grifo nosso)¹¹. Parecendo que as subvenções oficiais passam a substituir as subvenções pessoais e coletivas.

Começamos, porém, a notar uma mudança no perfil destes pedidos a partir de 1962, assim o ofício de 26 de outubro de 1962 sem destinatário, fazendo supor que foi enviado a várias pessoas, ao invés de solicitar ajuda indireta, como doação de prendas para leilão, um dia de exibição de cinema etc., solicita doação em dinheiro:

Com o presente, estamos nos dirigindo as V.sas., como também a outras conceituadas firmas que, há muito, transigem com o comércio e indústria de

¹¹ Ofício enviado pela Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense ao Senador Saturnino Braga em 16/06/1975 (BOTELHO, 2006).

nossa cidade, com o objetivo de solicitar-lhes um auxílio, que poderá ser concedido em forma de dinheiro, para conseguirmos fazer face às despesas oriundas com as comemorações do I Centenário¹².

Observamos que, a partir da década de 1960, houve uma mudança no sentimento da banda em relação ao seu relacionamento com a sociedade e vice-versa. A banda não é vista mais como algo que exista para satisfazer as necessidades da sociedade e que mantém deveres com esta diretamente. Deste modo, entendemos que a banda passa a ser compreendida como uma instituição social e que a sociedade é que tem deveres com ela. Ela passa ser considerada como algo de que a sociedade tem que se orgulhar pela sua grandeza e importância, não pelo papel da banda na funcionalidade atual da sociedade, mas como um símbolo do passado.

Esta transformação acarreta também mudanças no comportamento da banda. A diminuição de cartas sociais (felicitações, pêsames, congratulações etc.) parece ser grande sintoma disso. Embora as cartas sociais não tenham acabado por completo, seu caráter passou a ser muito mais institucional do que pessoal. Estas correspondências passaram a ser enviadas a pessoas ligadas diretamente à direção de instituições que mantêm ligações com a banda, principalmente órgãos governamentais. Antes estas correspondências mantinham caráter mais pessoal, sendo enviadas a pessoas com ligações com a banda, principalmente famílias que eram consideradas “euterpistas”. Esta mudança parece revelar que a banda passou a ser cada vez mais dependente de verbas governamentais, ou seja, ela continua dependente da sociedade, todavia de modo indireto, por meio de suas instituições governamentais.

Ao longo do tempo, podemos localizar informes sobre as apresentações da banda, seja anunciando apresentações que serão realizadas ou descrevendo apresentações já feitas, por vezes mencionando o programa a ser executado ou já executado. Citamos, a seguir, um exemplo de informe publicado em “Cidade de Nova Friburgo” de 24/08/1919:

A Euterpe, sob a regência do hábil maestro Humberto Pissali, realiza hoje, à tarde, magnífica retreta no coreto defronte à Igreja Matriz. O programa a ser executado é o seguinte: “Só na esquina”, dobrado; “Sargento Arlindo”, dobrado; “Orgulhosa” e “Desengano”, valsas; “Botequim Brazil”, dobrado; “XV Anos” valsa; “Casa Testa”, dobrado (1919, p. 1).

¹² Ofício enviado pela Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense sem destinatário em 26/10/1962 (BOTELHO, 2006).

Localizamos 175 pedidos para apresentações, sendo este o assunto mais tratado nas correspondências. Estes pedidos vão desde apresentações em colação de grau, passando por inauguração de posto de gasolina, apresentação em cinemas e procissões. Os pedidos de apresentações na primeira metade do século XX, mesmo quando enviados por pessoas físicas, eram, geralmente, voltados para pedidos em eventos ligados a alguma entidade religiosa. Em sua maioria, estas pessoas pertenciam à comissão das festas, como nos reporta a carta de 6 de junho de 1901 de Sara Braune para a banda na qual lemos: “A devoção do S.S.Coração de Jesus convida a Sociedade Euterpe Friburguense para acompanhar a imagem no mesmo S.S.Coração, que em procissão percorrerá as ruas d’esta cidade, sahindo (sic.) da matriz às 4 ½ da tarde do corrente”¹³.

Esses pedidos para eventos religiosos vão diminuindo gradativamente a partir da década de 1970. Nota-se que, a partir da década de 1970, os pedidos para apresentações em eventos religiosos tornam-se quase nulos. Em contraposição, os pedidos da prefeitura aparecem em grande número, sendo que após 1986 decrescem. Começam então a surgir convites de outras entidades sociais, como Sesc-NF, Nova Friburgo Country Club e Lions Club. O maior número de correspondências destinadas à banda é oriundo da Prefeitura Municipal de Nova Friburgo, chegando a 63, entre os anos de 1938 e 2001. Os assuntos são muito variados, todavia subvenções e pedidos de apresentações são maioria absoluta.

Em “O Friburguense”, de 2/3/1902a, edição seguinte ao aniversário da banda, localizamos um artigo parabenizando a banda, em que lemos:

[...] esta é a tua missão Euterpe. Canta também tua liberdade, derrama sobre nós os teus effusivos (sic.) maviolos, ameniza com as tuas belíssimas peças os dissabores da vida, vinculados pelos teus instrumentos o amor pelo bello (sic). Procedendo assim veras coroados os teus esforços e em todos os teus aniversários, merecerá os aplausos **desta população** (1902a, p. 1, grifo nosso).

Parece transparecer, em todas as fontes, um sentimento de identidade (HALL, 2005) dos músicos com a banda, paralelamente ao sentimento da sociedade sentir que a banda pertence à cidade.

¹³ Ofício enviado pela Irmandade Santíssimo sacramento para a Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense em 06/06/1901 (BOTELHO, 2006).

Rivalidade: um componente da identidade

Não encontramos fato que mais ressalte o sentimento da sociedade em relação à banda do que a rivalidade existente entre a Euterpe e a Campesina. Acredita-se que a rivalidade esteja associada à fundação das bandas. Tanto os entrevistados quanto os periódicos apontam o fato de a Campesina ter sido fundada para tocar nos comícios republicanos realizados em Nova Friburgo e região como a origem da rivalidade, já que o Barão de Nova Friburgo era o presidente da Euterpe, além, é claro, de outros monarquistas na diretoria. Assim esses dois grupos políticos antagônicos locais, Republicanos e Monarquistas, encontravam-se um em cada banda. Granja (1984) observa em sua pesquisa:

A Campesina gerada num momento de dissidência [política] interna da Euterpe, estruturou-se e cresceu numa situação de constante oposição à sua co-irmã e este sentimento permanece. [...] A rivalidade que se estabeleceu inicialmente entre as duas bandas foi resultado de desavença políticas entre duas facções: a monarquista e a republicana [...] a situação se manteve em torno de diferentes ideais políticos (1984, p. 71).

Entretanto, nota-se que as bandas também participavam de eventos juntas e dividiam espaços amistosamente como nos mostra “A Sentinela” de 7/2/1905a: “As sociedades musicaes(sic) Euterpe e Campesina Friburguense para solenizar a visita dos magos ao menino Jesus, organizaram na noite do corrente dous (sic) bandos compostos de gentis senhoritas e meigas crianças” (1905a, p. 1).

Os artigos que nos revelam a rivalidade entre as bandas demonstram ainda que a disputa não se dava somente entre seus integrantes, mas a população também tomava partido. Em “A Sentinela” de 15/6/1905b lemos:

Viva Campesina!!! Tal foi a exclamação que na noite de Santo Antônio, soltou em plena praça do Suspiro, no correr das festas o pacato cidadão Manuel da Silva [...]. Suas cordas vocaes (sic) ainda não tinham acabado de vibrar e já o pulso forte da autoridade era descarregado sobre a espádua do exclamante, sendo acompanhado da clássica sentença: Está preso.

- Preso? Por quê? Perguntou o detido

- Por quê? Não sabe que cometeu o maior de todos os crimes? Fique sabendo que sou euterpista da gemma (sic) e que na minha presença quem quizer (sic) dar vivas a Campeizina há de dizer viva a Euterpe.

E lá se foi o homem, não lhe tendo valido nem a condição de empregado do Coronel ChonChon, correligionário e amigo do delegado (1905b, p. 2).

A festa de Santo Antônio, citada na notícia acima, tinha e ainda tem grande ligação com a Euterpe. Ainda hoje, pelo seu estatuto, a banda possui a obrigatoriedade de tocar todo ano na referida festividade. Na época do ocorrido, a Festa era gerida e organizada por Samuel Antônio dos Santos, considerado o fundador da Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense e seu primeiro maestro.

Em 10/9/83, em “A Voz da Serra”, localizamos um artigo intitulado “Prefeitura Desrespeita a Euterpe Friburguense”, no qual os diretores da Euterpe se dizem revoltados com a prefeitura por problemas no serviço de som do desfile de 7 de setembro. Também afirmam que a Prefeitura Municipal de Nova Friburgo “se recusa ou faz vista grossa, ante a situação da banda” (1983a, p. 4). O artigo relata que estes problemas acontecem pela rivalidade existente entre as duas bandas, pois “alegam os músicos que (...) é lamentável que algumas pessoas da Campesina muito ligadas ao prefeito façam este tipo de discriminação” (1983a, p. 4). A notícia parece aludir ao fato de que há perseguição política, talvez associada à rivalidade entre as bandas. Encontramos, poucos anos depois, outro fato associando política a rivalidades das bandas, em “Panorama”, de 12/12/1998:

A banda Euterpe Friburguense vem sofrendo, há cerca de oito meses, perseguição por parte das autoridades municipais. [...] O vereador Jorge de Carvalho teria informado que a medida era represália à presença do ex-vereador Francisco de Assis da Silva na diretoria (1998, p. 6).

Três dos cinco entrevistados (BOTELHO, 2011) denominam de “política” a rivalidade. Podemos exemplificar com a fala de um entrevistado, quando ele fala a respeito de comentários de um membro antigo da banda sobre a ida de outro músico antigo para a Campesina: “por exemplo, foi lá para a campesina [o Isaias] e teve uma ocasião que chegou ali e o Alemão – eu sou Esperança¹⁴ e Euterpe, a **minha política é Esperança e Euterpe**” (2011, grifo nosso). Assim os entrevistados usam o termo “política” para designar o “lado” pelo qual a pessoa torce, ou Euterpe ou Campesina. Este envolvimento político na rivalidade entre as duas bandas também está presente nas referidas entrevistas. Um entrevistado observa que o antagonismo político só desapareceu nos últimos anos, com a presença de vários partidos, tendo assim representantes nas bandas de vários deles, e não mais a polarização em torno de duas correntes partidárias.

¹⁴ Equipe de futebol que existia em Nova Friburgo à época (BORGES, 2015).

Borges (2015) demonstra que “[...] a dicotomia existente no município (Nova Friburgo), entre grupos políticos que faziam orbitar em seu entorno jornais, pessoas e instituições, alcançava igualmente as sociedades musicais” (2015, p. 57). Grande parte da população apresentava determinada convicção política, torcia para determinado time local de futebol e seguia igualmente uma banda. Portanto, existia uma polarização e coincidência para se ler o mesmo jornal, ter as mesmas convicções políticas partidárias, mesmo time e mesma banda (BORGES, 2015), unindo os sentimentos de identidades. E justificando o motivo do termo “política” pelos entrevistados.

Em 11 das 14 entrevistas aqui analisadas e em várias matérias de jornais é utilizado o termo “coirmãs” para designar a relação das duas bandas. Pela utilização desse termo, parece transparecer que as bandas compreendam que suas histórias estão cruzadas apesar da rivalidade, demonstrando que entendem a rivalidade como algo presente em sua tradição e que a existência de uma depende da existência da outra.

Localizamos uma série de artigos, entre 10/8/1993 e 2/9/1993, informando a respeito de um provável concerto em conjunto da Euterpe e da Campesina, em “A Voz da Serra”. O mesmo jornal, em 10/8/1983, relata uma reunião com representantes das duas bandas e do poder municipal, em que “[...] discutiram a possibilidade de as duas bandas centenárias tocarem juntas em concerto ao ar livre. [...] Apesar da **rivalidade entre Euterpe e Campesina**, os representantes presentes à reunião apoiaram de imediato o projeto” (1983a, p.10, grifo nosso). O “Jornal da Serra” de 25/8/1983 confirma complementando: “O evento, inédito no século, seria o ponto alto do projeto sociocultural Concerto pela vida” (1983, p. 7).

No artigo de “A Voz da Serra” de 2/9/1993 várias pessoas ligadas às duas bandas dão suas opiniões a respeito da realização ou não do concerto. Todos afirmam que a rivalidade é algo tradicional das bandas. No artigo, José Luiz da Silva, membro da Euterpe, relata: “sou contrário [ao concerto] porque isso abala a rivalidade e choca as tradições” (1993, p. 5). No mesmo artigo Célio Medeiros Lopes, membro da Campesina opina que: “A união dos músicos da Euterpe com os da Campesina não foi grande ideia. Vai tirar o incentivo e a motivação, abalando a tradicional e benéfica rivalidade” (1993, p. 5). Tal concerto nunca ocorreu.

Por fim, os entrevistados apresentados na matéria associam a rivalidade como algo benéfico ou necessário, pertencente à tradição, que não deve ser alterado, talvez como uma defesa de identidade da banda. Alguns entrevistados inclusive associam a existência da banda por tanto tempo a esta rivalidade.

O entrelaçamento do sentimento de identidade com a rivalidade com a banda Campesina era esperado por nós. Não podíamos, entretanto, imaginar que a rivalidade fosse um componente fundamental na construção e no reforço dessa identidade, nem que surgiria tão nitidamente na pesquisa. Não tínhamos também ideia do nível de entrelaçamento apresentado na trajetória das duas bandas, sendo que a Euterpe possivelmente representa para a Campesina o mesmo papel na construção de identidades daquela banda.

Considerações finais

A Euterpe com o passar do tempo construiu e consolidou seu imaginário, entrelaçando com o da sociedade, como um todo, o que fez com que a ela envolvesse sentimentos de identidade e/ou pertencimento, tanto pelos seus músicos, diretores e seguidores como por pessoas sem relações formais. O passado da banda possui grande importância na elaboração desse imaginário, o que é usado como ferramenta para manutenção e estímulo das percepções de identidade produzidas no âmbito desta. O foco central da exaltação de seu passado é o seu “mito de origem”, ligando todos a seu começo e à figura de Samuel Antônio dos Santos. Os significados desse imaginário modificaram-se com o passar do tempo atendendo às novas necessidades da banda, inclusive para obtenção de recursos financeiros para a banda, recriando as ligações com a sociedade.

O entrelaçamento do sentimento de identidade com a rivalidade com a banda Campesina era esperado por nós. Não podíamos, entretanto, imaginar que a rivalidade fosse um componente fundamental na construção e no reforço dessa identidade. Não tínhamos também ideia do nível de entrelaçamento apresentado na trajetória das duas bandas, sendo que a Euterpe possivelmente representa para a Campesina o mesmo papel na construção de identidades. Realmente ficamos surpresos com tal constatação

A criação deste mundo simbólico, entrelaçando ligações familiares, históricas e sociais é de fundamental importância para a manutenção da banda, pois é a partir dele que a banda obtém recursos financeiros e recria permanentemente seu espaço dentro da sociedade. Acreditamos que estas percepções se tornam de vital importância para a existência da banda, talvez por muitos anos mais, pois situa-se no núcleo do conceito construído de identidade.

Lembramos mais uma vez a importância que as bandas tiveram para o cotidiano de nossas sociedades; embora os estudos sobre estas sejam ainda em quantidade quase irrelevante, observarmos um aumento do número destes trabalhos nos últimos anos. Apesar do declínio, elas ainda despertam admiração.

As bandas são intimamente ligadas às suas comunidades, suas trajetórias históricas confundem-se frequentemente com a de seus membros e com as histórias de suas comunidades. Assim, sem pretender generalizar as conclusões desta pesquisa e apesar de diferentes contextos em que as bandas se situam ou situaram, a proximidade com o cotidiano parece acontecer usualmente. O presente trabalho, ao mergulhar na história de uma delas, consegue revelar parte da trama conflituosa que permeia sua trajetória, o que corresponde, também, em parte, a um mergulho na história da sociedade friburguense e de outras bandas.

Referências

A PAZ, Nova Friburgo, p. 1-4, 9 jun. 1907a.

A PAZ, Nova Friburgo, p. 1-4, 16 jun. 1907b.

ARAUJO, Samuel. Identidades Brasileiras e Representações Musicais e Ideológicas da Nacionalidade. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 40-48, 2000.

A SENTINELA, Nova Friburgo, ano VII, p. 1-4, 29 jul. 1900.

A SENTINELA, Nova Friburgo, ano XII, p. 1-4, 7 feb. 1905a.

A SENTINELA, Nova Friburgo, ano XII, p. 1-4, 15 jun. 1905b.

A VOZ DA SERRA. Nova Friburgo, Ano XX, n. 2219, p. 1-8, 10 set. 1983.

A VOZ DA SERRA. Nova Friburgo, Ano XXX, n. 2693, p. 1-9, 25 out. 1993.

BORGES, Daniel. **Joaquim Naegele**: música e militância política de um mestre de banda. Instituto Villa-Lobos. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

BOTELHO, Marcos. **Euterpe X Campesina**: uma rivalidade Centenária. 2011. DVD (47 min.): color. Port.

BOTELHO, Marcos. **Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense**: um estudo sócio-histórico. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

BOTELHO, Marcos. Música de Euterpe: um estudo do repertório de uma banda sesquicentenária. In: XXIV Congresso da Anppom. **Anais...** São Paulo, 2014.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

CASTORIADIS, Cornélius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CORREIO POPULAR, Nova Friburgo, ano I, n 11, 18 dez. 1902.

CIDADE DE NOVA FRIBURGO, Nova Friburgo, 24 ago. 1919.

GRANJA, Maria de Fátima. **A Banda**: Som e Magia. Escola de Comunicação. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Rio de Janeiro, 1984.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural da Pós-Modernidade**, Rio de Janeiro: DP&A Editora.

HUNT, Lynn. **A nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MESQUITA, C. Projeto memórias das bandas civis centenárias: o método e a prática da fundação Museu da Imagem e do Som. In: **Caderno Mis: Memória das Bandas Civis Centenárias do Estado do Rio de Janeiro**. MIS, 1994 p. 35-54.

MORTIGNONI, Flavio. Declaração. In. **O FRIBURGEUNSE**, Nova Friburgo, ano II, n. 69, p. 3, 3 jan. 1892.

NÓBREGA, Adriana. **A Música no Movimento Armorial, Escola de Música**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

O FRIBURGEUNSE, Nova Friburgo, ano IV, n. 220, p. 1-4, 25 fev. 1894.

O FRIBURGEUNSE, Nova Friburgo, ano VI, n. 458, p. 1-4, 2 jul. 1892.

O FRIBURGEUNSE, Nova Friburgo, ano XII, n. 1035, p. 1-4, 2 mar. 1902a.

O FRIBURGEUNSE, Nova Friburgo, ano XII, n. 1047, p. 1-4, 14 out. 1902b.

O NOVA FRIBURGO, Nova Friburgo, ano III, p. 1-4, 23 out. 1933.

PANORAMA, Nova Friburgo, ano IX, n. 2312, p. 1-8, 12 dez. 1998.

PEQUENO, N.; TACUCHIAN, R.; GERK, A. Bandas do Estado do Rio de Janeiro: uma tradição centenária. In. **Caderno Mis: Memória das Bandas Civis Centenárias do Estado do Rio de Janeiro**. MIS, p. 13-34, 1994

SILVA, Lélío Eduardo Alves da. Bandas de Música: definição e história no Brasil. In: SILVA, L. (Org.).

Manual do Mestre de Banda de Música. Rio de Janeiro: Faperj, 2018. p. 10-26.

SOCIEDADE MUSICAL BENEFICENTE EUTERPE FRIBURGUENSE. Revista de aniversário de 130 anos. Nova Friburgo, 1993.

SOCIEDADE MUSICAL BENEFICENTE EUTERPE FRIBURGUENSE. Revista de aniversário de 140 anos. Nova Friburgo, 2003.

SOUZA, D.; SILVA, L.; PINTO, M. Gêneros musicais e as bandas de música. In: SILVA, L. (Org.). **Manual do Mestre de Banda de Música**. Rio de Janeiro: Faperj, 2018. p. 69-96.

TINHORÃO, José. **Música Popular: Os sons que vêm da Rua**. Rio de Janeiro: edições Tinhorão, 1976.

TINHORÃO, José. **História Social da Música**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

Ensino coletivo em bandas escolares: uma perspectiva das metodologias aplicadas com recurso das tecnologias digitais de informação e comunicação

Marcelo Eterno Alves*

Introdução

O Ensino Coletivo de Instrumento Musical (ECIM) é uma tendência educacional em crescimento no Brasil. Porém, apesar de muitas instituições já terem aderido a esse tipo de ensino, ainda são minoria quando se considera a totalidade de corporações musicais e centros de estudo em música no país. É notório que a maioria das instituições de ensino musical no Brasil ainda seguem o modelo conservatorial como base educacional. Regina Márcia Simão Santos (2001, p. 11) descreve que, “[...] o modelo construído a partir do Conservatório de Música Francês, no final do século XVIII, está em sintonia com os ideais democráticos da revolução francesa”. Esse ensino utiliza a forma tutorial “professor e aluno” como principal meio para o aprendizado, sendo comum observar que parte dos ensinamentos nas bandas seguem esse padrão, uma vez que os instrutores e maestros com formação acadêmica tiveram seus estudos calcados nesse molde (NASCIMENTO, 2006).

Nesse sentido Marcus Pereira, presidente da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical), em sua tese, aponta uma certa ideologia de modelo do ensino conservatorial nos currículos das licenciaturas em música nas instituições brasileiras:

A partir de uma primeira aproximação analítica dos documentos curriculares selecionados (diretrizes e projetos pedagógicos de quatro diferentes cursos de Licenciatura em Música brasileiros) para a escrita da tese de doutoramento (PEREIRA, 2013) foi possível observar como esta ideologia musical e as demais características conservatórias se materializam nos projetos pedagógicos dos cursos (PEREIRA, 2015, p. 113).

* Mestre e professor do Instituto Federal de Goiás (IFG). Foi Trompetista da Orquestra Sinfônica de Goiânia e Filarmônica de Goiás. É autor da coleção *Tocar Junto Ensino Coletivo de Banda Marcial*. E-mail: marceloeternoalvestocarjunto@gmail.com

De maneira oposta, o modelo de ensino coletivo em instrumentos musicais faz uso da interação social entre os indivíduos e de uma prática em grupo participativa, que são atividades características das bandas. No Brasil, o modelo de ensino coletivo já conta com a contribuição de educadores e pesquisadores alcançando resultados positivos (NASCIMENTO, 2003). Destacando alguns dos trabalhos importantes desenvolvidos por pesquisadores brasileiros: Barbosa (2004; 2010); Cruvinel, (2003; 2005; 2008); Carrascosa Martinez (2014); Rodrigues (2012); Montandon (2004); Tourinho (2003), dentre outros.

No que tange o ensino coletivo em banda escolares, o país vem galgando espaço na publicação de material pedagógico, como compêndios e métodos de ensino. Já em outros países, como Estados Unidos e Japão os métodos de ensino coletivo de instrumento relacionados ao ensino em bandas escolares são aplicados de forma sistemática e consolidada (BARBOSA, 1994).

Contudo, o Brasil, mesmo com uma grande tradição em bandas escolares, encontra-se em fase de conscientização e desenvolvimento em relação às pesquisas que propõem métodos práticos que possam obter resultados positivos no campo de ensino. Os métodos “Da Capo” e “Da Capo Criatividade” (BARBOSA, 2004; 2010), propostos pelo professor Joel Barbosa (UFBA), são materiais elementares valiosos para o ensino coletivo ou individual de instrumentos de banda. Cita-se ainda, a Coletânea do Projeto Guri, metais básicos (SCHEFFER; JUNIOR, 2011) e a Coleção: Tocar Junto - Ensino Coletivo de Banda Marcial (ALVES; CRUVINEL; ALCÂNTARA, 2014); são exemplos métodos de ensino para bandas, representativos no Brasil.

Os agrupamentos musicais que utilizam o ECIM ministram aulas ao mesmo tempo para vários alunos, prioritariamente com emprego de materiais didáticos específicos. Assim, as aulas em uma banda podem se dar de forma: homogênea, um mesmo instrumento lecionado em grupo; e heterogênea, diferentes instrumentos da banda trabalhados simultaneamente, devendo ainda as aulas serem efetuadas de maneira multidisciplinar. Ou seja, além da prática instrumental, outros saberes musicais necessitam ser ministrados: teoria musical, percepção musical, história da música, improvisação, composição, dentre outros (ALVES; CRUVINEL; ALCÂNTARA, 2014, p. 7; NASCIMENTO, 2006, p. 96).

Diante do exposto, faz-se necessário compreender que o ensino coletivo vai além de ler lições e páginas de métodos com os alunos. Portanto, questiona-se até mesmo em que nível os professores e mestres de banda que utilizam do ECIM podem perceber os pressupostos epistemológicos e metodológicos do ensino coletivo de banda.

Acrescenta-se ainda que se faz presente nas bandas escolares brasileiras um ensino que objetiva apenas o trabalho com repertório para apresentações. Trata-se, em muitos casos, de peças que estão além do nível de compreensão e execução dos alunos. Nesses trabalhos não são utilizados métodos específicos de banda. Porém, em algumas situações, são aplicados aquecimentos e escalas, momentos em que a metodologia ainda segue o modelo de conservatório. Em outras circunstâncias os ensaios são reduzidos a um mero ensino de repertório sem a preocupação de alcançar o conhecimento musical (teórico e técnico).

Os métodos brasileiros de banda supracitados e a metodologia de ensino coletivo, procuram sugerir soluções para uma melhor atuação dos educadores musicais, o que também possibilita ao profissional trazer uma reflexão sobre o seu próprio percurso enquanto músico-professor, podendo gerar com isso novos e diversificados questionamentos para os problemas de ensino-aprendizagem no âmbito da educação à distância e do ECIM no século XXI.

O ensino de banda no cenário pandêmico

O contexto gerado pelo Coronavírus que resultou em um distanciamento social, afetou o trabalho desenvolvido em atividade de ensino em bandas escolares. Porém, trouxe novos desafios nos quais professores se viram compelidos a adaptar-se a um novo formato de aulas síncronas e assíncronas presencial ou híbrido das atividades de instrumento musical ou banda, em que foi exigida a utilização das tecnologias digitais e de informação e comunicação.

Nesse sentido, em alguns agrupamentos escolares o distanciamento social exigiu de professores e mestres de bandas escolares se adaptarem a um novo formato de aulas de instrumento musical ou banda. Essa reflexão leva ao seguinte questionamento: até que ponto os métodos e metodologias de ensino em bandas estão acompanhando as tendências e novas gerações de alunos adolescentes acostumados com as tecnologias digitais de informação e comunicação?

Silva e Valente (2016), em “As mídias digitais como potencializadores de aprendizagem”, discorrem que não é mais possível cogitar uma educação sem pensar na tecnologia como aliada. Afirmam ainda que a nova geração de alunos, os nativos digitais, corroboram para o fomento de novas habilidades, o que faz com que a mídia digital seja considerada como segunda língua.

Desta forma, Cintia Graton (*et al.*, 2015, p. 2, grifo nosso) destacam que:

A utilização das tecnologias como ferramentas auxiliares ao processo de ensino e aprendizagem musicais ainda é pouco explorada pela comunidade pedagógica. Entretanto, esses recursos podem contribuir para imprimir novas dinâmicas à sala de aula, aos estudos de percepção musical e até mesmo à relação entre músico e instrumento. O desenvolvimento incessante de recursos de ensino musical voltados para computadores, *tablets* e *smartphones* torna não apenas a absorção de conhecimentos mais lúdica para o aluno, como o campo de pesquisa mais desafiante para os estudiosos do tema.

Aristides e Santos (2018) apontam que mudanças profundas no cotidiano das sociedades estão ligadas ao uso habitual das novas tecnologias. Apesar disso, os autores observam ainda o pouco uso dessas ferramentas digitais na sala de aula e ensaios, se for feita uma comparação com o uso cotidiano das tecnologias por parte dos alunos fora da escola.

Explorando a temática relacionada ao ensino musical e às tecnologias, no cenário pandêmico, aponta-se um levantamento bibliográfico dos quais foi possível perceber o considerável número de autores da área da educação musical que estão aprofundando o tema na atualidade no Brasil, podendo mencionar: Aires, Santos e Marinho (2020); Gohn (2020); Mendonça (2020); Pereira e Oliveira (2020); Schramm (2015) Serra e Carvalho (2020); e Soares (2013).

Buscando compreender de que forma as novas dinâmicas do ensino musical coletivo podem ser inseridas em uma perceptiva das tecnologias de informação e comunicação, é premente esclarecer e compreender como surgiram no Brasil as primeiras empreitadas do ensino musical coletivo. Os primeiros esforços nesse sentido são comumente atribuídos ao projeto de Canto Orfeônico de Heitor Villa-Lobos, que durante o governo de Getúlio Vargas nos anos de 1930 buscou difundir o ensino da música nas escolas públicas. Porém, anteriormente ao período Vargas, Rosa Fucks (1991) complementa que já havia propostas de ensino musical coletivo por Antônio de Sá Pereira e Liddy Chiaffarelli Mignoni, implantado em escolas especializadas e particulares do Rio de Janeiro (FUCKS, 1991). Contudo, Flavia Maria Cruvinel (2003) aponta que foi somente na segunda metade do século XX que outros pensadores e educadores como Alberto Jaffé; José Coelho de Almeida; Pedro Cameron; Maria de Lourdes Junqueira; Diana Santiago; Alda Oliveira; Cristina Tourinho; Joel Barbosa, Maria Isabel Montandon, Abel Moraes e João Maurício Galindo, surgiram no panorama do ensino da música utilizando a metodologia do ensino coletivo (CRUVINEL, 2003).

Traçando um paralelo sobre os autores percorridos, educação e tecnologias e ensino coletivo. Barbosa (2009) em seu artigo; “Tradição e inovação em Bandas”

argumentam que a inovação sempre esteve presente nas bandas, seja pela indústria da fabricação de instrumento ou pela criação de métodos.

Aponta-se aqui, ao final do século XX, o surgimento de programas de edição musical, tais como *Finale* e *Sibelius*, o lançamento dos livros e métodos com acompanhamento de fita cassete ou as primeiras videoaulas em VHS e DVDs que traziam uma certa ascensão tecnológica. Desta forma, se pode imaginar um paralelo com as novas plataformas de *streaming*, o *YouTube* e outros aplicativos que podem construir a interação entre o ensino e aprendizagem em um contexto de ensino remoto, híbrido ou até mesmo presencial.

Mesmo diante de um cenário de uso dos recursos tecnológicos no ensino de banda, Aurélio Sousa (2009) discorre que o ensino do instrumento trompete nas bandas goianas apresentava uma carência de qualificação profissional dos instrutores e maestros, no que tange ao ensino de banda e instrumento e suas produções metodológicas.

No Manual do Mestre de Banda de Música, Capítulo III - A Banda de Música como Instrumento de Educação Musical: Discutindo questões pedagógicas, é apontado pelo autor Lélío Eduardo Alves da Silva (2018, p. 49) que:

Existe uma grande preocupação no meio musical e cultural para que se preservem as bandas de músicas. A escola tem um grande potencial para despertar o interesse dos alunos em participar desses grupos. Existem diversas dificuldades para criação e sobrevivência de bandas nas escolas, inclusive de ordem econômica. Contudo, o maior problema consiste ainda na capacitação dos mestres, pois são eles os responsáveis pela formação e continuidade do grupo.

Nesse sentido os cursos de formação inicial e continuada envolvendo o ensino na banda de música são uma alternativa válida no intuito de preencher a lacuna detectada e abrem caminhos para o contexto atual em também debater acerca da qualificação dos instrutores, professores, mestres e regentes de bandas com aproximação do ensino de banda e as possibilidades tecnológicas e mídias de informação e comunicação.

Nota-se que é imprescindível a qualificação dos músicos oriundos das bandas, sendo defendida também por Marco Antônio T. Nascimento (2003), salientando que instituições de ensino formal de música podem complementar a formação de instrutores, professores de instrumentos e maestros. O autor ainda esclarece que mesmo a banda sendo uma formadora de músicos, a qual coopera significativamente

para uma experiência profissional do músico nas mais variadas áreas de atuação, isso não é autossuficiente para complementar o conhecimento musical do indivíduo.

Percebendo esse potencial que os ensinamentos das bandas proporcionam, Sousa (2009) observou que, nas bandas da cidade de Goiânia, em alguns casos, os professores, que são ex-alunos, utilizam apenas o seu conhecimento empírico adquirido ao longo de sua experiência de banda para dar aulas de instrumento, ou seja, sem uma sistematização do uso de metodologias. É advertido ainda que, nas bandas onde se dispõem mais professores/instrutores, há falta de unidade e sistematização da metodologia utilizada nas atividades do grupo. Outra questão relevante que dificulta ainda mais o processo educacional observado é uma falta de material didático específico para as bandas, ainda que seja um material americano, como métodos e músicas

Assim, recentemente, durante a pandemia de Covid-19, nos cursos de formação continuada para professores de banda em Goiás, instruídos pelo autor desse artigo, foi observado que nas bandas escolares de Goiás, onde se dispõem um quantitativo de até sete professores/instrutores, há uma certa falta de unidade e sistematização da metodologia utilizada nas atividades por esses e a grande maioria não carecia de conhecimento que pudesse contribuir com aulas à distância ou domínio técnico das tecnologias presentes.

Diante do exposto em Goiás, na rede de educação, aponta-se outra questão relevante que dificultou o ensino de banda durante o isolamento- Está relacionado à falta de material didático específico para as bandas, ainda que seja material americano como métodos e músicas, ou mesmo a utilização e domínio de alguns recursos tecnológicos acessíveis e próximos da realidade do perfil dos novos alunos nativos digitais.

Nesse sentido, espera-se que os pesquisadores em bandas e os estudos atuais e as novas propostas metodológicas referentes ao ensino coletivo de instrumento musical, possam ser pensados para dar subsídios que fundamentam e aperfeiçoam as atividades da prática musical de banda e que consigam apodera-se de uma certa forma das diversas possibilidades tecnológicas atuais e as que ainda estão por vir.

Assim, não obstante da realidade atual, o isolamento e ensino remoto, trouxeram então desafios que estão relacionados ao desenvolvimento de aulas com presença das novas tecnologias (presencial ou híbrida, com aulas síncronas e assíncronas) por onde os profissionais necessitam aperfeiçoar suas práticas pedagógicas e educativas fomentando uma reflexão sobre o uso eficiente de ferramentas e acesso à tecnologia,

explorando assim subsídios que conduzem o ensino coletivo de banda próximo dos novos recursos e processos de produção multimídia das tecnologias digitais. Um verdadeiro desafio aos profissionais de banda que ainda não se relacionam com os recursos tecnológicos no ensino de seus instrumentos ou banda.

Desta forma, este artigo visa então relacionar o ECIM e a apropriação das tecnologias que podem ser aplicadas à luz das principais problemáticas educativas e didáticas encontradas nas atividades relacionadas à musicalização por meio do ensino coletivo de bandas no século XXI, tornando-se imprescindível nos dias atuais e devido às circunstâncias pelas quais a educação passou durante o isolamento social, as tecnologias digitais de informação e comunicação estarem presentes no cotidiano do processo de ensino aprendizagem de banda.

O ensino *on-line* na prática de banda escolar

Em tempos de pandemia, por ocasião da propagação do Coronavírus (Covid-19), o setor educacional foi drasticamente alterado. Escolas foram obrigadas a interromper o atendimento presencial de aulas, o que tornou imprescindível o uso da *Internet* e das tecnologias como uma alternativa de transmissão de conteúdo.

Porém, apesar de nem todos os estudantes possuírem *Internet* de qualidade disponível e equipamentos adequados, o ensino remoto foi adotado. Dessa forma, as instituições, os profissionais da educação e os gestores estiveram empenhados em diminuir os prejuízos de um ensino paralisado, buscando implementar o modo *on-line* com o suporte das tecnologias digitais.

A pedagoga Karolina Maria de Araújo Cordeiro (2020) discorre que, mesmo com a pouca habilidade de alunos e professores no que diz respeito ao domínio das novas tecnologias, além da falta de acesso aos meios digitais de qualidade, o ensino remoto precisou ser iniciado. Foi necessária uma rápida adequação das instituições para proporcionar a continuidade das aulas. Fato esse que só foi possível através do uso de tecnologias como computadores, *Internet*, e *softwares* que foram adaptados para esse fim.

Nesse sentido, o uso das ferramentas tecnológicas na educação deve ser visto sob a ótica de uma nova metodologia de ensino, possibilitando a interação digital dos educandos com os conteúdos, isto é, o aluno passa a interagir com diversas ferramentas que o possibilitam a utilizar os seus esquemas mentais a partir do uso racional e mediado da informação (CORDEIRO, 2020, p. 4).

Porém, pode-se contestar que a utilização da tecnologia como uma aliada no processo educacional remoto não substitui o ensino presencial, principalmente quando se trata de uma aula ou ensaio musical que carece de atividades presenciais, práticas e coletivas. É sabido que o ensino da música nas bandas escolares vai muito além de soluções provisórias de ensino remoto, ou de postar conteúdo *on-line* em uma sala de aula digital, e tampouco do compartilhamento de vídeos. Compreende-se que substituir o ensino presencial não foi o objetivo do ensino remoto durante a pandemia de Covid-19, haja vista que esse modelo aconteceu prioritariamente em função da não paralisação total do ensino, visando minimizar os prejuízos sociais que o sistema educacional poderia sofrer com a paralisação das atividades escolares.

Por outro lado, as evidentes transformações tecnológicas, midiáticas e culturais atingiram uma velocidade sem precedentes, tornando imprescindível o acesso ao *smartphone*, à *Internet* e aos aplicativos, sendo que a comunicação social ocorre atualmente prioritariamente por meio de aplicativos que integram as pessoas e os grupos, sobretudo para as novas gerações. Vale em “Educação e comunicação: os recursos tecnológicos e as possibilidades didático-pedagógicas”, descreve que

[...] um novo espaço educacional, outrora inexistente, aflora em ecossistemas comunicativos num entorno virtual e telemático, que modificando a identidade das pessoas devido às interações e novas maneiras de estarem no mundo, desde o uso de correios eletrônicos, das compras e demais serviços da internet (VALE, 1996 apud SILVA; VALENTE, 2016, p. 67).

Kenski (2007 apud SILVA; VALENTE, 2016, p. 67), também afirma que, “[...] atualmente a educação e a tecnologia são indissociáveis, não há como pensar em uma separada da outra, isto é, pensar na educação sem que haja em seu processo a tecnologia”.

Masetto (2000) descreve a importância da utilização de tecnologias no contexto educacional, com objetivo específico de alcançar resultados na aprendizagem:

É importante não nos esquecermos de que a tecnologia possui um valor relativo: ela somente terá importância se for adequada para facilitar o alcance dos objetivos e se for eficiente para tanto. As técnicas não se justificarão por si mesmas, mas pelos objetivos que se pretenda que elas alcancem, que no caso serão de aprendizagem (MASETTO, 2000, p. 144).

Sendo assim, observa-se que os estudantes século XXI, altamente conectados à *Internet*, aos jogos *on-line*, aos *videogames* e às mídias sociais, trazem uma nova demanda para as escolas no que concerne às inovações tecnológicas aplicadas ao cotidiano pedagógico. Por outro lado, é perceptível que a maioria dos professores atuantes podem estar despreparados para essa nova realidade. Além disso, pode-se ainda questionar se os currículos das licenciaturas estão sendo atualizados de acordo com esse novo perfil de alunos.

Neste sentido, deve-se salientar que o maior desafio dos professores de banda foi possibilitar à distância o uso síncrono de uma aula prática coletiva de instrumento e que pelos motivos da atual tecnologia não proporcionar uma execução musical simultânea e ao vivo de várias pessoas, tendo a latência no tempo e velocidade de *Internet* como obstáculos, além ainda, da má qualidade sonoras dos equipamentos e lentidão muitas vezes da conexão.

Sendo assim, muitos optaram por trabalhar com gravações de vídeos e criação de quadros utilizando aplicativos, *playbacks* e guias sonoros para orientações das performances. Outros optaram por gravar *videoaulas* e criar ambientes nas plataformas como *moodle*. Diversos cursos de música em formato online foram possíveis realizar e muitas *lives* surgiram, porém, observa-se que o domínio com a tecnologia por parte de professores e alunos foi fundamental para encontrar as soluções de uma aula à distância. Assim, constatou-se uma prática de cotidiano em uma banda escolar, em formato *on-line*, buscando acontecer com realizações de experimentações e testes, o que de certa forma, em alguns casos, foi eficiente, uma vez que alunos que nunca haviam tocado um instrumento conseguiram aprender por esses meios tecnológicos.

Essas condicionantes abriram novos horizontes de possibilidade e hoje é possível vislumbrar nos próximos anos uma *Internet* em 5G, 6G, e até 7G, com velocidade que possivelmente será exequível realizar performance à distância e ao vivo e sincronizada. Nesse sentido, se pensar na nova tecnologia do metaverso, com a qual será possível criar um ensaio da banda em ambiente de realidade virtual e coletiva, com a possibilidade de ensaio onde os instrumentistas estarão distantes, porém juntos em ambiente virtual expandido.

Sobre essa tecnologia Gomes, Junior e Webster (2012, p. 2) esclarecem que:

Dentre as chamadas novas TIC's, destaca-se o metaverso, que também é conhecido como Mundo Digital Virtual em 3D (MDV3D), trata-se de uma representação virtual do mundo, 'ou do mundo que se deseja criar e que seria acessado via internet. O mais conhecido desses mundos virtuais é o Second Life,

que inicialmente tinha uma conotação de rede social, mas, nos últimos anos vem sendo amplamente utilizado pela educação com fins de ambiente virtual de aprendizagem, especialmente no contexto das Ciências Sociais. Além disso, o Metaverso Second Life aparece como uma alternativa e propõe uma nova forma de relacionamentos que ocorre por meio da mediação de avatares. Estas formas de contato, conforme Moore e Kearsley (2007) se constituiriam na distância transacional, a qual é referente a um novo espaço pedagógico e psicológico, onde o que é relevante são as relações estabelecidas entre professores e alunos, estrutura do programa educacional e autonomia do aluno.

Parece ser distante essa possibilidade, porém o metaverso já vem sendo utilizado em jogos *on-line* de realidade virtual, onde os jogadores utilizam óculos com microfones e são condicionados a estar em um ambiente virtual e interagir no jogo por meio de movimentos, sons e imagens.

Nesse sentido, faz-se necessário fomentar um novo tempo e olhar, para o ensino coletivo de banda, o qual pode ser questionado, em que nível o ECIM está em sintonia e acompanhando as novas gerações e tendências tecnológicas. Especificamente no que tange à discussão sobre a sistematização da metodologia de ensino coletivo em bandas no Brasil e suas práticas pedagógicas, aliadas ao uso das tecnologias, esperando que nos próximos anos bandas e instrumentistas poderão usufruir de ambientes virtuais e poderão ter aulas ou tocar em um ambiente de realidade virtual.

Desta forma, todas essas possibilidades futuras dependem de estar em congruência com materiais de ensino em banda existentes ou possíveis de criar e que possam ser utilizados, seja por videoaulas, *playbacks* e/ou aplicativos. Assim, depara-se novamente, na atualidade, com a escassez e disponibilidade ao público de métodos e materiais em formato digital, ou material disponíveis em plataforma como *YouTube* ou aplicativos com foco na prática de banda, dentre outros, os quais poderiam ter contribuído com a situação vivenciada durante o ensino remoto.

Ainda nessa perspectiva, do uso das tecnologias Barbosa (2021) em uma *live* apresentada ao canal do *YouTube* intitulado “Viva Banda”, adverte que:

[...] a tecnologia sempre esteve associada com os métodos de banda e sempre esteve associada a história da banda, quando como você pega por exemplo, os grupos de Harmoniemusik do séc. XVIII, um instrumento, o *basshorn* ou uma clarinete de 5 chaves, hoje ela tem 17 e algumas 21 chaves, você vê, a tecnologia sempre junta, o ensino. Mas os métodos de banda em si, na década de 80, eles começam a usar fita cassete, aquele *Yamaha Band method* por exemplo, tem uma fita cassete, isso é para animar o aluno estudar em casa [...] ai no começo dos anos 90 já vem com fita VHS [...] depois foram vindo outros meios: Cd-rom; os Dvds; os Cds, foram melhorando e hoje estão na internet, ai alguns métodos se

you pay an annual fee for example, you have access to all these technologies; Playbacks. are classes, video-classes, all this available together with the method [...] (BARBOSA, 2021).

No entanto, tratando de material didático para ensino de banda, mesmo os métodos brasileiros, que são uma opção usual para o ensino coletivo de banda escolares, não foram concebidos em um contexto de isolamento educacional, fechamento das escolas e paralisação de ensaios e aulas práticas de instrumento. Sendo assim, novos questionamentos estão vindo à tona como: os métodos brasileiros necessitariam de uma nova abordagem tecnológica para se adaptar a um formato digital e *on-line*? O alcance midiático poderia contribuir ainda mais com a difusão desses métodos? É possível, com poucos recursos, a curto e médio prazo, adequar ou idealizar um formato de método com uso das novas tecnologias? Os atuantes no ensino de banda estão preparados para lidar com a nova geração nascida na era tecnológica e digital?

Considerações finais

A pandemia de Covid-19 e o isolamento social aceleraram e despertaram a necessidade de aproximação do ensino musical coletivo de banda com os recursos das tecnologias digitais de informação e comunicação, despertando com isso um alerta para o novo perfil de aluno oriundo da geração nativo digital. É notório ainda que os atuais métodos de ensino coletivo de banda no Brasil não foram pensados em um contexto de utilização por meio das possibilidades tecnológicas. Alguns métodos de banda como *Tocar Junto*, que durante o isolamento e ensino remoto disponibilizou material em formato digital, com acesso gratuito, seja pelo *smartphone* ou computador, e também disponibilizou os *playbacks* e vídeos aulas de lições, exercícios e apresentação do repertório contido no método e publicados no *YouTube* como conteúdo de apoio pedagógico, necessitam ainda de uma proposta que possa estar presente em um ensaio-aula de forma mais eficiente.

Desta forma, é possível pensar em aplicativos contendo os exercícios propostos nos métodos brasileiros e nos quais professores e alunos possam ter acesso a exercícios práticos musicais, teóricos e de percepção musical, onde a interação coletiva pudesse ser criada através de jogos musicais e opção de criação musical (composição) na medida que os alunos vão interagindo e vencendo as fases das lições e exercícios. Algumas dessas possibilidades de interação *on-line* e virtual já estão presentes nos jogos na *Internet* que se utilizam da realidade virtual onde jogadores em espaços distantes interagem simultaneamente.

Por fim, acrescentamos que uma nova tecnologia, *metaverso* que utiliza da realidade virtual e inteligência artificial presentes em jogos de realidade virtual está chegando e se tornará possivelmente revolucionar o ambiente virtual, com advento das novas velocidades de *Internet* (5G; 6G e 7G) e com melhores equipamentos sonoros, logo será possível tocar coletivamente nesses ambientes de forma sincronizada. Espera-se que os atuantes do ensino musical coletivo possam usufruir de tais recursos, pois esse é o futuro no qual os alunos de bandas estarão inseridos e professores não poderão afastar-se.

Referências

- AIRES FILHO, S. A. DE A.; SANTOS, C. P. DOS; MARINHO, V. M. Ensino coletivo remoto de violão: desafios e (re)invenções pedagógicas durante o período da pandemia do COVID 19. In: XV ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DA ABEM - A EDUCAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA E A CONSTRUÇÃO DE UM OUTRO MUNDO. **Anais...** Nordeste-Brasil: ABEM, 2020.
- ALVES, M. E.; CRUVINEL, F. M.; ALCÂNTARA, L. M. (Org.). **Tocar-Junto, Ensino coletivo de banda marcial**: livro regente. Goiânia: Pronto Editora, 2014.
- ARISTIDES, M. A. M, SANTOS, R.M. Contribuição para questões das tecnologias digitais nos processos de ensino-aprendizagem de música. Universidade Federal do Ceará - campus Sobral. **Revista da ABEM**, v. 26, n. 40, p. 91-113, jan./jun. 2018.
- BARBOSA, Joel Luís da Silva. **An adaptation of American band instruction methods to Brazilian music education, using Brazilian melodies**. Tese (Doutorado) – University of Washington-Seattle, 1994.
- BARBOSA, Joel Luís. **Da Capo, método elementar para ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda**. Edição Keyboard Editora Musical Ltda. São Paulo, 2004.
- BARBOSA, Joel Luís. “Tradição e inovação em bandas de música”. In: BIASON, Mary Ângela, (Org.). In: I Seminário de Música do Museu da Inconfidência - Bandas De Música do Brasil 2009, Ouro Preto/MG. **Anais....** Ouro Preto/MG: Museu da Inconfidência, 2009. p. 65-74.
- BARBOSA, Joel. **Da Capo Criatividade**: Método elementar para ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda. São Paulo: Musical, 2010.
- BARBOSA, Joel Luís, in Live Viva Banda 12 F. 1. CRUZ, Fernando, Vídeo (1h44min). 2021. **Canal Viva Banda**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KLuy9WBNEg>>. Acesso em: 09 set. 2021.
- CARRASCOSA MARTINEZ, E. **O Projeto Guri e a percepção harmônica em crianças de 6 a 9 anos**: um estudo sobre a aquisição do conhecimento da tonalidade e da harmonia no contexto do ensino coletivo de instrumentos em São Paulo. 2014. 274 f. Tese Doutorado em Música - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285250> Acesso em: 7 jan. 2022.
- CORDEIRO, Karolina Maria de Araújo. **O Impacto da pandemia na educação**: A utilização da tecnologia como ferramenta de ensino. Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2020.

Bandas de Música: intersecções históricas, identitárias e educacionais

Ensino coletivo em bandas escolares: uma perspectiva das metodologias aplicadas com recurso das tecnologias digitais de informação e comunicação

DOI: 10.23899/9786589284307.6

CRUVINEL, Flávia Maria. **Efeitos do ensino coletivo na iniciação instrumental de cordas:** A educação musical como meio de transformação social. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

CRUVINEL, Flávia Maria. **Educação musical e transformação social:** uma experiência com ensino coletivo de cordas. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

CRUVINEL, Flávia Maria. O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais na Educação Básica: compromisso com a escola a partir de propostas significativas de Ensino Musical. In: VIII Encontro Regional Centro-Oeste da Associação Brasileira de Educação Musical; 1º Simpósio sobre o Ensino e a Aprendizagem da Música Popular; III Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical. **Anais...** Brasília, 2008.

FUCKS, Rosa. Prática Musical da Escola Normal: Uma História não Escrita. **Cadernos de Estudos:** Educação Musical, n. 2-3, p. 26-34, fev./ago., 1991.

GOHN, D. M. Aulas on-line de instrumentos musicais: novo paradigma em tempos de pandemia. **Revista da Tulha**, v. 6, n. 2, p. 152-171, 2020.

GOMES, Ana Cláudia Bilhão; JUNIOR, José Carlos da Silva Freitas; WEBSTER, Mariana Azevedo. As Implicações do Uso da Tecnologia Metaverso (Mundos Digitais Virtuais em 3D) Nos Processos de Ensino-aprendizagem da Educação Superior. In: XXXVI ENCONTRO ENPAD. **Anais...** Rio de Janeiro, RJ 2012.

GRATON, Cintia; SANTOS Felipe; CRETTON, Felipe; SANTOS, Giuliana; MARINS, Juliana; BRITO, Magno; NASCIMENTO, Marcio; TROTTA, Nathalia; CARDOSO, Nina. RECURSOS DIGITAIS PARA A AULA DE MÚSICA. In: **Resumos Expandidos do VI Seminário Mídias & Educação do Colégio Pedro II:** “Dispositivos Móveis e Educação” UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro Centro de Letras e Artes. n. 1, 2015.

MASETTO, Marcos T. Mediação pedagógica e o uso da tecnologia. In: MORAN, José Manuel; MASETTO, Marcos; BEHRENS, Marilda Aparecida. **Novas tecnologias e mediação pedagógica**. 12. ed. Campinas: Papirus, 2000.

MENDONÇA, Maurício de O. **O ensino de Música no contexto do distanciamento social no curso técnico Integrado em Instrumento Musical do IFG.** Trabalho de Conclusão de Curso - Formação Pedagógica para Graduados não Licenciados. Instituto Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

MONTANDON, Maria Isabel. Ensino Coletivo, ensino em grupo: mapeando as questões da área. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS. **Anais...** Goiânia: A Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2004. p. 45-48.

NASCIMENTO, Marco Antônio Toledo. **A banda de música como formadora de músicos profissionais, com ênfase nos clarinetistas profissionais do Rio de Janeiro.** Monografia de final de curso, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003.

NASCIMENTO, Marco Antônio Toledo. O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais na Banda de Música. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM). **Anais...** Brasília, 2006.

Bandas de Música: intersecções históricas, identitárias e educacionais

Ensino coletivo em bandas escolares: uma perspectiva das metodologias aplicadas com recurso das tecnologias digitais de informação e comunicação

DOI: 10.23899/9786589284307.6

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. O currículo das licenciaturas em música: compreendendo o habitus conservatorial como ideologia incorporada. **Arteriais**, Revista do PPGARTES-UFPA, 2015.

PEREIRA, M. V. M.; OLIVEIRA, M. A. W. (Re)Ações da Associação Brasileira de Educação Musical em tempos de pandemia: entre adaptações e a construção de um novo futuro. **Revista Música**, v. 20, n. 2, p. 239–258, 2020.

RODRIGUES, T. C. **Ensino Coletivo de Cordas Friccionadas**: uma análise da Proposta Metodológica de Ensino Coletivo de Violino e Viola do Programa Cordas da Amazônia. 2012. 103 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará: Belém (PA), 2012. Disponível em:

<<http://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2010/T%C3%81RSILLA%20RODRIGUES.pdf>>. Acesso em: 09 jan. 2022.

SANTOS, Regina Márcia Simão. Jaques-Dalcroze, avaliador da instituição escolar: em que se pode reconhecer Dalcroze um século depois? Debates 4 – In: **Caderno do Programa de Pós-Graduação em Música**. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2001. p. 7-14.

SCHEFFER, Jorge Augusto; JUNIOR, Ary da Silveira (Colab.). **Livro didático do projeto Guri**. Metais, básico. Associação Amigos do Projeto Guri. Governo do Estado de São Paulo, 2011.

SCHRAMM, Rodrigo. **Sistema Audiovisual Para Análise De Solfejo**. Tese (Doutorado em Computação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em:

<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122533>>. Acesso em: dez. 2020.

SERRA, C. R. M.; CARVALHO, J. M. De. A arte musical e seu ensino: desafios e possibilidades do empreendedorismo criativo frente à pandemia de Covid-19. In: **Comunicação Social - FAAC**. Bauru: Gradus Editora, 2020. p. 167-175.

SILVA, Victoria; VALENTE, Vânia Cristina Pires Nogueira. As mídias digitais como potencializadores de aprendizagem. In: XIV International Conference on Engineering and Technology Education. **Anais...** Salvador, 2016.

SILVA, L. E. A. (Org.); DE PAULA PINTO, M. T; DE SOUZA, D. P. A Banda de Música como Instrumento de Educação Musical: Discutindo questões pedagógicas. In: **Manual do Mestre de Banda de Música**. 1. ed. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2018.

SOARES, Maria C. **Escuta Musical via Internet**: Contribuições para o ensino musical. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

SOUSA, Aurelio Nogueira. **Mapeamento do Ensino de Trompete em Goiânia**. Universidade Federal de Goiás, Goiânia 2009.

TOURINHO, Cristina. Aprendizado musical do aluno de violão: articulações entre práticas e possibilidades. In: **Ensino de Música**: Propostas para pensar e agir em sala de aula. São Paulo: Moderna, 2003. p. 77-84.

Fontes das principais fotos

Nome da banda: Banda Feminina Gustavo Paiva

Data da foto: 1950

Nome do fotógrafo: não identificado

Fonte: Rio Largo- Alagoas

Nome da Banda: Filarmónica do Divino

Data da Foto: 2004

Nome do Fotógrafo: Não identificado

Fonte: Prefeitura de Indiaroba Sergipe

Nome da Banda: Banda do Projeto Guri de Indaiatuba

Data da Foto: 2018

Nome do Fotógrafo: Rafael Gaviolli

Fonte: Arquivo Pessoal de Fernandinho Cruz (disponível em www.vivaabanda.com.br)

Nome da Banda: Sociedade Musical União dos Artistas Ferroviários de Rio Claro – SMUAF 2014

Data da Foto: 2014

Nome do Fotógrafo: Stevan Bordignon

Fonte:

<https://www.facebook.com/bandadosferroviarios/photos/pb.100065132896443.-2207520000../653394758035144/?type=3>

Nome da Banda: Sociedade Musical União dos Artistas Ferroviários de Rio Claro – SMUAF 2019

Bandas de Música: intersecções históricas, identitárias e educacionais
Fontes das principais fotos

Data da Foto: 2019

Nome do Fotógrafo: Alexsander Mendes / Hourglass

Fonte: [https://www.facebook.com/bandadosferroviarios/posts/pfbid0fr12Cfh93Z5QWQUyVSXp6nPq](https://www.facebook.com/bandadosferroviarios/posts/pfbid0fr12Cfh93Z5QWQUyVSXp6nPqZdJLx3JWX9LZ9s5NgHSJe6ZAY6jhKHNUxsC98sl)

ZdJLx3JWX9LZ9s5NgHSJe6ZAY6jhKHNUxsC98sl

Nome da Banda: Banda Nilo Peçanha do Instituto Federal de Goiás 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7;

Data da Foto: década de 1970; última foto de 1979.

Nome do Fotógrafo: Desconhecido

Fonte: Acervo fotográfico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Nome da banda: Corporação Musical São Vicente Férrer 01

Data da foto: 9 de abril de 1975

Nome do fotógrafo: Disponibilizada por Manoel Duque

Fonte (de onde a foto foi tirada): Acervo da Corporação Musica São Vicente Férrer (Formiga-MG)

Nome da banda: Corporação Musica São Vicente Férrer 02

Data da foto: desconhecida

Nome do fotógrafo: Disponibilizada por Manoel Duque

Fonte (de onde a foto foi tirada): Acervo da Corporação Musica São Vicente Férrer (Formiga-MG)

Nome da banda: Corporação Musica São Vicente Férrer 03

Data da foto: 7 de setembro de 1988

Nome do fotógrafo: Disponibilizada por Manoel Duque

Fonte (de onde a foto foi tirada): Acervo da Corporação Musica São Vicente Férrer (Formiga-MG)

Nome da banda: Corporação Musica São Vicente Férrer 04

Data da foto: 9 de abril de 1988

Nome do fotógrafo: Disponibilizada por Manoel Duque

Fonte (de onde a foto foi tirada): Acervo da Corporação Musica São Vicente Férrer (Formiga-MG)

Nome da Banda: BANDA MUSICAL DE PERUÍBE 02

Data da Foto: 18/02/2022

Nome do Fotógrafo: Enzo Gabriel

Fonte: Arquivo Pessoal de Elizete Pires

Nome da Banda: BANDA MUSICAL DE PERUÍBE 01

Data da Foto: 18/02/2022

Nome do Fotógrafo: Enzo Gabriel

Fonte: Arquivo Pessoal de Elizete Pires

Nome da Banda: Banda Marcial Junvenil da Região Noroeste de Goiânia 1

Data da Foto: 17/11/2021

Nome do Fotógrafo: não identificado

Fonte: Arquivo Pessoal Aurélio Nogueira

Nome da Banda: Banda Marcial Junvenil da Região Noroeste de Goiânia 2

Data da Foto: 17/11/2021

Nome do Fotógrafo: não identificado

Bandas de Música: intersecções históricas, identitárias e educacionais
Fontes das principais fotos

Fonte: Arquivo Pessoal Aurélio Nogueira

Nome da Banda: Banda do Projeto Guri Regional Jundiaí 1

Data da Foto: 2017

Nome do Fotógrafo: Guima Photo

Fonte: Arquivo Pessoal de Fernando Vieira da Cruz

Nome da Banda: Corporação Musical 13 de Maio - 1915; 1937; 1962; 1955; 1940;

Data da Foto: 1915; 1937; 1962; 1955; 1940;

Nome do Fotógrafo: Desconhecido

Fonte: Acervo BandaLab-UFG

Editora CLAE

2022