

MUSIFAL

Revista Eletrônica de Música da Universidade Federal de Alagoas

ARTIGOS E RESUMOS CIENTÍFICOS

Edição referente a VII Jornada Pedagógica para Músicos de Banda – JPMB 2016



Ano III – Volume 1 – Número 3

Setembro de 2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
Periódico do Grupo de Pesquisa Metodologia e Concepção Social do ensino Coletivo Instrumental

Revista MUSIFAL

Editor convidado

Milson Casado Fireman

Comissão Editorial

Marcos dos Santos Moreira (UFAL)

Flávio Ferreira da Silva (UFAL)

Milson Casado Fireman (UFAL)

Conselho Editorial Internacional

Alexandre Alberto Silva Andrade (ISET/IPIAGET, Portugal)

Arnaldo Moreira da Costa (Conservatório de Música da Maia, Portugal)

Conselho Editorial Nacional

Joel Luis da Silva Barbosa (UFBA-Salvador)

Diósnio Machado Neto (USP- São Paulo)

Diana Santiago da Fonseca (UFBA-Salvador)

Tais Dantas da Silva (UEFS- Feira de Santana-Ba)

Universidade Federal de Alagoas

Reitora: Maria Valéria Costa Correia

Vice-Reitor: José Vieira da Cruz

Pró-Reitoria de Extensão: Joelma Albuquerque de Oliveira

Coordenador de Assuntos Culturais: Ivanildo Piccoli Lubarino dos Santos

Curso de Graduação em Música

Coordenador de Graduação: Marcos dos Santos Moreira

Vice Coordenador: Flávio Ferreira da Silva

Colegiado (2015-2017)

Marcos dos Santos Moreira

Flavio Ferreira da Silva

José Guido Dantas Lessa

Maria de Fátima Estelita Barros

Milson Casado Fireman

Vanilson de Lima Coelho

Davi Jonas

Willbert Fialho

Secretaria

Ana Zilma Telles Acioly Baêta

Maria Auxiliadora Lamenha

Capa

Ilustração da capa: Filarmônica Feminina de Rio Largo – AL, 1937

Contato

Curso de Música-Licenciatura da UFAL

Espaço Cultural Salomão de Barros Lima, 206

Centro

Maceió – AL

e-mail: coordenação.mus@ichca.ufal.br

telefone: (82) 3214-1546

MUSIFAL

Alagoas: Projeto de extensão e Pesquisa, Graduação, 2017.

Anual

ISSN 2176-6894

1. Música: periódicos; 2. Universidade Federal de Alagoas-Graduação em Música.



Sumário

Sumário	2
EDITORIAL	1
<i>A Construção de um Modelo de Curso Intensivo para Bandas de Música Através do Ensino Coletivo: abordagem pedagógica e conceitual</i>	3
<i>Aprendizagem coletiva em Instrumento de Sopro</i>	10
<i>Banda Sinfônica: um relato sobre o processo de formação coletiva do grupo</i>	16
<i>Da Banda de Música para a Universidade: reflexões de uma trajetória musical</i>	24
<i>Bandas Marciais: ensino coletivo como proposta metodológica</i>	31
<i>Motivação e atitude composicional para banda</i>	35
<i>Fórum de Maestros das Bandas Filarmônicas do Estado de Alagoas</i>	66

EDITORIAL

Marcos dos Santos Moreira¹

Após um longo período sem publicação², a Revista MUSIFAL, contempla um momento bastante especial no curso de Música Licenciatura. No ano de 2012, com a reformulação do Plano de Curso, ganhamos novas vertentes com a licenciatura em Música em Instrumentos (Violino, Piano e Clarinete). Neste último Instrumento, comandado pelo Clarinetista e Professor Flavio Ferreira, possibilita o curso a adentrar ainda mais no universo Filarmônico, através do NAB (Núcleo de Apoio as Bandas) criado pelo referido Professor e a ampliação do Grupo de Pesquisa Metodologia Instrumental pelo coordenador do curso de Música, Marcos Moreira. Tal grupo instituído em 2009 foi responsável pelo projeto JPMB (Jornada Pedagógica para Músicos de Banda) que tem reunido centenas de músicos de filarmônicas, anualmente nas cidades do interior do Estado de Alagoas e em Maceió, capital alagoana.

No ano de 2016, firma-se o evento no município de Marechal Deodoro, a poucos quilômetros de distância de Maceió, com cinco filarmônicas atuantes e centenas de músicos residentes e outros músicos de outros municípios que participam das ações³. Isto dinamizou a proposta do Grupo de Pesquisa criando dentro deste evento anual palestras, mesas redondas, cursos de capacitação e apresentações musicais. Desta forma foi possível uma permanente contribuição para literatura de bandas concentrando a MUSIFAL como ferramenta das ações do próprio grupo de pesquisa e evento JPMB. Também com isso foram possíveis outras ações paralelas com o aprimoramento do intercambio/convenio com o Instituto Piaget em Portugal assinado desde 2010, com a permanente parceria do Prof. Dr. Alexandre Alberto Andrade, que compõe a comissão internacional deste Periódico.

Também para um registro histórico a ação Fórum de Maestros de Banda da JPMB, registrado nesta edição, aproxima a realidade do trabalho dos abnegados maestros de banda com o conceito científico no projeto em questão.

Nesta III edição, resumimos a parte de produção científica da revista e a homenagem as Mulheres nas Bandas de Música, uma das linhas de pesquisa do referido

¹ Marcos dos Santos Moreira é Professor Adjunto da Universidade Federal de Alagoas, Fundador da Revista MUSIFAL e Coordenador do Grupo de Pesquisa Metodologia Instrumental e da JPMB.

² A última publicação da MUSIFAL é datada de 2011.

³ Neste ano de 2016 contabilizou-se 2.500 certificados desde 2009.

grupo científico da UFAL.

Abrimos a publicação neste intercurso (2016/2017) para autores que vem dedicando pesquisas no centro oeste e nordeste brasileiro, como nesta edição dos Estados da Bahia, Goiás, Ceará e Alagoas, muitos deles realizando trabalhos pedagógicos sobre bandas de música, musicologia, educação musical de forma relevante para o crescimento do tema Bandas de Música no país.

Desta forma agradecemos a todos os participantes deste trabalho contínuo e aos professores de diversas Universidades brasileiras que estão acreditando neste projeto compondo todo o corpo docente responsável pela estruturação da REVISTA MUSIFAL nestes seus anos de existência.

Maceió, 16 de agosto de 2017.

A Construção de um Modelo de Curso Intensivo para Bandas de Música Através do Ensino Coletivo: abordagem pedagógica e conceitual

José Luann Oliveira Veiga
Espaço de Compreensão e Invenção Musical
ecim@ecimusical.com / luannveiga@hotmail.com

Júlio Cesar da Silva
Sesc Alagoas
jcesar@sescalagoas.com.br

Resumo: O presente trabalho tem como finalidade relatar as recentes atividades desenvolvidas no projeto dos Cursos de Música do Sesc Alagoas, que em um formato inédito, voltou-se para o público de bandas de música em sua edição 2016. O foco principal é a apresentação da metodologia utilizada no processo de construção do plano pedagógico, cuja principal característica foi o ensino coletivo instrumental em turmas heterogêneas¹ tendo como base um repertório especialmente estabelecido para o projeto.

Palavras-chave: educação musical; banda de música; ensino coletivo; plano pedagógico.

Abstract: The present work has the purpose of reporting the recent activities developed in the Sesc Alagoas Music Courses project, which in an unpublished format, turned to the public of bands in its 2016 edition. The main focus is the presentation of the methodology used in the process of construction of the pedagogical plan, whose main characteristic was the instrumental collective teaching in heterogeneous classes, based on a specially established repertoire for the project.

Keywords: music education; band music; collective teaching; pedagogic plan.

Sobre a banda de música enquanto instituição educacional

Sabemos que a banda de música exerce papel fundamental na formação de seus integrantes. Tal afirmação é extensiva à esfera de referências educacionais, sociais e também profissionais, com seu tradicional papel de exportadora de músicos para o mercado, onde os mesmos atuam nas mais diversas funções e formações musicais. Em âmbito educacional, a banda cumpre também a função de instituição formadora, exercendo em muitos casos o exercício que seria incumbido aos conservatórios de música nas cidades onde tais formações estão alocadas e sendo em tantos outros a única referência para o aprendizado musical em determinadas localidades.

A maioria dos instrumentistas brasileiros de sopro que trabalham profissionalmente em bandas militares, civis, ou orquestras recebeu sua formação elementar em bandas. As bandas de música tem sido um dos

¹ Turmas contendo diferentes instrumentos.

meios mais utilizados no ensino elementar da música instrumental, de sopro e percussão, no nosso País. O número dessas instituições, supera o número de escolas de música. Além disso, a maioria das escolas de música não ensinam instrumentos de sopro e das que ensinam, apenas alguns desses instrumentos são oferecidos. Enquanto, as bandas têm ministrado aulas de todos os instrumentos que compreendem seu quadro. (BARBOSA, 1996)

Sobre o modelo pedagógico em música adotado de forma praticamente padrão por instituições de educação musical no Brasil, incluindo a banda de música, Nascimento (2006) escreveu que: “No Brasil, grande parte das instituições de ensino musical segue ainda o modelo conservatorial como base educacional. Essas instituições utilizam a forma tutorial, professor e aluno, como principal meio para o aprendizado.”

Embora a banda de música seja, como já expressado, reconhecida como uma instituição voltada também ao âmbito da educação musical e funcione com seus adotados modelos metodológicos tradicionais neste sentido, há também o reconhecimento de que a contribuição de pesquisas e das instituições formais da área é muito importante no processo de educação musical das bandas, podendo exercer papel transformador em seus objetos de atuação.

é necessário um auxílio educacional nas instituições de ensino formal de música para complementar sua formação musical, concluindo que as bandas de música, apesar de contribuírem para a formação de músicos profissionais, não são autossuficientes para o ensino musical global do indivíduo. (NASCIMENTO, 2003)

A construção do modelo pedagógico

A realidade exposta até aqui foi um ponto preponderante para determinar a realização do projeto e mesmo para a formatação de sua estrutura conceitual e pedagógica. Foram tomados como referência o modelo logístico e administrativo dos cursos, bem como uma pesquisa realizada com as entidades filarmônicas que receberiam as aulas para o desenvolvimento de um plano de atuação pedagógica eficaz para a estrutura do formato proposto em sua concepção.

Os cursos foram realizados em três edições, cada uma durando o período de 5 dias corridos e realizando-se em uma cidade que contava com pelo menos uma banda de música formada, estas configuradas na ocasião como anfitriãs e laboratórios do projeto e consequentemente sendo beneficiadas pelo mesmo, de acordo com a tabela abaixo:

PERÍODO DE REALIZAÇÃO	CIDADE	BANDA DE MÚSICA ANFITRIÃ	QUANT. DISCENTES
19 a 23 de setembro de 2016	Água Branca	Santa Cecília	38
17 a 21 de outubro de 2016	Piranhas	Mestre Elísio	48
07 a 11 de novembro de 2016	Marechal Deodoro	Santa Cecília Carlos Gomes Manoel Alves Aconchego Nossa Senhora de Boa Viagem	91

Nas duas primeiras edições tivemos como discentes todos os músicos que integravam as bandas anfitriãs. Na terceira, por se tratar de uma cidade com cinco bandas, limitou-se o número de vagas, criando uma espécie de banda de música do projeto, formada por músicos provenientes de todas as entidades filarmônicas do município.

Era sabido que o modelo pedagógico referencial seria o do ensino coletivo², fato devido ao comprovado funcionamento em outras edições dos cursos de música do Sesc onde o mesmo modelo foi aplicado, com a ressalva de que outrora se tratara do contexto orquestral e coral, e a configuração instrumental das turmas era homogênea³. A partir disso foi refletida a construção dos outros componentes pedagógicos: estrutura curricular⁴; metodologia das aulas; repertório e equipe de profissionais. Exatamente nesta ordem.

Para a definição da estrutura curricular verificou-se quais as necessidades prioritárias em termos de conhecimento nas esferas teórica, técnica e interpretativa que demandavam os componentes das bandas atendidas pelo projeto. Considerou-se em primeira ordem tais necessidades pelo fato de que se tratava de um projeto de curta duração, sem o tempo necessário para fazer um trabalho mais aprofundado nos diversos aspectos do fazer musical da formação instrumental em questão. Estas foram identificadas e analisadas através de visitas feitas pelo diretor geral e pelo coordenador pedagógico dos cursos em cada entidade filarmônica durante a fase de pré-produção. As visitas consistiam em conversas com os diretores de cada grupo e quando possível, na observação da banda tocando alguma música.

Notou-se que, de modo geral, as bandas se assimilavam em vários pontos

² O ensino coletivo instrumental consiste em aulas de instrumento para vários alunos, em turmas homogêneas (de apenas um instrumento) ou heterogêneas (de instrumentos distintos), podendo também ser multidisciplinar.

³ Um instrumento de cada tipo por turma.

⁴ Disciplinas; conteúdos programáticos; carga horária.

preponderantes que utilizamos na metodologia para a definição do perfil dos grupos, do ponto de vista pedagógico, relevante destacar os seguintes: 1 – nível técnico do repertório utilizado em cada grupo; 2 – quantidade de regentes e/ou estudantes de regência em cada grupo; 3 – quantidade de arranjadores/compositores em cada grupo; 4 – nível de atenção a aspectos interpretativos na execução de cada peça; 5 – tipo de teoria musical das aulas complementares que já eram oferecidas aos integrantes das bandas.

Devido a similaridade nos pontos supracitados foi possível trabalhar com um currículo único nas três edições, sendo este construído em dois vetores principais, dispostos da seguinte maneira no plano pedagógico do projeto:

Aprimoramento Técnico-Instrumental: trabalhar práticas e técnicas essenciais para o desenvolvimento individual e dos naipes, visando contribuir com o aperfeiçoamento do fazer musical do grupo no repertório proposto pelo projeto, bem como no já trabalhado em cada banda. (VEIGA, 2016)

Aperfeiçoamento Teórico-Profissional: levar aos discentes informações e práticas de áreas que possam ajuda-los a ampliar seu conhecimento musical, que na maior parte do tempo limita-se apenas ao contexto da prática instrumental precedida de noções elementares de teoria e percepção musical. O conteúdo programático de tais disciplinas deverá considerar também a realidade da formação instrumental em questão, para que dessa forma seja maximizada e otimizada a atuação de cada integrante em suas respectivas bandas. (VEIGA, 2016)

No tocante a formação das turmas das práticas instrumentais, consideramos inicialmente trabalhar com professores especialistas em cada naipe, mas não foi viável este modelo por ser excessivamente oneroso para o aporte financeiro do projeto. A solução mais coerente foi estruturar turmas com naipes heterogêneos, mas que preservasse certa similaridade nas características mecânicas e funcionais⁵ entre os instrumentos distintos, diminuindo assim as possíveis perdas na transmissão de conhecimento consequentes da ausência de professores especialistas de cada instrumento.

No segundo componente curricular, aprimoramento teórico-profissional, optamos pelas disciplinas de arranjo (englobando harmonia, quando necessário), regência e luteria⁶. O critério para a escolha das referidas matérias partiu de uma constatação clara durante a etapa de visitação e análise: haviam raríssimos integrantes dedicados a aprender estas funções que podem vir a ser primordiais no dia-a-dia de grupos deste tipo. Todos

⁵ O termo funcional aqui refere-se a aplicação mais usual de cada naipe no repertório da banda de música

⁶ Manutenção de instrumentos, na ocasião, de sopros.

os discentes matriculados em alguma disciplina de instrumento tinham também que participar de alguma aula teórica, de acordo com sua preferência. A última etapa de cada dia letivo era o encerramento com a prática em conjunto, momento em que se juntava toda a banda para fazer a passagem do repertório, dando continuidade ao trabalho interpretativo iniciado nas aulas coletivas.

APRIMORAMENTO TÉCNICO- INSTRUMENTAL	CHD⁷	APERFEIÇOAMENTO TEÓRICO- PROFISSIONAL	CHD	PRÁTICA EM CONJUNTO	CHD
Madeiras: Saxofones Clarinetes Flautas Transversais	02h	Arranjo	04h	Com toda a banda de música	02h30min
Metais I: Trompetes Trompas	02h	Regência	02h		
Metais II: Trombones Eufônios (bombardinos) Tubas	02h	Luteria	04h		
Percussão: Bumbos Caixas Pratos Etc.	02h				

Vale ressaltar que também em cursos de formação continuada para banda de música já foi comprovada a eficácia do ensino coletivo ministrado por professores não especialistas em cada instrumento. Um exemplo disso é o método Da Capo⁸, criado pelo doutor Joel Barbosa⁹, que viabiliza a possibilidade da utilização de apenas um professor

⁷ Carga Horária Diária

⁸ Historicamente fundamentado e baseado em métodos modernos norteamericanos de ensino coletivo instrumental, o Da Capo foi exposto na tese de doutorado de Joel Barbosa, intitulada *An Adaptation of American Instruction Methods to Brazilian Music Education: Using Brazilian Melodies* de 1994. Já na sua publicação de 2004, o método foi intitulado *Da Capo: Método elementar para ensino coletivo ou individual de instrumentos de banda*. Neste mesmo ano o método foi editado pela Editora Keyboard com apoio da empresa de fabricação de instrumentos musicais Weril. Ele trabalha as habilidades instrumentais, de leitura e de se tocar em grupo com músicas folclóricas brasileiras aproximando os alunos-músicos de sua realidade melódica, diferentemente dos métodos tradicionais trazidos para o Brasil, baseados na Europa, particularmente Itália, Portugal e Alemanha, países historicamente ligados ao histórico das bandas de música brasileiras. (MARCOS MOREIRA)

⁹ Obteve os graus de bacharel em clarineta pela Universidade Estadual de Campinas (1989) e de mestrado (MM) e doutorado (DMA), também em clarineta, pela University of Washington em 1992 e 1994, respectivamente. Atualmente é professor titular de clarineta da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Atua como professor dos cursos de mestrado e doutorado desta Escola, com trabalhos nos seguintes temas: clarineta, banda, ensino em grupo e método de banda. Além disso, desenvolve trabalhos de ensino de instrumentos para formação de bandas em comunidades diversas. Tem atuado como clarinetista e regente de banda em diversos grupos e festivais. Foi membro da comissão de Community

para todos os instrumentos da banda.

A metodologia das aulas firmou-se como o componente pedagógico mais importante dos cursos. Esta consistia em usar obras musicais como o principal referencial para a aplicação dos conteúdos programáticos obrigatórios indicados no plano pedagógico, fazendo do trabalho técnico-interpretativo o método principal, ganhando a segunda parte um enfoque especial nas aulas de prática em conjunto (ensaios) lideradas pelo regente do projeto. Com isso economizamos o tempo que poderia ter sido excessivamente gasto na aplicação de exercícios técnicos extraídos de métodos com a finalidade de trabalhar o conteúdo, considerando a limitada carga horária disponível diariamente para as aulas de instrumento. Contudo, o PP¹⁰ não obrigava a abordagem técnica através do repertório como a única via de transmissão do conhecimento, mas sim como a principal.

O conteúdo obrigatório deverá ser preferencialmente trabalhado de forma contextualizada com o repertório proposto para o projeto. O professor tem a flexibilidade de propor novos conteúdos e de aplicar livremente sua metodologia de ensino, desde que a mesma considere em sua estrutura a observância da formação instrumental da banda de música e das intervenções individuais e da prática coletiva. (VEIGA, 2016).

Pedagogicamente, na escolha do repertório foi considerado o potencial que o mesmo oferecia para o trabalho técnico-interpretativo, para isso fizemos análise comparativa entre o CPO e as partituras de cada naipe nas peças sugeridas. Caso não fosse identificado um nível técnico em acordo com os conteúdos propostos, a peça era imediatamente desconsiderada.

Na formação do corpo docente, levou-se em conta primordialmente os seguintes pontos: 1 – Experiência comprovada no exercício do ensino coletivo dos instrumentos; 2 – Experiência com público de banda de música; 3 – Familiaridade com o tipo do repertório; 4 – Disponibilidade nos períodos de execução do projeto.

Conclusão

O projeto cumpriu sua meta fundamental: contribuir para o aprimoramento técnico-instrumental e teórico dos integrantes das bandas de música atendidas, com a finalidade de fortalecer e otimizar a participação de cada um em sua respectiva entidade.

Music Activities da International Society for Music Education (ISME).

¹⁰ Plano Pedagógico

O resultado sonoro-interpretativo do trabalho de repertório surpreendeu nas duas edições realizadas até o momento da construção do presente trabalho, tanto na elevação do nível técnico quanto ao que se refere ao entendimento global de cada músico em relação às peças. Esse fato (talvez o mais concreto como parâmetro de análise funcional) e a resposta positiva do corpo docente em relação ao funcionamento das diretrizes que compunham a metodologia estabelecida no plano pedagógico demonstraram que o modelo apresentado, até então experimental, pode ser seguramente considerado como possibilidade na execução de projetos do tipo e similares. O repertório, enquanto fonte referencial para trabalho dos conteúdos programáticos foi a principal característica do plano pedagógico e provou ser um excelente recurso para o ensino coletivo de instrumentos em cursos intensivos de curta duração.

Referências Bibliográficas

MOREIRA, Marcos dos Santos. O Método Da Capo na aprendizagem inicial da Filarmônica do Divino, Sergipe. Opus, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 126-140, jun. 2009.

NASCIMENTO, Marcos Antônio Toledo. O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais na Banda de Música. 2006.

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

BARBOSA, Joel Luis. Considerando a Viabilidade de Inserir Música Instrumental no Ensino de Primeiro Grau. 1996.

VEIGA, José Luann Oliveira. Plano Pedagógico dos Cursos de Música do Sesc Alagoas 2016; Edição Bandas de Música. 2016.

Aprendizagem coletiva em Instrumento de Sopro

Collective Learning in Wind Instrument

Eloilma Moura Siqueira Macedo
Universidade Federal do Ceará
eloilma.moura@hotmail.com

Filipe Ximenes Parente
Universidade Federal do Ceará
philipeximenes@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo relatar e analisar, através da experiência discente, o aprendizado do instrumento Clarineta através da inserção nas práticas instrumentais coletivas dentro da universidade. Para tal fim foi realizado um breve levantamento do histórico do ensino coletivo de instrumentos musicais no Brasil e na Universidade Federal do Ceará (UFC), campus Fortaleza, e utilizados os seguintes referenciais teóricos: Barbosa (1996), Bondia (2002), Cruvinel (2005) e Nascimento (2006), que versam sobre experiência, história e metodologia para o ensino coletivo. Trata-se de um relato de experiência, onde uma dada experiência é descrita e analisada de forma que possa contribuir para a área de ensino de sopros, e tem como locus específico a UFC e uma de suas práticas de instrumentos, a saber: Banda Sinfônica. Em seguida há o relato discente da participação nas práticas instrumentais e as metodologias utilizadas no *locus* em questão e constatações a respeito dessa participação e sua contribuição para aprendizagem instrumental.

Palavras-chave: Experiência; Clarineta; Ensino Coletivo.

Abstract: This article aims to report and analyze, through the student experience, the learning of Clarinet instrument through the insertion in collective instrumental practices within the university. For that purpose, a brief survey of the history of collective teaching of musical instruments in Brazil and at the Federal University of Ceará (UFC), Campus Fortaleza, was carried out and the following theoretical references were used: Barbosa (1996), Bondia (2002), Cruvinel 2005) and Nascimento (2006), which deal with experience, history and methodology for collective teaching. It is an experience report, where a given experience is described and analyzed in a way that can contribute to the area of wind-blowing, and has as its specific locus the UFC and one of its practices of instruments, namely: Symphonic Band. Then there is the student report of the participation in the instrumental practices and the methodologies used in the locus in question and findings regarding this participation and its contribution to instrumental learning.

Keywords: Experience; Clarinet; Collective Teaching.

Introdução

Este artigo busca relatar e analisar o aprendizado do instrumento Clarineta a partir da inserção discente na universidade e em suas práticas instrumentais de ensino coletivo, como as cadeiras de Madeiras e Prática de Conjunto de Sopros. Para tal fim, foi realizado um breve levantamento do histórico do ensino coletivo de instrumentos musicais no Brasil e na Universidade Federal do Ceará (UFC), campus Fortaleza, e também um

levantamento da prática de ensino de instrumentos de sopros da família das madeiras (clarinete, saxofone, flauta, flautim oboé, corne inglês, fagote, saxofone), inserida em tal universidade.

Segundo Cruvinel (2005), o ensino coletivo de instrumentos provavelmente teve início na Europa e em seguida migrou para os Estados Unidos. No Brasil, essa prática coletiva aparece com as primeiras bandas de escravos no período colonial e, posteriormente, com as bandas oficiais, as fanfarras, os grupos de choro e samba, porém sem uma preocupação de sistematização pedagógica. De acordo com a autora, no Brasil o movimento do Canto Orfeônico, que tinha como objetivo a melhoria do nível de educação musical de base, auxiliar o desenvolvimento artístico da criança, produzir adultos musicalmente alfabetizados e formar um sentimento cívico de amor à pátria através de canções folclóricas e hinos pátrios de acordo com o pensamento do Estado Novo, foi a primeira iniciativa de sistematização do ensino coletivo musical.

No final da década de 1950, o professor José Coelho de Almeida implantou no Conservatório Estadual Dr. Carlos de Campos, em Tatuí, um programa de iniciação e aprendizado musical coletivo com instrumentos de cordas. Em São Paulo, no Conservatório Tom Jobim e no Conservatório Dramático Musical Carlos de Campos, João Maurício Galindo desenvolveu vários programas de sopros e cordas. Na Bahia há vários trabalhos de ensino coletivo tais como projeto de cordas, piano, violão e sopros, este último com Joel Barbosa. Existem, também, vários outros projetos com base no ensino coletivo que foram criados em Minas Gerais, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Distrito Federal, Goiânia e Ceará.

Sobre a eficácia da metodologia de ensino coletivo de instrumentos musicais, Nascimento (2006) afirma que essa é uma forma de aprendizado multidisciplinar, ou seja, além da prática instrumental, podem ser ministrados outros saberes musicais como teoria musical, percepção musical, história da música, improvisação e composição, bem como outros saberes que perpassam tal prática coletiva.

De acordo com Barbosa (1996) o ensino coletivo heterogêneo pode ser um dos meios mais eficientes e viáveis economicamente para inserir o ensino de música instrumental nas escolas, pois sua metodologia engloba atividades através das quais o aluno desenvolve a leitura musical, o domínio instrumental, a capacidade auditiva, as habilidades mentais e o entendimento musical, reforçando o conceito de multidisciplinaridade de Nascimento (2006), e apenas um professor é responsável por uma classe inteira de instrumentos diversos.

Portanto, através dos referenciais citados, percebe-se que a prática do ensino coletivo de instrumentos musicais viabiliza uma série de vantagens para educando e educador musical, sendo porta e caminho para um aprendizado musical completo e dinâmico.

No tópico a seguir, aborda-se um breve histórico do ensino coletivo de instrumentos musicais no Brasil e na UFC, bem como a prática coletiva de sopros madeiras nesse *lócus*, e os desdobramentos do ensino coletivo na qualificação e desenvolvimento musical discente.

Ensino Coletivo de instrumentos musicais no Brasil

Conforme Nascimento (2006), o ensino musical no Brasil ainda tem deficiências quanto a sua disponibilidade ao público, pois as instituições de ensino gratuitas existentes não atendem a demanda de procura dos cursos ofertados tendo que, dessa forma, fazer algum tipo de seleção, diminuindo as oportunidades de acesso a uma educação musical aos interessados. Nesse sentido, a UFC, além de oferecer aos seus alunos o ensino de cordas, sopros e percussão, abriu para o público em geral a oportunidade de ingressar em alguns grupos de ensino de música através de cursos de extensão, sendo destaque nesse artigo a Banda Sinfônica da Universidade.

A Banda Sinfônica da UFC surgiu em 2015 como resultado de uma disciplina de Prática de Conjunto de Sopros e foi se desenvolvendo na medida em que novos professores de instrumentos foram contratados. Desde então a banda é coordenada por dois professores do curso de Música e é composta por alunos da graduação e alunos vinculados ao Programa de Extensão Prática Instrumental Sinfônica. A banda tem como base formativa a pedagogia coletiva e desenvolve atividades de formação artística para a sociedade, se apresentando e difundido o repertório musical nacional e internacional específico para esta formação em diversos locais da cidade de Fortaleza.

Como citado anteriormente, o ensino coletivo é uma forma eficaz de aprendizado multidisciplinar, pois vários saberes necessários à prática instrumental são ministrados em um só método. Sendo assim, a inserção e experiência do discente em tal prática contribuem de forma positiva para seu desenvolvimento musical.

Bondia (2002) afirma que a informação não é experiência. Experiência é algo que nos passa, nos acontece, nos move e nos toca. Neste sentido, a inserção do aluno em um contexto de aprendizado coletivo é bastante enriquecedora, pois o aprendizado musical

pode ser visto como a construção de um processo teórico/prático que culminará numa experiência influenciadora da construção desse processo, porquanto uma não pode ser desvinculada da outra. Entretanto, algumas experiências só se tornam possíveis devido à busca pela informação. É o caso da experiência obtida com a participação de grupos que como a Banda Sinfônica da UFC. Um aluno que procura uma instituição de ensino musical está à procura de informação, no caso conhecimento musical, e crescimento profissional, isso o leva às experiências essenciais à formação dele como instrumentista.

Em relação aos instrumentos de sopros, a maioria dos instrumentistas brasileiros que trabalham em bandas militares ou orquestras recebeu sua formação básica em bandas de música, que tem sido um dos meios mais utilizados de ensino da música instrumental de sopros no país. (BARBOSA, 1996) A UFC não exige nenhum conhecimento musical prévio para inserção do aluno no curso de licenciatura em Música, através de testes de aptidão, por exemplo, e abre suas práticas instrumentais para o público através de cursos de extensão, onde alunos matriculados no curso convivem diretamente com alunos de outros locais, com outras experiências e contextos.

Foi nesse contexto de aprendizagem democrática pautada no ensino coletivo que o estudo em Clarineta foi iniciado. Ao ingressar na licenciatura em Música no semestre 2015.1, era necessário escolher entre violão, teclado e flauta doce para a prática instrumental que se seguiria por quatro semestres. A flauta doce foi escolhida e estudada por dois semestres, pois houve uma mudança na grade curricular do curso e os quatro semestres de prática instrumental não eram mais obrigatórios. No semestre 2015.2, houve a matrícula na disciplina de Madeiras I e Prática de Conjunto de Sopros I, escolhendo o Clarinete como instrumento de estudo. Tal escolha foi influenciada pela familiaridade com instrumento de sopro, no caso a flauta doce, e por preferências pessoais pelo timbre e características do Clarinete.

O ensino do instrumento era realizado de forma coletiva junto a outros instrumentos da família das madeiras, como saxofone e flauta transversal, e era feito na disciplina de Madeiras I e Prática de Conjunto de Sopros I, onde, nesta última, havia junção da turma de Madeiras I com a turma de Metais I e a participação de um aluno na percussão. Nessas disciplinas a metodologia utilizada pelo professor consistia em exercícios que objetivavam facilitar o aprendizado da turma com conceitos básicos sobre montagem, desmontagem e higienização do instrumento, posição e respiração. Além de exercícios que buscavam desenvolver a execução no instrumento e a percepção harmônica, melódica e rítmica do aluno. Tais exercícios eram progressivos, assim o

desenvolvimento do aluno era fator influenciador no ritmo das aulas.

Na cadeira de Prática de Conjunto, foi utilizado o método “Da Capo: método elementar para o ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda” (BARBOSA, 2004), que se mostrou bastante eficaz na formação inicial da turma, sendo utilizada até a atividade de número 60. Posterior a utilização do método, iniciou-se o trabalho de construção de repertório para pequenas apresentações dentro da universidade. Tal repertório consistia em músicas regionais, nacionais e internacionais, adaptadas ao nível da turma, a saber: Asa Branca, de Luiz Gonzaga e Renato Teixeira, Show das Poderosas, de Annita, e We’re on a mission to Rock, de Steve Homme.

Houve, também, a indicação de materiais de estudo pelo professor. Foram recomendados dois métodos para de Clarineta: “Lefèvre, *metodo per clarinetto*” (LEFÈVRE, 1967) e “Klosé, *Metodo Completo per Clarinetto*” (KLOSÈ, 1956), que continuam sendo estudados paralelamente aos conteúdos ministrados nas disciplinas.

No semestre seguinte, 2016.1, na disciplina de Madeiras II, o conteúdo continuou sendo ministrado de forma progressiva, e na disciplina de Prática de Conjunto de Sopros II, houve a inserção dos alunos na Banda Sinfônica da UFC. Tal inserção contribuiu de forma positiva para o desenvolvimento dos alunos nos seus respectivos instrumentos. A turma II passou a tocar com a turma III de Prática, conseqüentemente o nível de dificuldade de algumas músicas do repertório era alto para os alunos iniciantes, aumentando os desafios a serem superados e sendo forma de incentivo para maior dedicação no estudo individual do instrumento.

Considerações

Atualmente, no semestre 2016.2, os estudos no Clarinete de forma coletiva na disciplina de Madeiras III e Prática de Conjunto de Sopros III continuam e houve também o ingresso, através de seleção aberta ao público para alunos da graduação e da extensão, na Orquestra Sinfônica da UFC, participando então, de três práticas coletivas simultaneamente.

De acordo com Bondia (2002) a palavra experiência vem do latim *experiri* que significa provar, experimentar. A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. Sendo assim, de acordo com Nascimento (2006), ao provar da prática instrumental aliada a outros saberes musicais como leitura musical, domínio instrumental, desenvolvimento da capacidade auditiva,

percepção, história da música, improvisação e composição, e entrando em contato com outros instrumentistas de outras origens e contextos, o aluno tem sua formação completa.

Sendo assim, por meio da experiência de aprendizagem em conjunto, com inserção em vários grupos de prática instrumental, como as cadeiras de Madeiras, Práticas de Conjunto de Sopros, Orquestra Sinfônica e Banda Sinfônica, acompanhamento do professor na disciplina e do contato com outros instrumentistas compartilhando seus conhecimentos e experiências, pode-se concluir que é deveras satisfatória do ponto de vista educacional, social e econômico o aprendizado do instrumento Clarineta, pois há a democratização do ensino de música dando maiores oportunidades aos interessados e contribuição para as interações sociais entre alunos de diferentes origens.

Referências

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação, ANPED, Nº 19, 2002.

BARBOSA, Joel Luís da Silva. Considerando a viabilidade de inserir Música Instrumental no Ensino de Primeiro Grau. Revista da Associação Brasileira de Educação Musical, Salvador, n. 3, p. 39-49, 1996.

BARBOSA, Joel. *Regência. Da Capo. Método Elementar Para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Banda*. Jundiaí, São Paulo: Keyboard Editora Musical, 2004.

CRUVINEL, Flávia Maria (2005). O ensino coletivo de instrumentos musicais. *Educação Musical e Transformação social*. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura. 67-86.

KLOSE, H.. *Método completo per clarinetto*. Milão: Casa Ricordi, 1956.

LEFÈVRE, J. P. Lefèvre - *Método per clarinetto vol. 1*, Milano: Ricordi, 1967.

NASCIMENTO, M. A. T. *Método complementar para o ensino coletivo de instrumentos de Banda de Música “Da Capo”: um estudo sobre sua aplicabilidade*. 2007. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

Banda Sinfônica: um relato sobre o processo de formação coletiva do grupo

Filipe Ximenes Parente
Universidade Federal do Ceará
philipeximenes@gmail.com

Eloilma Moura Siqueira Macedo
Universidade Federal do Ceará
eloilma.moura@hotmail.com

Introdução

O ensino de música por meio da prática instrumental coletiva vem crescendo no país, demandando cada vez mais profissionais especializados, instituições de ensino que atendam aos discentes e metodologias que supram às necessidades e aspirações desses instrumentistas. Uma forma de ensino de música eficiente e que corresponde a estas expectativas é a Banda de Música. Através deste artigo, pretendemos fazer um breve levantamento histórico das bandas no Brasil, no nordeste e, mais especificamente, na Universidade Federal do Ceará (UFC), campus Fortaleza, descrever as atividades da Banda de Música desenvolvidas dentro deste lócus específico, bem como metodologias de ensino utilizadas no contexto, e avaliar as contribuições da banda para a educação musical na atualidade, e assim relatar e refletir sobre a trajetória e processo de formação da Banda Sinfônica da UFC.

Entendemos que a Banda de Música vem contribuindo significativamente para a formação de instrumentistas de sopro no Brasil. A história demonstra que as bandas têm ampliado seu espaço de atuação cooperando para a integração social e cultural das comunidades onde estão inseridas. De acordo com Nascimento (2007) as bandas foram os principais veículos de cultura e divulgação da música, além de serem as escolas de formação de músicos. Porém, a partir da chegada dos portugueses este ensino foi sendo modificado gradativamente. Na bagagem os próprios marinheiros trouxeram os seus instrumentos, músicas instrumentais e cânticos.

No tópico a seguir, apresentamos um breve contexto histórico sobre a Banda de Música fundamentado em alguns trabalhos como: Tinhorão (1972); Binder (2006) e Nascimento (2007).

Um breve histórico sobre a banda de música

Embora não tenham sido encontrados registros, é possível conjecturar que as primeiras práticas de ensino de música no Brasil tenham sido realizadas pelos indígenas, antes mesmo dos portugueses aqui desembarcarem (PARENTE, 2015).

É sabido, que embora os Jesuítas tenham sido os primeiros professores de música no Brasil, pelo menos no que se refere à música de tradição europeia, seu objetivo principal não era ensinar música: este era um meio, por intermédio do qual poderiam cativar mais facilmente os indígenas e fixar-lhes melhor o aprendizado da doutrina católica apostólica romana. Embora os Jesuítas tenham utilizado os instrumentos e a língua indígena no Cantochão ensinado a eles, estas práticas foram apenas introdutórias, pois, assim que podiam, os ensinavam a tocar e até construir instrumentos tradicionais da música europeia.

Com o tráfico de negros ao Brasil, que teve início em meados do século XVI, foram registrados as primeiras práticas instrumentais e ensino de música europeia para negros escravos. De acordo com Tinhorão (1972) em 1610, esteve na Bahia o francês François Pyrard de Laval, que relatou ter conhecido um poderoso senhor de engenho, conhecido como Baltazar de Aragão, que possuía uma banda integrada por 20 ou 30 escravos.

Além das bandas mantidas por abastados, existiram grupos musicais de negros escravos mantidos pela igreja. O principal exemplo disto ocorreu no início do século XVIII, quando a Marquesa Ferreira doou uma grande extensão de terra aos Jesuítas. Este local recebeu o nome de Fazenda Santa Cruz e nele construiu-se uma espécie de Conservatório, destinado a formar os negros em música.

Segundo Granja (1984) no decorrer do século XVIII começaram a surgir as Bandas de Barbeiros, que eram geralmente formadas, por africanos libertos. Esses agrupamentos foram vitais para a construção de uma identidade da música popular brasileira e para a prática de instrumentos de sopro no Brasil.

No século XIX acontecem diversas mudanças no cenário do ensino de música no Brasil, boa parte destas mudanças devem-se à chegada da corte portuguesa em 1808, neste momento a música estendeu-se da igreja para teatros. Contudo, foi no início do século XIX, segundo dados apresentados por Binder (2006) que surgiram as primeiras bandas militares brasileiras. Fato concretizado em 1831 com a criação das Bandas de Música da Guarda Nacional.

No final do século XIX iniciaram as primeiras bandas escolares brasileiras de que

se tem registros. No século XX as bandas de música se transformaram em uma popular manifestação da cultura nacional.

Entendendo o contexto local

O nordeste do Brasil é formado pelos seguintes estados: Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio grande do Norte e Sergipe. A música nessa região se constituiu, muitas vezes, por várias iniciativas individuais. Como exemplo, temos estudos publicados em revistas especializadas como a revista da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) que apontam algumas dessas iniciativas, como nos trabalhos de Figueiredo (2012) que analisa documentos de quatro regiões do nordeste para o ensino de música na escola.

O ensino de música também chegou no nordeste brasileiro por trabalhos como o do professor e educador musical Joaquim Koellreutter. Esse educador participou de algumas atividades na Universidade Federal do Ceará (UFC), onde acompanhou alguns trabalhos como o coral da UFC (SILVINO, 2007). Koellreutter também foi fundador da escola de música e dos Seminários Livres de Música na Bahia, em 1954, um dos principais eixos na democratização do ensino de música na Bahia (RISÉRO, 1995).

Já no Ceará a música passou por várias nuances. Temos relatos da professora Elba Braga Ramalho que detalham que no Ceará na década de 1930 a educação musical ocorria, principalmente, no ambiente familiar (POVO, 2013). Seguindo o mesmo contexto educacional temos o rádio como interventor, “professor”, democratizador dessa música no nordeste brasileiro. Uma das rádios que se estabeleceram naquela época foi a Ceará Rádio Clube que surgiu em 1934 e perdurou até 1947 (POVO, 2013).

Em 1956, ocorre um fato importante para a música cearense. Orlando Leite passa à direção do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e propõe a criação de um curso de educação superior em música. A luta encapada por Orlando Leite envolvia um profundo trabalho de preparação não apenas com alunos, como também com professores que deveriam aperfeiçoar seus currículos para compor um corpo docente desse possível curso (PARENTE, 2015).

Paralelamente ao movimento musical, na cidade de Fortaleza na década de 1950, foi instituída a Universidade Federal do Ceará (UFC). Em 1967, o sonho de um curso superior em música vem a realizar-se, por meio do decreto 60.103 de 1967, no qual foi concedido o reconhecimento dos Cursos Superiores de Instrumento (Violão e Piano) e Canto, e a autorização para o funcionamento do curso de Professor de Educação Musical (SCHRADER, 2002).

Porém, em 1968, ocorre um fato que afetaria diretamente a trajetória do campo musical em Fortaleza. O reitor Martins Filho é afastado da direção da instituição, ficando em seu lugar o professor Fernando Leite. Com isso “todas as ações administrativas não mais passariam a prestigiar as atividades musicais na Universidade, havendo uma descontinuidade no trabalho da gestão anterior” (SCHRADER, 2002).

Em 1977 a Universidade Estadual do Ceará (UECE) teve sua instalação concretizada. E neste período direcionou seu âmbito de abrangência àquelas profissões mais necessárias ao desenvolvimento do Ceará, dentre elas se situava a graduação em música (SCHRADER, 2002).

Adiante, Silvino (2007) relata que em 1983 surge o polo de educação musical na Messejana com a professora Ana Maria Militao. No ano seguinte, em 1984, de acordo com Matos (2008) a professora Izaíra Silvino Moraes assume a coordenação da Casa de Cultura Artística da UFC e no ano de 1985 surge à ópera nordestina, protagonizada por Paulo Abel do Nascimento, um sopranista cearense que após sete anos de trabalho e estudo na Europa, retorna ao Ceará com o objetivo de contribuir com o desenvolvimento da educação musical.

Em 1987, a UFC contava com os corais da faculdade de medicina, os corais da casa de cultura francesa, coral do curso de psicologia e o coral da faculdade de educação. Em 1994 ingressa na Universidade Federal do Ceará o professor Elvis Matos de Azevedo que em 1995 apresenta, a Pró-Reitoria de Extensão, o projeto de criação de um Curso de Extensão em Música. O curso se sedimentou e, em 2005 torna-se uma graduação: Licenciatura em Educação Musical, curso ligado a Faculdade de Educação (FACED) que tem como espinha dorsal a expressão vocal coletiva.

Atualmente a Universidade Federal do Ceará tem, além dos cursos de graduação e dos projetos de extensão, uma linha no eixo educação currículo e ensino, do programa de pós-graduação em educação brasileira sobre o ensino de música, favorecendo a discussão e a reflexão desse ensino em um ambiente acadêmico, viabilizando outras iniciativas que objetivem a democratiza do ensino de música em nossa região. Dentre essas iniciativas, temos a ampliação do curso de música que se estabeleceu na UFC, campus Sobral e Cariri, que atualmente se instituiu como UFCA (Universidade Federal do Cariri). E por fim, temos o mestrado profissional em artes (PROFARTES) que também faz parte da ampliação deste campo.

Outra iniciativa que proporciona o acesso e a democratização do ensino de música em nossa região é a possibilidade de ingressar no curso de licenciatura em música da

Universidade Federal sem o teste de habilidade específica, possibilitando que os alunos tenham a oportunidade de aprender música dentro da universidade, tendo em vista que não temos escolas públicas de música no estado.

Banda sinfônica da UFC: uma construção coletiva

Como citado no tópico anterior, a Universidade Federal do Ceará possui alguns projetos de extensão que visam possibilitar o acesso a música e a aprendizagem musical à comunidade, contribuindo em aspectos educacionais, musicais e sociais.

Dentre essas iniciativas de extensão, temos a Banda Sinfônica da UFC. Essa atividade musical surge a partir de uma disciplina optativa do curso de Licenciatura em Música denominada Prática de Conjunto de Sopros, no ano de 2015. Objetivando ampliar as possibilidades musicais da disciplina sugerimos a criação de um trabalho aberto a participação da comunidade local. Desta maneira, tivemos o primeiro grupo formado na metade do primeiro semestre de 2015.

Naquela época a habilidade musical dos integrantes era bastante homogênea, fazendo com que o grupo tivesse arranjos que possibilitassem a participação de todos. Posteriormente, no segundo semestre de 2015 ingressaram novos alunos da licenciatura e, também, da extensão, interessados em aprender um instrumento musical de sopro.

Tendo em vista que tínhamos um grupo que já tocava, decidimos por dividir os estudantes, deixando os iniciantes em uma turma separada. Na turma iniciante o trabalho era feito de maneira coletiva e utilizava-se o método: “Da Capo: método elementar para o ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda” (BARBOSA, 2004). O grupo contava com 16 instrumentistas divididos nos seguintes instrumentos: 4 flautas, 5 clarinetes, 2 saxofones alto, 1 saxofone tenor, 1 trompa em fá, 1 trompete, 1 trombone e 1 bateria.

A metodologia coletiva foi eficaz na formação inicial dos músicos. O método “Da Capo” se mostrou eficiente neste trabalho, sendo utilizado até a atividade de número 60. Nascimento (2007) também apontou em sua pesquisa, a eficiência deste método, observando que:

a utilização do **Método Elementar para o Ensino Coletivo de Instrumentos de Banda de Música “Da Capo”** desenvolvido pelo Prof. Dr. Joel Barbosa como conteúdo programático de ensino subtraiu os fatores que contribuem para a ineficiência do ensino musical das bandas de música amadoras brasileiras [...] Os depoimentos coletados na pesquisa ratificaram as observações preliminares dos estudos

exploratórios, confirmando que o método “Da Capo” encontra-se de acordo com as atuais propostas em educação musical instrumental, segundo o professor Keith Swanwick. (NASCIMENTO, 2007, p.69)

Após a utilização do método, e da aprendizagem por parte da turma, iniciou-se um trabalho que visava a construção de um repertório adaptado para o nível dos alunos. A primeira música era “Asa Branca” de Luiz Gonzaga e Renato Teixeira, em um arranjo adaptado para essa formação inicial do professor Dr. Joel Barbosa. A segunda música foi “We’re on a mission to Rock” de Steve Homme; esta música era de fácil execução e tinha uma característica rítmica marcante. A terceira música foi arranjada especialmente a pedido do grupo e se chamava “Show das Poderosas” de Annita, com arranjo de Filipe Ximenes. Este foi o arranjo que mais exigiu dedicação dos estudantes, por conta de alguns aspectos musicais inseridos com o objetivo de estimular a execução instrumental dos estudantes. Por fim, tocamos uma música de Maria Meron, com arranjo de Filipe Ximenes, chamada “Chorinho”.

No final do semestre os alunos fizeram apresentações públicas no saguão, no pátio e na cantina da universidade, possibilitando o desenvolvimento artístico, musical e social dos estudantes envolvidos.

No semestre seguinte, esses estudantes se agregaram aos que já tocavam no primeiro semestre de 2015, formando uma banda com 42 integrantes, e dois regentes que trabalham em parceria, construindo um repertório com oito músicas, a saber: Anunciação (Alceu Valença) com arranjo de Themístocles Stanton; Centuria (James Swearigen); John Williams Trilogy (John Williams); Mas que nada (Jorge Ben); Montañas del Fuego (Markuz Götz); Noites Carienses (Cido Gonçalves); The Great Locomotive Chase (Robert Smith); Watermelon Man (Herbie Hancock); e fazendo apresentações públicas em alguns locais como: Auditório do Hospital Sarah Kubitscheck, Foyer do Theatro José de Alencar, Jardins da Reitoria da Universidade Federal do Ceará. Concerto no Festival Nordeste 2016, apresentação no Palco Principal do Theatro José de Alencar, juntamente com a Banda do Norte, e por fim uma apresentação no festival Sinfonia Br no Cine Teatro São Luiz.

Atualmente a banda citada acima constrói um repertório baseado em temas de filmes. Paralelamente a este trabalho, temos uma turma de iniciantes que conta com 25 estudantes, divididos em flauta transversal, oboé, clarinete, saxofone alto e soprano, trompete, trompa, bombardino, trombone, tuba e bateria.

Considerações Finais

O presente artigo apresentou sobre a trajetória de formação da Banda de Música da Universidade Federal do Ceará. Inicialmente descrevemos sobre o contexto histórico das bandas para que o leitor tenha uma visão geral do assunto. Em seguida, destacamos o desenvolvimento do contexto local, para o melhor entendimento das práticas desenvolvidas no nosso estado. Por fim, apresentamos resumidamente a trajetória de formação musical da Banda Sinfônica da UFC.

A partir de uma reflexão constante, entendemos que no contexto atual da educação musical a Banda Sinfônica da UFC pode ter a função de proporcionar a vivência musical e a musicalização, além da agregação de valores sociais e culturais, contribuindo para a formação humana dos agentes envolvidos nesse campo. A carência de professores de música para exercer o papel de educador musical pode encontrar na banda de música, uma solução. Tendo essa a função de ser a escola do povo (LANGE, 1979).

Nesse contexto a Banda Sinfônica da UFC pode contribuir com a educação musical na atualidade, estabelecendo parcerias estabelecidas entre escola, comunidade e outras bandas podendo ampliar o acesso a música, fazendo com que a educação musical tenha uma função própria no contexto atual.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Joel L. Da Capo: método elementar para o ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda. Regência. 1ª. ed. Jundiaí, São Paulo: Keyboard Editora Musical, 2004. 230 p.

BINDER, Fernando P. Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP. São Paulo, 2006. 135 p.

BRASIL. Decreto 60.103 de 20 de Janeiro de 1967. Concede reconhecimento ao Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Brasília, DF, 1967. Disponível em <<http://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:federal:decreto:1967-01-20;60103>>. Acesso em: 7 ago. 2014.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. A educação musical do século XX: os métodos tradicionais. In: JORDÃO, G.; ALLUCCI, R. R.; MOLINA, S.; TERAHATA, A. Música na escola. São Paulo. Allucci e Associados comunicações, 2012. Disponível em: <http://www.amusicanaescola.com.br/o-projeto.html>. Acesso em 26 de julho de 2014.

GRANJA, M. de F. D. A Banda: Som & Magia. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984.

LANGE, F. C. A música do período colonial em Minas Gerais. In: Seminário sobre a cultura mineira no Período Colonial. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura Mineira no Período Colonial, 1979.

MATOS, Elvis A. Um inventário luminoso ou alumiário inventado: uma trajetória humana de musical formação. Fortaleza: Diz Editor(a)ção, 2008.

NASCIMENTO, Marco A. T. Método elementar para o ensino coletivo de instrumentos de banda de música Da Capo: um estudo sobre sua aplicação. Dissertação (Mestrado em Música) – PPGM/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.

PARENTE, F. X. A música local na escola cearense: uma análise sobre as trajetórias de formação docente. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

POVO, TV. Música: a invenção do Ceará. Disponível em: <<http://www.youtube.com>>. Acesso em: 15 out. 2013.

RISÉRIO, Antonio. Avant-garde na Bahia. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

SCHRADER, Erwin. O canto coral na cidade de Fortaleza/Ceará: 50 anos (1950-1999) na perspectiva dos regentes. 2002. Dissertação (Mestrado Interinstitucional em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2002.

SILVINO, Izaíra. ...ah, se eu tivesse asas... Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

TINHORÃO, J. Música popular: de índios, negros e mestiços. Petrópolis: Vozes, 1972.

Da Banda de Música para a Universidade: reflexões de uma trajetória musical

From the Wind Band to the University: reflections of a musical journey

Lucas de Souza Teixeira
Universidade Federal do Ceará
lucas15t2@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo trazer reflexões a respeito das diferenças entre as formas de ensino de música e mais especificamente de ensino-aprendizagem instrumental dentro da banda de música e no curso de música da Universidade Federal do Ceará no *campus* de Sobral. Tratando resumidamente de todos os momentos da minha caminhada na música, desde a musicalização até os dias atuais, todas as transformações, surpresas, descobertas e evoluções no decorrer dessa jornada. Esta reflexão dialogou com trabalho de autores como Marco Toledo Nascimento, Liliamar Hoça e Ana Lúcia Bréscia levantando algumas críticas e pensamentos a respeito da educação musical.

Palavras-chave: Banda de música, Educação musical, Musicalização, Metodologia.

Abstract: The present paper has as objective to bring the reflections about the differences between the music teaching ways and more specify the teaching-learning of musical instrument in the wind band, and the music graduation of the Federal University of Ceara, campus of Sobral. Briefly talking about all the moments of my journey in the music since the musicalization until today, all the transformations, surprises, discoveries and evolution during this path. This reflection dialogues with works of authors as Marco Toledo Nascimento, Liliamar Hoça and Ana Lucia Bréscia raising some criticism and thoughts about music education.

Key words: Wind Band, Music Education, Musicalization, Methodology

O começo

Iniciei meus estudos em instrumento de sopro no ano de 2010 na Banda Municipal Pe. Valdery na cidade de Cruz no litoral Oeste do Estado do Ceará, existente desde 1989, considerada um dos seus maiores patrimônios culturais do município e também uma das melhores bandas do estado. Passei a frequentar os ensaios, assistir as apresentações da Banda e a integrar a primeira turma do P.I.M.P.S. (Programa de Iniciação Musical Primeiro Sopro) com cerca de vinte e cinco jovens em torno de 14 a 18 anos. No meu caso não escolhi o instrumento, no primeiro dia de aula me foi entregue um Sax-Horn Barítono, um instrumento antigo da época da fundação da banda, apresentando vários problemas mecânicos em seu uso.

É interessante ressaltar que a turma do projeto P.I.M.P.S. tinha aulas durante a semana e os professores eram alguns dos músicos mais experientes da banda. Nessas aulas, que aconteciam duas vezes na semana, eram utilizados inicialmente os exercícios

do método *Da Capo* de Joel Barbosa (Barbosa, 2004) por meio de acompanhamento individual ou por naípe, dependendo da quantidade de estudantes. Aos sábados todos tinham aula de teoria com o regente da banda, com base nos métodos: *Curso Completo de Teoria musical e solfejo* de Belmira Cardoso e Mário Mascarenhas (1973) e *Guia Teórico-prático Para o Ensino do Ditado Musical* de Pozzoli. Ao final da aula todos os estudantes se juntavam para a execução coletiva dos exercícios do método *Da Capo* que haviam sido estudados durante a semana. Com o tempo, além dos exercícios deste Método o grupo passou a executar peças simples e a realizar pequenas apresentações na cidade.

O desinteresse

Mesmo o grupo obtendo um progresso considerável, aos poucos foi surgindo um desinteresse com o projeto. Muitos de nós éramos chamados pelo regente para participar dos ensaios da Banda Pe. Valdery que contava com um repertório bem mais elaborado e complexo do que o do P.I.M.P.S. Nos ensaios recebíamos as pastas com o repertório da banda que podíamos levar em casa para um estudo individual. Porém, eu não me sentia autônomo no estudo e surgiam muitas dúvidas: o nível do repertório que era passado na banda era muito alto comparado com o nosso nível atual de estudo no P.I.M.P.S. Além disso, outro fator estava gerando um desconforto geral em nossa turma. Na hora dos ensaios, éramos constrangidos pelo regente que usava de gritos e constrangimentos desnecessários na frente do grupo, por não conseguirmos acompanhar os demais músicos da banda, até então mais experientes do que nós. Eu observava que isso estava desmotivando o grupo, deixando os participantes com medo dos ensaios e levando a uma desistência gradativa. Não foi difícil de notar o problema, sempre em conversa com os colegas ficava claro a falta de estímulo causada principalmente pelos desconfortos nos ensaios da banda.

Diante de tantas situações desagradáveis muitos estudantes do programa foram desistindo e infelizmente, em outubro de 2011, eu também desisti do instrumento. Aquela experiência tinha sido tão desagradável e constrangedora para mim que fiquei com receio de chegar perto de qualquer outro instrumento para tentar tocar novamente. Eu não me sentia com autonomia suficiente para estudar e muito menos estimulado para voltar. De fato, eu tinha decidido desistir da música.

A segunda chance

Depois de todo o ocorrido eu achava que não ia mais me envolver com a música

até que descobri a flauta transversal, e em fevereiro de 2012 procurei uma escola de música particular em Cruz para estudar esse instrumento. Porém, o único lugar na região toda que oferecia as aulas que eu procurava era a escola particular de música do mesmo regente da banda de música na qual eu havia participado e para minha surpresa o próprio era o professor de flauta. Pensei muito e resolvi deixar as experiências ruins do passado de lado, me dando uma nova chance de estudar música e isso motivou a ir em frente.

Comecei as aulas de flauta, uma vez por semana. De início essas aulas particulares também usavam o método de Joel Barbosa, assim como no P.I.M.P.S., porém nesse caso não tinha uma prática em conjunto com outros estudantes da escola, os estudos eram individuais. Mesmo com resultados mais animadores do que no Sax-Horn barítono, eu ainda não me sentia seguro na hora de tocar uma peça ou de estudar sozinho.

Ainda assim as aulas deixavam muitas dúvidas e eu continuava a me sentir sem autonomia para estudar sozinho. Avalio que alguns acontecimentos contaram negativamente para o meu processo de aprendizagem inicial na flauta como a falta de frequência das aulas, pelo fato do professor não ser assíduo. Para aliviar essa falha o próprio nos convidou para tocar na banda de música que ele regia, ou seja, a mesma banda que eu participava antes. Não demorou muito para que ressurgissem as comparações ofensivas com outros membros da banda. Termos pejorativos, falta de respeito e ofensas faziam aparentemente parte da metodologia dele. De modo algum isso contou como ponto positivo e construtivo nas aulas de flauta. Pelo contrário, aquilo estava ofendendo, cansando e entristecendo. Com um tempo as aulas foram ficando sem rendimento, lembrando o que se tornaram as aulas do P.I.M.P.S. anteriormente, pois era notável a falta de planejamento, de interesse e de compromisso do professor nas aulas de flauta que duraram cerca de um ano e meio até a sua extinção. Porém isso não me impediu de continuar a estudar ou pelo menos tentar. Contudo as dúvidas eram recorrentes: o que, como e para que estudar?

Minha experiência na universidade

Passados quase dois anos desde a minha volta aos estudos de música e quase um ano estudando sem professor, eu estava decidido a ir além. Eu havia descoberto o que eu queria fazer da minha vida, portanto entendido qual era o meu sonho.

No ano de 2014 entrei no curso de música da Universidade Federal do Ceará no *Campus* de Sobral na região Norte do Estado do Ceará. Tudo era novo e assustador, mas eu estava disposto a seguir em frente. Uma das coisas que mais me atraiu

para o curso foi a notícia dos bons professores que ali trabalhavam e em especial a presença de uma nova professora de flauta que estava no Brasil há pouco tempo, a mesma que eu já tinha tido a oportunidade de conhecer em um festival em 2013. Conclui então que se eu quisesse mesmo seguir na carreira musical, seja como interprete ou professor, ali era o lugar onde eu deveria estar.

Chegando para os primeiros dias de aula vi que tudo era muito maior que eu imaginava. Fui notando que as aulas eram todas interligadas, a relação interdisciplinar era muito forte. Especificamente falando das aulas de prática instrumental, que eram as mais aguardadas, me deparei com o método Da Capo, aquele mesmo que usado no P.I.M.P.S. Estranhei em encontrar novamente o mesmo método, mas aguardei para ver o que os professores queriam nos mostrar. Além da parte prática também nos foi proporcionado um estudo teórico sobre o método e a metodologia que de fato o acompanha, e assim comecei a entender que se tratava da Metodologia de Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais que segundo Nascimento:

... consiste em ministrar aulas ao mesmo tempo para vários alunos. Essas aulas podem ser de forma homogenia ou heterogenia e é efetuada de maneira multidisciplinar, ou seja, além da prática instrumental, podem ser ministrados outros saberes musicais intitulados academicamente como: teoria musical, percepção musical, história da música, improvisação e composição. (NASCIMENTO, 2007).

Com o passar dos semestres fui entendendo cada vez mais esse processo, e tomando base na minha própria vivência, posso dizer que agora sim estou conquistando a minha autonomia e isso tem se refletido na progressão dos meus estudos. Hoje consigo fazer coisas que antes pareciam impossíveis.

A teia de aprendizagem que se traça é algo muito produtivo uma vez que os conteúdos que estudamos na disciplina Percepção e Solfejo são utilizados na disciplina de Prática instrumental, Oficina de Percussão, Canto Coral e que todos esses conteúdos ainda são religados às disciplinas de história da música e nas disciplinas de Antropologia, Pedagogia e Filosofia. Logo também o que se aprende nas disciplinas de Técnica Vocal e Canto Coral é usado na Prática Instrumental, e etc. O ciclo dos conhecimentos se fortalece dentro do curso e isso forma bases mais sólidas na formação dos estudantes. Todas as atividades propostas como seminários, apresentações e concertos abertos, apresentações e orientações de trabalhos acadêmicos, pesquisas, extensões, experiências

de docência através PIBID¹ e a organização e participação de eventos internacionais como o festival Eurochertries² e CIEMS³, formam uma corrente viva e funcional fazendo com que a formação seja de alta qualidade e, além disso, cheia de momentos prazerosos e de superação.

Uma reflexão sobre os caminhos até aqui percorridos

Tem sido dura a caminhada, porém prazerosa nos dias de hoje. A cada dia tenho mais certeza que eu quero seguir no campo da música. Nesses anos de estudo, muitas questões e reflexões têm passado pela minha cabeça, depois de ingressar na universidade e ter vivências principalmente na parte pedagógica. De certo modo ver as coisas de longe pode nos dar uma visão maior, viver outros contextos nos permite fazer balanços sobre a nossa realidade. Com base nisso compartilho do pensamento de NASCIMENTO (2015) onde ele diz que certas coisas nessa realidade são preocupantes, como por exemplo, o fato de saber que nossas bandas de música sofrem com a falta de estrutura física e apoio, carecem de estrutura pedagógica e informação na formação dos seus novos músicos, tópicos que pretendo ressaltar em um trabalho futuro. O uso incorreto de métodos, a falta de acesso à informação e de contatos com entidades que poderiam ajudar essas bandas é tremendo. Felizmente hoje já temos pesquisas sobre as bandas de música do nosso estado e uma universidade disposta a ajudar. Creio que essa realidade pode ser transformada, embora seja uma ação que demande muito tempo, trabalho duro e paciência. A inserção dos graduandos e graduados como agentes transformadores e difusores de conhecimento nesse meio musical e não somente nas nossas escolas (missão principal de um curso de licenciatura), trará, mesmo que em longo prazo, resultados positivos para o nosso contexto de ensino musical. Quero deixar claro que em nenhum momento ao falar isso quero desvalorizar os conhecimentos populares e toda a difusão desses nas bandas de música, o que tenho a acrescentar é que a união do conhecimento popular com a universidade pode vir a somar e render bons frutos para ambas às partes, além do mais importante, trazer benefícios para a sociedade.

Falando sobre a minha vivência e os métodos pelos quais passei em minha primeira formação musical percebo que a existência de um procedimento linear e gradativo de ensino num processo de musicalização possa ser um bom caminho para uma

¹ Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência

² Festival Internacional de Orquestras de Jovens Eurochertries

³ Conferência Internacional de Educação Musical de Sobral

educação musical de qualidade. Como diz Skalski (2010) através das ideias de Bréscia (2003) tudo isso é um processo de construção da sensibilidade e de todos os outros pilares importantes para a formação humana:

(...) a musicalização é um processo de construção do conhecimento que tem como objetivo despertar e desenvolver o gosto musical, favorecendo o desenvolvimento da sensibilidade, criatividade, senso rítmico, do prazer de ouvir música, da imaginação, memória, concentração, atenção, autodisciplina, do respeito ao próximo, da socialização e afetividade. (SKALSKI, 2010, p. 16)

Partindo dessa ideia podemos considerar que a falta de preparo do professor pode fazer desse processo, que deveria ser de descobertas, prazer e realizações, algo enfadonho e até traumatizante. Desafiar o aluno pode ser bom, mas criar barreiras desnecessárias e ainda usar de pressão psicológica pode não ser saudável para a formação humana do aluno. Colocando tudo isso em relação ao meu exemplo dentro da banda de música, me parece interessante a inserção dos aprendizes na banda para tocar juntamente com os músicos veteranos. Acredito que ela deve ser feita com cautela e sem pular etapas, respeitando o nível de execução, tempo de prática e conhecimento musical desses estudantes. Infelizmente não foi o que aconteceu no meu caso e dos meus colegas de estudo.

O processo de aprendizagem tem que ser algo contínuo e consistente que respeite o tempo de cada um. Falando como educador musical, acredito que se deva respeitar as particularidades de cada aluno: o tempo de aprendizagem, as necessidades, a bagagem que cada um traz e os contextos nos quais eles estão inseridos.

Aprendizagem não é um processo isolado e linear. Nela, há movimento, o qual a caracteriza de modo particular, a partir das experiências individuais, das possibilidades ofertadas à pessoa pelo meio em que vive e das interações ocorridas, que permitem estabelecer novos e mais amplos referenciais sobre o objeto do conhecimento. Nesse contexto que tempo/espaço se articulam à aprendizagem. (HOÇA, 2009)

Diante de tudo concluo que não foi nada construtivo para a minha formação musical as formas metodológicas usadas pelo primeiro professor, pulando etapas, usando de constrangimentos e insultos. Para mim, nada dessa experiência foi válido a não ser pelo fato de eu saber como nunca deverei agir quando for dar aula para meus alunos. Estar na universidade e conhecer outras metodologias, que por sua vez tem bases sólidas e estudos a seu respeito me fez abrir a mente e desenvolver um pensamento crítico com relação à educação musical, de fato ter acesso a esses conhecimentos foi algo

que me ajudou e tem me ajudado a ser um estudante e um professor melhor. Eu sei que, infelizmente não sou o único a passar por uma experiência de musicalização traumática em nosso estado ou até em nosso país, e que isso se deve também pelo fato de não dispomos ainda de uma estrutura física e pedagógica de qualidade que abrace a todos, mas espero que juntos, professores, formandos e todos os profissionais da área da educação musical possamos transformar esse cenário, podendo tanto o cidadão da capital quanto o cidadão do interior ter uma educação musical que além de lhe proporcionar uma boa formação humana possa lhe fazer feliz.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Joel Luís da Silva. Da Capo: Método Elementar para o Ensino Coletivo e ou Individual de Instrumentos de Banda, Jundiaí, Keyborard, 2004.

BRÉSCIA, Vera Lúcia Pessagno. Educação Musical: bases psicológicas e ação preventiva. São Paulo: Átomo, 2003.

CARDOSO, Belmira; MASCARENHAS, Mário. Curso completo de teoria musical e solfejo. Irmãos Vitale, 1973.

HOÇA, Liliamar. Tempo e aprendizagem no ensino organizado em ciclos. IX Congresso Nacional de Educação – EDUCERE – III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia, 2009.

POZZOLI, Ettore. Pozzoli: Guia teórico e prático para o ensino do ditado musical. Ricordi do Brasil, ____.

NASCIMENTO, M. A. T. O método "Da Capo" na Banda 24 de Setembro. In: XVI Encontro Anual da ABEM - Congresso Regional da ISME na América Latina, 2007, Campo Grande. Anais do XVI encontro Anual da ABEM - Congresso Regional da ISME na América Latina. Campo Grande: Editora da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2007.

NASCIMENTO, M. A. T.; MENDONÇA, G. ; AZEVEDO, M. W. R. ; RODRIGUES, L. ; BOTELHO, R. . Cartographie des Harmonies Amateurs en Activité dans la Région Nord-ouest de l'État du Ceará. In: Apprentissage et Enseignement de la musique au XXI^e siècle: l'apport des sciences et des technologies, 2015, Montreal. Caderno de Resumos. Montreal: McGill University, 2015. v. 1. p. 85-85.

Bandas Marciais: ensino coletivo como proposta metodológica

Aurélio Nogueira Sousa¹
aureliotrompete@gmail.com

Resumo: Este artigo relata de forma relevante o processo pedagógico realizado pelas bandas marciais do estado de Goiás e o processo de aprendizagem pelo método Da Capo de autoria do professor Joel Barbosa (UFBA) e uma análise inicial em método quantitativo sobre as metodologias adotadas no ensino coletivo destas agremiações.

Palavras chave: Bandas de marcha, ensino coletivo, educação musical

Abstract: This article relates in a relevant way the pedagogical process carried out by the martial bands of the state of Goiás and the process of learning by the method Da Capo of Professor Joel Barbosa (UFBA) and an initial analysis in quantitative method on the methodologies adopted in the collective teaching of these associations.

Keywords: Marching bands, collective education, music education

Introdução

As bandas, ao longo da história do Brasil, tiveram uma grande influência na sociedade como também na formação musical de renomados profissionais da área. Nascimento (2003) afirma que

(...) um grande número de músicos profissionais recebe alguma influência por meio da banda de música em sua formação musical. Tal influência é causada, muitas vezes, pelo contexto social da banda, que participa de eventos sociais de naturezas diversas como missas, procissões, festas, retretas, desfiles cívico-militares, eventos esportivos, etc. encantando o público pela sua música. Há de se lembrar que, até pouco tempo atrás, a banda de música era um dos mais populares veículos de acesso a cultura musical para a sociedade, encerrando nas apresentações não somente a oportunidade do entretenimento musical, mas importante estímulo ao talento musical do indivíduo, levando-o a participar da banda de música e a aprender a tocar um instrumento musical (NASCIMENTO, 2003, p.35).

A influência das bandas marciais na sociedade goianiense tem incentivado na formação de vários alunos. O que se observa hoje é um percentual elevado de profissionais da música que principiaram seus estudos nas bandas marciais escolares de nível fundamental. Algumas bandas, como as da Secretaria de Educação do Estado de Goiás, são referência na iniciação e formação musical de jovens. Elas dão uma

¹ Universidade Federal da Bahia – SEDUCE – Goiás

oportunidade única, e às vezes decisiva, aos futuros professores de música.

São constatados casos de alunos que retornaram, após vários anos de estudo, como professores da instituição onde iniciaram seus primeiros estudos musicais. Enfim, a quantidade considerável de bandas marciais em Goiânia tem solidificado e abastecido um mercado promissor de empregabilidade.

Em Goiânia, as bandas marciais são parte da atividade musical de instrumentos de sopros de escolas regulares, e corporações como bombeiros e polícia militar; tornam-se a porta de entrada dos músicos iniciados nessas escolas para o trabalho (ALVES, 2003, p.53).

Nessa linha de raciocínio, Nascimento (2003) constata que, em todas as áreas de atuação profissional, a banda escolar contribui de maneira significativa para a experiência profissional do músico. Todavia, para o autor, as bandas escolares, apesar de contribuírem para a formação de músicos profissionais, não são autossuficientes para o ensino musical global do indivíduo.

Sousa (2009) observa, nessa perspectiva, que, em alguns casos, os professores das bandas iniciam seus alunos no instrumento utilizando apenas o conhecimento empírico, ou seja, não há uma sistematização da utilização de metodologias para as aulas. Além disso, outra questão relevante que também dificulta o processo educacional é a falta de material didático específico para bandas marciais.

Assim, no contexto das bandas escolares, pesquisas referentes ao ensino coletivo de música visam trazer propostas metodológicas que fundamentam e aprimoram o trabalho realizado nas bandas estudantis.

Cruvinel (2003) afirma que o ensino coletivo de instrumento é uma importante ferramenta para a ação de socialização do ensino musical, democratizando o acesso do cidadão e a formação musical. Essa, sem dúvida, é uma das importantes contribuições sociais que favorece a formação do cidadão e que pode ser explorada no ensino musical escolar.

O ensino coletivo musical consiste em ministrar aulas ao mesmo tempo para vários alunos. Essas aulas podem ser de forma homogênea ou heterogênea. Entende-se como homogêneo quando um mesmo instrumento é lecionado em grupo; já o ensino coletivo se torna heterogêneo quando vários instrumentos diferentes são trabalhados num mesmo grupo (ALVES, 2011).

Em relação ao ensino coletivo de banda, o Brasil tem hoje um trabalho representativo e importante: o conhecido método “Da Capo”. Esse método, elementar

para ensino coletivo ou individual de instrumentos de banda, foi proposto pelo professor Dr. Joel Barbosa, da Universidade Federal da Bahia.

O método Da Capo é sem dúvida nenhuma uma das ótimas possibilidades de resultados imediatos e facilmente adaptáveis em uma estrutura pedagógica regular em qualquer unidade escolar brasileira. Portanto, o Da Capo, sendo um ensino musical coletivo, proporciona a interação no contexto musical entre os aprendizes e eles com as ações de relações coletivas dessa prática (MARTINS, 2003, p.48).

Porém, o “Da capo” foi elaborado pensando em um conjunto maior, o da banda musical, que abrange uma instrumentação de sopros que engloba, além dos naipes de metais e percussão, o naipe de madeiras. Assim, o método satisfaz as necessidades de um grupo ou banda que disponha de todos estes instrumentos de sopros citados. No caso da banda marcial, que tem em sua formação somente instrumentos do naipe de metais e percussão, observam-se certas lacunas nos exercícios e músicas propostas pelo método “Da Capo”.

Diante disso, o presente artigo, que é parte de uma pesquisa em andamento, objetiva investigar a aplicabilidade do ensino coletivo no contexto das bandas marciais escolares de Goiânia por meio de pesquisa de campo, pesquisa bibliográfica e análise de material didático que envolve o ensino coletivo em banda marcial.

Metodologia

O recorte de pesquisa está direcionado para as bandas marciais da cidade de Goiânia. Num primeiro momento foi realizada a revisão de literatura, a fim de investigar o atual estado da arte acerca da temática em foco neste trabalho. Num segundo momento foi feito o levantamento e análise parcial de materiais didáticos utilizados nas bandas marciais, tais como métodos de ensino coletivo de bandas. Além disso, igualmente foram analisadas as estratégias de ensino envolvendo aulas coletivas, assim como os planejamentos didáticos com base em exercícios propostos pelos métodos de ensino de instrumento musical.

Resultados obtidos

A pesquisa segue analisando a pertinência do material didático utilizado nas bandas marciais de Goiânia, para o ensino coletivo de música, bem como as diferentes práticas educativas no âmbito do ensino da música coletiva. No estado atual das investigações foram constatados diferentes problemas de ensino e aprendizagem dentro da visão pluralista da pedagogia musical coletiva.

Assim, visando encontrar soluções para uma melhor atuação dos profissionais de banda marcial, o estudo ora apresentado busca abrir caminhos de informações específicas na área de atuação musical no tocante às metodologias para o ensino coletivo de instrumentos de banda marcial.

Desta forma, ao termino da pesquisa, que se encontra em andaneto, espera-se que esta possa contribuir no sentido de responder os questionamentos que ainda assolam instrutores e maestros de bandas no que tange o ensino musical de forma coletiva.

Referências Bibliográficas

ALVES, Marcelo Eterno. Os instrumentos de metal no choro nº 10 de Villa-Lobos uma visão analítico-interpretativa. 2003. 120 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

_____. Aplicabilidade do ensino coletivo em música no Curso Técnico de Música do IFG. Relatório de Pesquisa PROAPP: Instituto Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

BARBOSA, Joel. Da Capo: método elementar para ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda. São Paulo: Musical, 2004.

CRUVINEL, Flávia Maria. Efeitos do ensino coletivo na iniciação instrumental de cordas: A educação musical como meio de transformação social. 2003. 137 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2003.

MARTINS, José Alípio de Oliveira. O método Da Capo: banda de música, educação, sociologia e pontos de convergência. Maceió: [s.n.], 2003.

NASCIMENTO Marco Antonio Toledo. A banda de música como formadora de músicos profissionais, com ênfase nos clarinetistas profissionais do Rio de Janeiro. 2003.100 f. Monografia (Graduação em Música) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003.

SOUSA, Aurélio Nogueira. Mapeamento do ensino de trompete em Goiânia. Universidade Federal de Goiás, Goiânia 2009.

Motivação e atitude composicional para banda

Motivation and Compositional Attitude for a Band

Fred Dantas
mestrefred10@gmail.com

RESUMO: Compor e instrumentar são ações simultâneas e que o repertório tradicional poderá ser resumido em três estilos: o Dobrado, a Peça de harmonia e a Música ligeira, onde revezam-se as funções que a tradição oral dos mestres denomina Canto, Contracanto, Centro e Marcação. A partir desse conhecimento vamos elencar Categorias da dimensão do compor para banda concluindo que uma dessas forças será a Preservação e transformação da tradição: licença histórica, parâmetros que podem ser transformados e relação entre antiga e nova vanguarda. Outra categoria é o Movimento: a re-texturização de padrões rítmicos populares, levando em conta tanto a condução quanto a melodia. O impulso de compor pode surgir por Ímpeto: nesse caso age a demanda por música, o progresso do conjunto e competição entre diferentes bandas. O compor pode se inspirar no Discurso do mestre, sobre música, ética da filarmônica ou sua história; outra dimensão será a noção da Repetição, seja por barras de compasso, por sinais de *segno* ou da *capo*: isso leva à reafirmação da forma, do discurso musical e à reflexão sobre temas já ouvidos. Finalmente observaremos que compor para banda considera a relação do Músico com o conjunto: seu pertencimento em relação ao grupo, o contraponto a ele confiado e sua participação em um naipe. A experiência de compor nos levará à criação de novas músicas como laboratório onde essas idéias serão aplicadas.

PALAVRAS-CHAVE: Música, Composição e Banda Filarmônica

ABSTRACT: Composition and instrumentation are simultaneous activities and how the traditional repertoire brings together three styles: the Dobrado, the Harmony Part, and Light Music, each of which has a well-defined function for the Main Melody, the Secondary Melody, the Accompaniment and the Bassline plus Percussion. From there, I list the Categories related to composing for a band, concluding that one of its forces is the Preservation and Transformation of tradition, encompassing: artistic license with history, parameters that may be transformed and the relationship between the old and new vanguard. Another category is Movement: the re-texturing of popular rhythm patterns, taking both conducting and melody into account. The urge to compose may emerge through Impetus: in this case the demand for music, the group's progress and competition between different bands. Composition may emerge from the maestro's Discourse about music, the ethic of the philharmonic or its history. Another dimension is the notion of Repetition, either through bar lines, *segno* marks or *da capo*: this leads to a reassertion of both form and musical discourse and a reflection on themes already heard. Finally, I observe that composing for a band takes account of the relationship between the Musician and the group: their sense of belonging to the group, the musical counterpoint entrusted to them and their participation in an instrumental section. The experience of composing led me to create new music, through a laboratory in which these ideas are applied.

KEYWORDS: Music, Composition and Philharmonic Band

Introdução

Este trabalho é uma adaptação do capítulo final da minha tese de doutorado intitulada “Composição para banda filarmônica: atitudes inovadoras”, de 2015. Trata da teoria e prática de compor, aplicada à banda filarmônica, pretendendo contribuir para a continuidade da prática de criar. Entre os mestres tradicionais compor era uma praxe,

embora não só o mestre possa criar nova música dentro de uma filarmônica. Desde que essa música é composta dentro dos mesmos pilares da música europeia, plenamente realizada por partituras formais, podemos dizer que o que particulariza a escrita do mestre de banda é a apropriação e transformação desses elementos técnicos em função da relação com o contexto.

Elogiando o esforço dos professores de música da Universidade Federal de Alagoas em manter a presente Jornada Pedagógica em 7 edições, escolhendo a cidade Marechal Deodoro onde podemos encontrar nada menos que cinco bandas de música em pleno funcionamento, nossa tarefa é conhecer e contribuir para que a prática do compor não se interrompa, e que, assim como os compositores de outrora se sentiam antenados com seu tempo, também seja nova esta música composta para banda.

Não se pode falar da prática do compor sem discutir a ocupação sonora do espaço público. A orquestra sinfônica não é uma concorrente nesse sentido, pois ainda que toque eventualmente ao ar livre, sua vocação natural é a sala de concerto. Nas praças públicas, até a primeira metade do século XX, não havia concorrência para os terços, as charamelas, a música ou como quer que se chamem às bandas de música. A apresentação da banda necessita da praça pública, e esta atualmente se encontra ocupada pelo som mecânico. Um automóvel com um potente aparelho sonoro pode inviabilizar a apresentação de uma banda em espaço público. E o volume do que se escuta costuma ser inversamente proporcional à qualidade da música. Não é nosso foco discutir o aspecto pedagógico das letras, nem mesmo a possível pobreza das soluções musicais, mas suscitar uma discussão política de cidadania, pois, ao se compor para banda, deve-se ter o direito de tocar essa composição em praça pública, para deleite de muitos sem ser inviabilizado pelo som dos bares e automóveis que externam o gosto e um ou de um grupo;

No Encontro de Filarmônicas de Pé de Serra, Bahia, a 29 de junho de 2012, diante de cinco bandas filarmônicas em coloridos fardamentos, seus respectivos maestros e umas duas mil pessoas, reunidas em praça pública entre duas impressionantes elevações montanhosas, o jovem mestre de banda Rildo Oliveira Rios discursou, emocionado: “Todos os dias somos bombardeados, em nossas próprias casas, por um tipo de música agressiva e estranha a nós e, entretanto, estamos agora aqui, fazendo nossa música como nossos parentes fazem há duzentos anos”¹.

¹ Rildo e sua filarmônica, formada quase toda por familiares e amigos, são os herdeiros dos famosos Barbeiros de Pé de Serra, que tocaram numa estação ferroviária para D. Pedro II, em sua passagem pela Bahia. Ainda hoje tocam no carnaval, de ouvido, trechos de *Aida* e outras óperas, sem terem

A longevidade da banda deve-se, entre outros fatores, à capacidade de compor algo novo, ou adaptar estímulos externos. Se há cem anos a música ocidental gerou novos sistemas de composição, o ensino dessa nova composição não pode se restringir ao ambiente universitário. Entretanto, há de se observar que compositores ligados à música de concerto, muitas vezes habituados a criar ao piano ou diretamente pensando na orquestra sinfônica, em geral não conseguem bons resultados ao compor para banda, onde a instrumentação e a missão de cada naipe, assim como a forma, estão presentes desde o primeiro fragmento da ideia. Na banda não há uma fronteira exata entre criar e instrumentar.

Por solicitação do nosso querido e combativo mestre Humberto Bembém Dantas, ao organizar um indispensável catálogo de gravações com a notável banda de Cruzeta, escrevi algo sobre os dobrados de circulação nacional, aponte a ideia de que eles são motivo de uma re-contextualização, onde dobrados compostos muitas vezes em ambiente de caserna, lembram em cidades do interior do Brasil, festas de padroeiro e quermesses sendo fundo musical para sabores, amores e licores.

Insisto que a banda deve arriscar na composição nova. A pura volta aos dobrados tradicionais – a menos que se declare estar resgatando a história ou exemplificando etapas de composição – nos perpetuaria como anacrônicos. A execução de arranjos do repertório sinfônico nos torna cópia imperfeita. Executar versões instrumentadas de canções da moda esvazia nosso repertório. Pela grande quantidade de músicas próprias existentes nos arquivos das sociedades filarmônicas da Bahia, constatamos que a praxe composicional é um fato, e a prova disto são os arquivos manuscritos com centenas de composições.

A banda filarmônica é o principal caminho, nas cidades do interior, para que crianças e jovens aprendam a ler partitura, tocar um instrumento, conviver com pessoas de diferentes origens, aprender a ter uma responsabilidade definida em determinado grupo, ajudar ao colega menos capacitado, enfim, incentivar os laços de coesão fraterna através da música. Na busca de cumprir esses objetivos, propus a iniciativa do Curso de Capacitação para Mestres e Músicos Líderes de Filarmônicas, ou simplesmente Curso Mestres, e por um ano e meio ensinei a arranjar e compor, em três núcleos: Salvador, São Félix e Sr. do Bonfim². Em novembro de 2013, integrei a jornada de Capacitação Musical,

ideia exata da origem. Essas aberturas de ópera (Ernani, Aida) eram sucesso em 1888, ano do primeiro carnaval na Bahia. No Carnaval 2014 da cidade de Rio de Contas, onde estive com a Orquestra Fred Dantas, lá estava Rildo, com outros “fungas”(como lá são chamados os brancos do sertão), fazendo suas marchinhas de carnaval.

² Além de outros professores de regência e instrumento desse Curso de Capacitação realizado pela

do Programa de Apoio às Filarmônicas do Governo da Bahia, onde ensinei a compor, realizei o ritual compositivo diante de uma câmara de filmagem, por três dias, visando criar uma vídeo-aula.³ Trago para esta bendita sétima jornada dois dobrados compostos diante de alunos, em sala de aula, disponibilizados para serem executados pela filarmônica Carlos Gomes, onde tenho esse prazer de interagir com músicos alagoanos, terra onde nasceram meus sobrinhos.

Realizada esta exposição inicial, passo a descrever os elementos de motivação composicional, os fatores que contribuem para a criação de novas músicas na banda de música.

Preservação e transformação da tradição

Necessitamos do Conhecimento e Valorização do passado, para resultar em novas soluções; para isso tenho que ter: **licença histórica**, conhecimento dos **pilares** que podem ser transformados e a noção do que foi **vanguarda**, ontem e hoje.

a. Licença histórica para a minha experiência

Desde 1973, quando criei aos 13 anos de idade o Dobrado Victória, e uma certa Valsa João Sacramento, dedicada ao meu mestre, somente pude compor depois de aprovado pelo tradicional e permitido pelo que nos caracteriza. O que não posso é simplesmente chegar à frente da banda com uma peça que começa com gente tocando e termina idem, sem anunciar uma forma, um comportamento funcional nem uma utilidade social.

No Carnaval de 2015 em Salvador, Bahia, como já se tornou costume no trabalho da Oficina de Frevos e Dobrados ao longo de 25 anos, coloquei arranjos de músicas de sucesso do momento, como *Gordinho Gostoso*, *vida mais ou menos* e duas *sofrências* (ou “Arrocha”, músicas derivadas do bolero originalmente com letras ligadas ao desencanto amoroso) do cantor Pablo. Como esses arranjos foram feitos com a técnica correta, prevendo trazer o canto, o contracanto com base no que faz a gravação original (atividades dos teclados, violões, etc.), criando o centro com base no original e a marcação copiando o contrabaixo da gravação original, é claro que funcionaram e agradaram ao grande

Oficina de Frevos e Dobrados, com apoio do Fundo de Cultura do Estado da Bahia, um trabalho pioneiro, bastante descrito em suas didáticas e resultados na tese de doutorado de Celso Benedito, professor do referido curso (ver BENEDITO 2011).

³ Jornada de Capacitação Musical para Filarmônicas, realizada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, com apoio financeiro da Caixa Econômica Federal.

público. Mas no momento em que retornava à marchinha carnavalesca, eu, toda a banda e também o público experimentávamos certa sensação de conforto, de retorno ao lar. Até aí se explica pelo evidente parentesco marchinha-banda.

Mas ocorria também outra coisa: nas adaptações de músicas afro, dos blocos baianos Olodum e Ilê Aiyê, e ainda músicas minhas nesse mesmo estilo como *Abertura na Levada*, tínhamos a mesma sensação de conforto. Então me permito supor que assim como as marchinhas estavam no pertencimento do dobrado, os *axés* atuais têm licença histórica do maxixe ancestral.

Quando me dediquei a compor músicas que classifiquei como “nova música tradicional” (música tonal que incorpora alguns avanços em relação à música de banda) eu já havia criado, no início da Oficina e fortemente influenciado por meus professores de composição na EMUS-UFBA (na época, Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA), os dobrados atonais, ou seja, dobrados que embora em certos momentos soem aparentemente tonais ou façam uso de citações, não têm compromisso com tonalidade nem relações hierárquicas tonais. Mas sempre considerando e respeitando a forma, a missão de cada naipe e o estado de espírito da composição para banda.

b. Pilares transformáveis

O que chamo de pilares são os parâmetros musicais cujo uso tradicional aponta para o que pode ser modificado: funções, forma e instrumentação. As funções – canto, contracanto, centro e marcação - pedem novo canto, novo contracanto, novo centro e nova marcação. Esses pilares ou funções instrumentais na filarmônica podem ser identificados na maioria dos estilos de música ocidental. Na literatura profissional de piano as duas mãos fazem mais que uma melodia acompanhada. O que chamamos de contracanto e centro estão lá, na forma de sub-melodias e ornamentações. Na orquestração sinfônica eles estão dispersos em uma instrumentação muito variada, mas dificilmente há mais de quatro atividades diferentes e simultâneas. No coral a quatro vozes as funções estão distribuídas nessas vozes. Num conjunto de chorinho, no jogo entre violões, bandolins e solista. O que ocorre na banda é que – para fazer soar um conjunto de sopros com certa graça e movimento – a distribuição precisa dessas atividades se torna referência e nasce junto com a composição.

Ocorre que, numa composição que se pretenda nova, para banda, se não forem adotados novos pilares ela também não se move modernamente. No meu entender, e no que apliquei nas minhas músicas estranhas, há um **canto**, não-tonal. Há um contra-fato o

contracanto, para ele; há um **centro** provendo um balanço não-regular e uma **marcação**, se não aleatória, pelo menos não binariamente regular. Os pilares estão lá, me possibilitando transformá-los para que me ajudem a fazer uma composição para banda que se pareça moderna e ao mesmo tempo legítima.

c. Antiga e nova vanguarda

Os velhos mestres eram a vanguarda do seu tempo: devemos ser a vanguarda do nosso. Examinando o repertório clássico das bandas filarmônicas, incluindo os dobrados militares de grande circulação, vamos ver traços de contemporaneidade em relação à sua época. Para um conjunto que se pretende sério a única proposta possível para um compositor atual é criar nova música séria.

Os exemplos mais antigos de música composta para banda filarmônica na Bahia se encontram nas corporações do Recôncavo, como a *Minerva Cachoeirana* e a *Terpsícore de Maragogipe*. São dobrados com excelente encaminhamento harmônico e melodias de fôlego. Vez por outra encontramos modulações inesperadas, e no caso do compositor Manuel Tranquillino Bastos, experimentalismos mesmo. Tudo feito com muita seriedade e coerente com a música da Europa no final do séc. XIX. Mesmo que, até os anos 1940⁴, possa existir certa defasagem em relação às conquistas da música sinfônica, as músicas de banda estiveram sempre se atualizando inclusive incorporando elementos da música de entretenimento e do jazz.

Três composições, o *Dobrado Novo*, o *Dobrado Pepezinho* e a *Marcha Santo Antônio*, representam um ciclo, um período experimental e provocativo que criei para a Oficina de Frevos e Dobrados. Sobre a questão permanência e mudança – aplicada aos dobrados novos, vamos encontrar referência na respeitável voz de um dos mais criativos compositores brasileiros (os grifos são do texto original):

A continuidade histórica dos elementos de uma arte, pela permanência ou repetição de algum fator, leva à cristalização de modelos, quer no nível dos meios (técnicas), quer no nível dos fins artísticos. Sendo impossível pensar o ato artístico, como qualquer ação, sem permanência ou repetição de algum elemento, a criação artística, devido à sua insaciável sede de renovação, realiza-se como um eterno paradoxo: a arte tradicional faz a repetição funcionar como contraste; a moderna tenta renovar o contraste sem a repetição; a pós-moderna, pior ainda,

⁴ Por que anos 1940? Por dois motivos, primeiro as bandas se tornaram militarizadas, atreladas ao totalitarismo que assolava o mundo; depois porque “perderam a guerra”, cedendo lugar à influência geral da orquestra de jazz Swing.

pretende um acordo entre a extrema repetição (redundância) e o extremo contraste (originalidade). (Fernando CERQUEIRA 1991).⁵

E, ao final do mesmo trabalho, Fernando Cerqueira conclui que

Finalmente, se quisermos ser generosos ou justos com os "rótulos", cada compositor, mesmo consciente, deverá, sem pudores ou conflitos, ser merecedor do seu. Assim, somos obrigados a admitir, como característica da nossa geração "pós"-moderna e da sua arte fim-de-século, uma fusão barroca onde convivem sem grandes dilemas, às vezes numa mesma obra, recursos da velha tradição , mixados aos métodos rigorosos ou à improvisação e espontaneísmo libertário da nova tradição , os modernistas do séc. XX, nossos legítimos precursores . Compete ao artista-compositor, e à sua consciência, transformar esta (con)fusão num "carnaval" conciliador ou numa fusão crítica . Pois, a obra artística, como um todo , será sempre uma metalinguagem denunciadora de "algo" diverso, maior (ou menor) do que a soma das suas partes . (CERQUEIRA, 1991).

E assim tem sido. Houvesse eu insistido mais, divulgado mais entre as bandas de música essa conjunção talvez os concursos e festivais do gênero estivessem mais interessantes. Mas tudo ao seu tempo.

Movimento

Não se pode pensar em música de banda sem prever pessoas se movendo, e uma música que incite a isso. Esta etapa da busca por um conhecimento de processos composicionais na banda de música pretende investigar se o movimento das pessoas no seu serviço musical em marchas, passeatas, procissões e festas públicas, pode ser induzidos por processos de composição e orquestração. Assim, **Re-texturização** significa migração do movimento de execução de instrumentos populares tocados de ouvido, como o violão e a sanfona, para a execução em partitura com instrumentos de sopro; **Fator rítmico na condução** quer dizer: se a alternância de ritmos sincopados e regulares auxilia nessa movimentação; se existem fórmulas de marcação grave e acompanhamento rítmico em registro médio que atuam combinadas para induzir ao movimento corporal de quem escuta; e finalmente **Contribuição melódica do movimento** investiga se, além das fórmulas de acompanhamento e tipificações de ritmo, o contorno melódico também pode induzir as pessoas a se movimentarem.

⁵ **Simpósio Brasileiro de Música.** Sub-área Composição. Tema: a década de 80: abandono, reação e continuidade. Tópico: Técnicas composicionais. Salvador, agosto de 1991).

a. Re-texturização

Chamemos de re-texturização o conjunto de soluções escritas para trazer aos instrumentos de sopro a movimentação dos instrumentos populares. A movimentação interna de qualquer música se deve à capacidade de fazer mover as melodias principais, melodias secundárias e formas de apoio a essas melodias. A boa manipulação desses elementos, sem que haja instrumentos “acompanhando”, é a medida de competência na criação para quartetos de cordas, quintetos de sopro e obras para coro misto. Quando se trata de fazer mover as pessoas, os antigos *terços* ou *ternos* (madeiras, metais, percussão) medievais, nossos avós, acrescentaram aos sopros pessoas rufando tambores e instrumentos metálicos. A junção desses dois conjuntos, a parte melódica a quatro vozes e o acompanhamento da percussão, gera a banda de música. Parece que a música para marchar, o deslocamento da infantaria, foi bem resolvida com as melodias bem definidas e o centro-marcação idem, dos dobrados militares e da marcha solene. Musicalidades populares como o schotis (escocesa), a marcha rancho (marchinha suave originada nos ranchos e reisados); e o frevo sem dúvida nasceram desse intercâmbio entre a banda e as cordas e sanfonas populares.

A criação em partitura de algo que dê uma idéia de mobilidade é um problema composicional que vem sendo resolvido pelos mestres-compositores há muito tempo, a depender da sua necessidade. Para os tempos solenes e para o dobrado, se tratava de prover o enchimento que nós simplesmente chamamos **centro**, que foi definido academicamente como “acompanhamento rítmico-harmônico”⁶. Minha tarefa aqui é tentar fixar alguns padrões do que se usa em cada caso.

Na prática das bandas de música da Bahia, para as músicas lentas, nos exemplos mais antigos, se usa os padrões que podemos resumir como:

Exemplo musical 1: padrões de centro e marcação

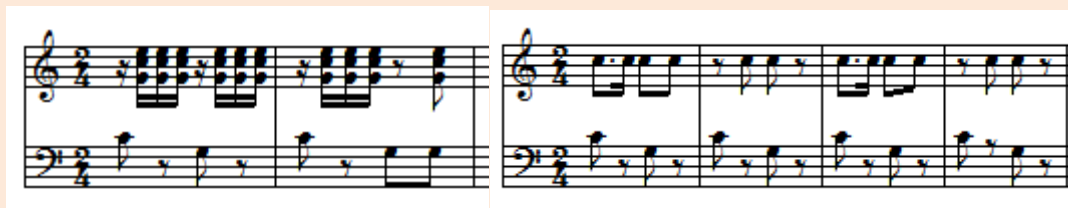


Esses parecem ser padrões que foram sistematizados na banda e eventualmente acabam reproduzidos em alguma formação popular. Em via contrária, para a execução

⁶ Ricardo Tacuchian, II Congresso de Etnomusicologia, UFBA, 1994, apresentação pessoal.

Exemplo musical 2: padrões populares de centro-marcação

Maxixe
Marcha-rancho



Cumprindo o que se espera de uma música ligeira de filarmônica, a *Abertura na Levada* (Exemplo musical 3) induz à dança e trabalha sobre motivos oriundos da música cantada pelo povo, com elementos de identidade local, apesar de ser composição instrumental e originalmente criada para a instrumentação da banda.

Exemplo musical 3: Abertura na Levada



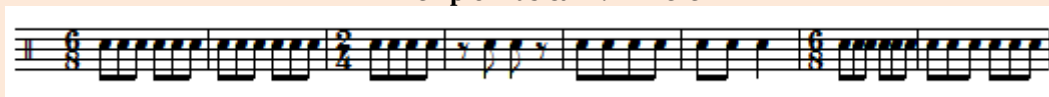
b. Fator rítmico na condução

O presente item trata de atitudes composicionais derivadas da solução de acompanhamento envolvendo desequilíbrio - equilíbrio e relação entre centro e marcação. A primeira é a interposição de ritmos regulares entre um discurso sincopado.

Como vimos no item anterior, para a composição musical grafada em partitura, como é o caso da música de banda, e destinada a mover as pessoas, o compositor deve dominar técnicas que apreendam, domesticam fórmulas populares que induzem ao movimento. Está claro que a fórmula de deslocamento do tempo forte induz à idéia de dança de origem africana. Mas ainda recorrendo à herança africana, a interposição de um curto período de regularidade acaba por enfatizar esse balanço, ao invés de contradizê-lo.

Na matriz africana a interposição de tempo binário com um período maior ternário, que aqui representamos em compasso seis-por-oito, cria a seguinte situação:

Exemplo musical 4: Afixerê



Que vai se manifestar no maxixe de Pedro Salgado da seguinte forma:

Exemplo musical 5: Maxixe Carinhoso



Da relação marcação – centro surge a idéia de que nada pode ser feito no centro sem levar em conta a atividade do baixo, e vice-versa. É nesse jogo que se diferencia um samba de um maxixe, de um lundu e de um xaxado. Diferenças mínimas, expressas às vezes em uma só colcheia, definem o título de uma futura composição, ou impulsionam sua criação.

Mesmo definido qual o estilo a ser criado, o comportamento do centro está estreitamente vinculado ao baixo. Em um dobrado, por exemplo, cada marcação requer seu centro específico:

Exemplo musical 6: Modelos centro-marcação no dobrado



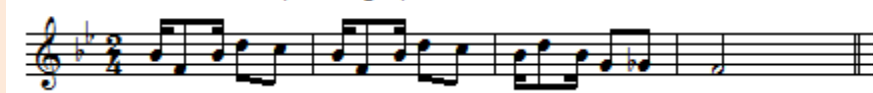
c. Contribuição melódica do movimento

Quando falamos do movimento sendo construído a partir da relação centro-marcação, eis o caso que nos dá mais na vista. Mas há um impulso melódico que induz ao movimento, e aos diversos tipos de movimento.

Parece-nos óbvio que a síncope - tratada no capítulo 2 quando trata da “mão afro brasileira” na banda – induz à dança. A síncope que por certo tempo não era escrita, mas executada. Quando passou a ser grafada, gerou o tango brasileiro, choro, maxixe.

Exemplo musical 7: movimento melódico no maxixe

maxixe Carinhoso (Pedro Salgado)



O sincopado da banda nunca aceitou plenamente o samba convencional, que nunca se adaptou à escrita polifônica da banda pelo excesso de maneirismos, difíceis de ser grafados.

Qual contribuição a melodia, ou canto, dá para sugerir movimento ao mais conhecido e aceito estilo formal, ou seja, à marcha?

No dobrado clássico, militar, que necessita marcar o tempo no chão, as frases são bem determinadas e se valem da intercalação de quiálgas, sugerindo também na melodia o tempo caracterizado pela marcação:

Exemplo musical 8: Movimento melódico no dobrado

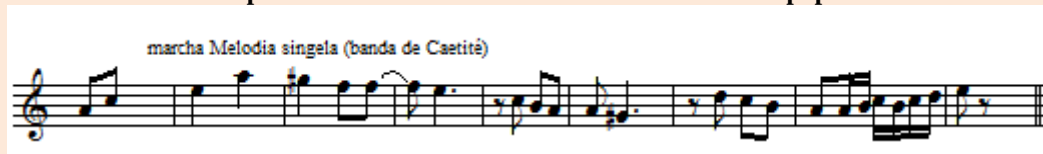
dobrado 220 (A.M. Espírito Santo)



Na marcha popular, assim como no dobrado “interiorano”, aqueles dobrados mais simples criados pelos mestres de banda, na busca por induzir ao movimento, além do

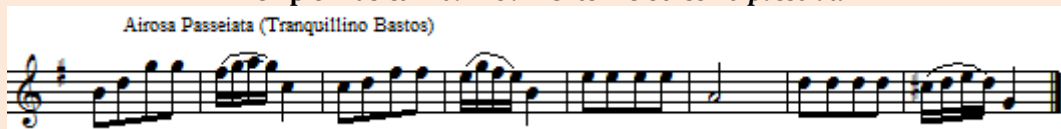
deslocamento de tempo típico da marcha rancho, também se usa o breque:

Exemplo musical 9: Movimento melódico na marcha popular



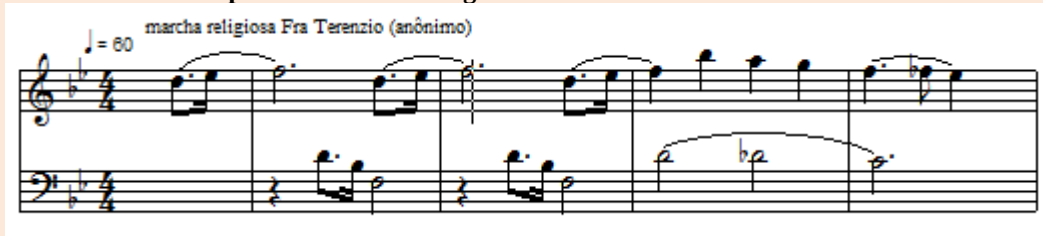
Também vamos encontrar bastante sugestão melódica de movimento em uma forma extinta no início do século XX, a *passeiata*. Uma movimentação livre, graciosa, mas não sambada:

Exemplo musical 10: Movimento melódico na *passeiata*



Vamos creditar também ao canto, em combinação com o contracanto, a idéia de movimento pendular, acentuando o caráter severo da marcha religiosa, encarregada de conduzir a multidão em fila, levando os andores com os santos por ruas tortuosas e ladeiras íngremes, sem pressa de chegar:

Exemplo musical 11: diálogo canto-contracanto na marcha lenta



Em resposta à questão se, além dos acompanhamentos sugestivos, a melodia também se faz pensando na indução ao movimento, a resposta é positiva.

Ímpeto

Entendemos como ímpeto composicional na banda filarmônica o impulso dirigido à criação de uma música. No presente trecho do nosso trabalho vamos verificar se a composição para banda de música, além de requerer conhecimento histórico e técnico, pode ser influenciada emocionalmente, por seu contato com a comunidade e outros grupos e líderes. Vamos observar até que ponto esse contato pode trazer uma **demand**a, uma encomenda de uma nova composição; Se essa nova música pode ser motivada pelo **progresso técnico** de jovens alunos de uma banda em construção ou se o mestre somente

aplica, como nas bandas estadunidenses, repertório impresso com grau de dificuldade gradativo. Vamos ainda verificar se a presença de outro mestre-compositor na cidade, à frente de uma banda rival, pode acelerar no mestre-compositor a vontade de compor e criar com **motivação competitiva**.

a. demanda

O ímpeto composicional pela demanda é o compor motivado pela utilidade perante um evento futuro. Antes vamos nos perguntar: de onde vem o impulso de compor, de criar uma música nova entre músicos profissionais? Na história da música européia, após uma guerra, com o nascimento de um príncipe, ou por pressão de um público ávido surge um *Te Deum*, uma fantasia, uma nova opereta. No compositor popular, a seresta do domingo, a perspectiva da música premiada do carnaval, a novela, fazem surgir uma canção. No caso do mestre de bandas a palavra-chave é utilidade. Se há solenidade, cria-se um dobrado. Se for uma apresentação para público – ouvinte, oportuniza-se a polaca ou a fantasia. Morreu alguém, uma marcha fúnebre. Por essa questão de se referir a fatos, datas e pessoas, em comunidades pequenas, a composição acaba por ser mais evidentemente um compromisso autor-comunidade.

A primeira música não-tonal composta especialmente para banda foi o *Dobrado Novo* (Exemplo musical 12), onde num *quodlib* cito melodias de vários dobrados tradicionais, não sem antes ter lançado uma melodia poderosa, instigante e serial.⁷

Eu havia acabado de consolidar a idéia de oficina de frevos e dobrados não como uma apresentação, mas um projeto a conviver dentro da Escola de Música da Universidade; aqui os meus professores eram compositores de vanguarda: o ímpeto composicional fez surgir a demanda, na nova banda, de um dobrado de vanguarda.

⁷ Ao que tenho conhecimento, é a primeira composição voltada para essa formação que não proclama um tom, nem respeita as relações tonais. Aqui, melodias podem sugerir o tom, mas em contexto adverso. Com efeito, nem as músicas feitas por Schönberg sob encomenda de bandas alemãs tinham esse escopo. E as citações de Charles Ives referentes à banda são todas convencionais e ilustrativas.

Exemplo musical 12: *Dobrado Novo***b. Progresso técnico**

Entendemos como impulso composicional pelo progresso o compor motivado pela evolução técnica do conjunto. O compositor de filarmônica não é um profissional independente, franco-atirador. Geralmente sua criação se vincula a um conjunto criado ou mantido a duras penas dentro de uma comunidade na maioria das vezes de limitados recursos materiais. A primeira música, o primeiro dobrado que toquei se chamou *Dobrado nº 1*, do mestre João Sacramento Neto. Não há nada mais simples que possa ser tão eficaz. Ali estão todos os parâmetros de um dobrado: as funções, a forma, mas tudo em semínimas, colcheias e algumas ligaduras. O segundo dobrado, *Consórcio*, era quase igual a ela, mas o terceiro, chamado *Dobrado nº 26* e o quarto, *Dobrado Os Músicos*, já eram composições mais definitivas. Nesse caso a criação do mestre se vinculou ao progresso técnico do grupo que estava sendo formado, e no caso de músicas novas mesmo, carregou-se nas tintas para o naipe mais evoluído.

Logo após criar por ímpeto da demanda por um primeiro dobrado novo, logo depois, por progresso do novo conjunto, criei o *Dobrado Pepezinho*, dedicado ao meu filho Pedro. Aqui, além da harmonia não tonal, faço várias brincadeiras, no trio, com superposição das musiquetas preferidas da criança sobre um gracioso balanço de alternar compassos e registros, como vemos no exemplo musical 13.

Exemplo musical 13: *Dobrado Pepezinho*

c. **Motivação competitiva**

Compor motivado pelo progresso do outro gerando um esforço cerebral competitivo. A competição está no DNA da banda de música e graças a ela muita música de boa qualidade foi criada nas cidades do Brasil. Isso inclui além da competição por criar uma nova música melhor que a adversária, tirar dessa banda adversária e seu mestre o gozo composicional subtraindo-lhe uma música prometida à comunidade.

Uma banda de música só é feliz se existir outra, na mesma cidade ou na região, para ela competir e ganhar⁸; o Festival de Filarmônicas do Recôncavo, em suas muitas edições, foi vendo as bandas melhorarem pelo estímulo de vencer, além de representar sua cidade diante de outra da mesma região. Como o festival não estimula efeitos fáceis nem repertório comercial (temas de novelas, música de rádio, etc.) as bandas foram buscar nos seus arquivos fantasias, polacas, peças de difícil execução, e então podemos ver, por diversos anos, exibições de contracantos ou *cadenzas* serem aplaudidos pelas respectivas

⁸ Foi assim que aplaudi e estimei a criação de uma banda filarmônica na Escola de Música da UFBA. Pelas histórias que colecionamos, roubar um dobrado não é plágio, nem incompetência, é tirar do compositor adversário o gozo da estréia. Já que o prof. Celso não compõe, espero que Alfredo Moura crie algo que vale a pena ser roubado, para eu furtivamente, tomando um suco na cantina, transcreva tudo e estréia antes, de preferência no mesmo evento em que ele pretendia estreá-la.

torcidas, momentos inusitados que jamais fugirão da minha memória.

O Dobrado 2 de Julho, que dá prosseguimento à ideia de música não tonal para banda, foi uma atitude tomada muito tempo depois. Uma provocação. Primeiro elaborei, à guisa de estudo, uma versão do *Hino ao 2 de julho* (Santos Títara – Santos Barreto), onde dou identidade própria às três vezes em que a melodia é repetida, no original por simples *ritornello*. Em seguida, crio o dobrado, uma música nova sobre o hino, e assim pude colocar no computador a partitura do hino e recriá-la das diversas maneiras: por inversão, retrógrada e espelho, observando nisso os movimentos de canto, contracanto e acompanhamento.

Exemplo musical 14: *Dobrado 2 de Julho*

The image displays a musical score for 'Dobrado 2 de Julho', consisting of two systems of staves. The first system features four staves (two treble and two bass clefs) with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It begins with a double bar line and a vertical red line. The notation includes various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The second system continues the piece, also with four staves, showing dynamics like *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The score is written in a non-tonal style, with complex rhythmic patterns and melodic lines.

O trio é uma peça à parte, um *ostinato* representando a entrada do exército libertador pela estrada da Lapinha, a Estrada da Liberdade, onde hoje é o bairro do Ylê Aiyê. Essa ideia de *ostinato*, não tonal, mas ao mesmo tempo finalizando em terças, foi inspirada nas atmosferas sonoras do compositor norte-americano Charles Ives. Consta que, por ser filho de um mestre de bandas, e ter se iniciado em uma banda de música, Ives tenha sido particularmente feliz no trato com os sopros e na reconstrução, usando apenas os sons, de toda uma ambiência da vida americana do seu tempo.

Exemplo musical 15: trio do Dobrado 2 de Julho

Foi muito revolucionário ouvir 22 bandas de música – algumas com mais de cem anos de existência – tocar essa nova música, já que todas eram obrigadas a fazer isso se quisessem ganhar o festival. Imagino que aos ouvidos habituados à música nova na Reitoria da UFBA, ou em algum outro espaço acadêmico, seria no mínimo curioso ouvir essas dissonâncias partindo de um conjunto amador, cheio de adolescentes, em um espaço de solene popularidade.

Propedêutica

Todo mestre de bandas discursa nos ensaios, e isso vai formando a cabeça do músico, que não será somente um leitor-tocador de partitura. O presente item procurará investigar se o **Discurso sobre música** habitual dos mestres à frente do seu conjunto traz informações sobre composição ou algo que induza à composição. Se o discurso do mestre sobre música pode motivar ou gerar elementos de compor; se seu **Discurso ético** sobre o que significa pertencer a uma banda pode do mesmo modo gerar uma música ética; se seu **Discurso histórico** pode nos motivar a dar continuidade a essa história criando peças musicais que incorporem os conhecimentos tradicionais, seja tão conseqüente quanto as peças clássicas e crie situações que conduzam a composição bandística à contemporaneidade.

a. Discurso sobre musica

O discurso do mestre também pode gerar um ímpeto composicional, motivado pela história. O meu trabalho tem sido compor e ensinar a compor, para dar continuidade ao fato que em banda – além dos grandes dobrados encontrados em todo o Brasil ⁹- se cria repertório, não se compra repertório. Composições são objetos – que se tornam frágeis, casos de uma cidade só – ou ícones que migram pelo país inteiro de uma forma admirável. Sem mídia, sem acordos prévios, sem *jabaculê*, dobrados de autores baianos são tocados do Amazonas ao RS. Deve-se dar continuidade à essa prática saudável. Do

⁹ Ver a lista de dobrados clássicos citados no capítulo 2 da presente tese. Por felicidade, um bom número deles é de autores baianos.

ponto de vista composicional, a mais simples música, criada por um aluno, é mais importante que uma peça mandada buscar impressa. No caso da banda, há um profundo respeito em relação às conhecidas obras “clássicas” que caracterizam o conjunto, que são conseguidas em cópias manuscritas e modernamente através de arquivos de internet, como o excelente banco de partituras disponibilizado pela Universidade Federal do Ceará. Mas a principal motivação para se compor algo novo é a relação com a comunidade: inaugurações, nascimentos, eventos locais.

O meu próprio e continuado discurso sobre as três demandas principais para a música de filarmônica, marcha, concerto e folia, motivou a composição da **Suíte Maragogipe** (Exemplo musical 16), que em três movimentos distintos, alterna compassos e tonalidades diferentes e admite momentos de solo. Foi composta como homenagem ao fotógrafo e artista plástico Pedro Archanjo, natural da cidade baiana de Maragogipe e criador, junto comigo, do Festival de Filarmônicas do Recôncavo¹⁰. Em três movimentos, procuro fixar a musicalidade de diferentes momentos da vida sócio-musical daquela cidade.

No primeiro movimento, o dobrado reconstrói o estilo do compositor maragogipano Heráclio Guerreiro (1877-1950): bem estruturado, com uma base sólida de marcação, a presença do contracanto, a linha melódica iniciada com as palhetas e repetida pelos metais 16 compassos depois, um trio exemplar com a presença do ritmo tangado na marcação. A modulação do Mi menor de até então para o Dó maior do trio se faz por nota comum, o Mi, um recurso não usual no dobrado tradicional, como vemos no exemplo 16.

O segundo movimento desta suíte é uma marcha de procissão, de um estilo que também corresponde aos hinos locais, executados em cortejo quando certo dia a cidade se reveste de vermelho para reverenciar São Bartolomeu, o mártir padroeiro. No segundo movimento da Suíte Maragogipe, depois de quatro notas repetidas dos graves, surge a piedosa melodia feita pelo flautim, sombreada três oitavas abaixo por um saxofone barítono ou, na falta deste, por um bombardino. Depois vêm os tutti, onde a banda em forte entoa uma melodia tão comum quanto bela.

¹⁰ Ver item 2.4.4.2, páginas 107-112 do segundo capítulo desta tese.

Exemplo musical 16: Suite Maragogipe

The image displays a musical score for 'Suite Maragogipe'. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for flute (fl), clarinet (cl), bombarda (bomb), and tuba (tb). The flute part begins with a 'Trio' marking. Dynamic markings such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano) are present throughout the score. The second system continues the musical notation with various melodic and rhythmic patterns across the staves.

b. Discurso ético

A composição para uma banda pode ser resultado de uma fala motivacional, visando futura realização musical. Vamos entender o que nos é caro ver preservado e levar adiante, nos adaptando aos tempos. Todo o meu discurso sobre a preservação-vanguarda, manutenção das funções e formas, adesão ao dodecafonismo, etc. é um discurso ético, cuja realização prática, para efeitos do presente doutorado, é a composição do dobrado *Anysio Teixeira*, apresentado no próximo capítulo como conclusão da nossa tese.

Ainda faz parte do discurso ético a composição dirigida a datas, fatos e pessoas, a banda como extensão da comunidade, a necessidade de compor para renovar o repertório sem recorrer a arquivos externos e a formação de discípulos, no caso alunos mais capacitados, para futuramente ensinar, reger e compor.

O presente item inclui músicas tonais compostas por mim, que já foram tocadas e gravadas por diferentes bandas de música. Com o adendo de “nova tradicional” quero dizer que, além das características de música de marchar, de ouvir e de se divertir, está preservado o uso de compasso, tonalidade e forma. Entretanto essas músicas criadas nos padrões tradicionais são consideradas novas, por desenvolver ou agregar novas soluções.

c. Discurso histórico

Somos responsáveis por dar prosseguimento a uma arte muito antiga, que é o conjunto de sopros e percussão. No discurso histórico encontramos justificativa para que tudo que realizamos ao compor para filarmônica se refere ao passado e à responsabilidade com o futuro. Acreditamos que somos mais antigos que a orquestra sinfônica. O meu mestre João Sacramento Neto não deixava de pregar, em seus discursos para uma banda de meninos sertanejos, que éramos continuadores de Guido D'Arezzo, “que foi mestre de banda na cidade de Pamplona” Certa vez fui convidado pelo conservatório de Tatuí para um seminário – bandas de coreto – para justificar meus dobrados atonais e passei metade de meu tempo falando de Leoninus, Perontinus, Ars Nova, tudo que nos incluía antes do trunfo das cordas, do piano, da “música de dentro”.

A peça mais pretensiosa e consequente dessa fase é a *Marcha Santo Antônio*, onde por experiência incluo *clusters*, células de improvisação e compassos ímpares, tudo sem perder o espírito constricto das marchas de procissão. A introdução da marcha é muito misteriosa, com notas longas e graves, encaminhando o gesto musical na direção de um breque em fortíssimo, do qual brota o canto principal, das clarinetas. A marcação, numa pulsasão cardíaca a cargo do bombo, corresponde ao próprio coração de Santo Antônio.

A nossa marcha impregna-se de elementos e referências próprias das características ligadas ao santo: a interferência no amor (o santo casamenteiro); o penhor da justiça (o advogado que onipresente foi em defesa do próprio pai); o soldado. O discurso musical vai refletir a estrutura das marchas de procissão tradicionais. Em verdade, alternam-se trechos bastante contrastantes, onde se usa música do século XX alternados com citações de antigas marchas de procissão.

Exemplo musical 17: *Marcha Santo Antônio*

Repetição

Em toda a criação musical dirigida a bandas de música se prevê estruturalmente o uso da repetição, em suas diversas formas: reescrita, ou por ritornello, ou por pulos via sinais de S e O. Os sinais de repetição têm presença obrigatória no repertório bandístico. Ora, para movimentos repetidos, uma música que se repete. Resta ver de que forma a idéia de repetição influencia na criação, na geração de conhecimento composicional. De como a repetição pode significar **Reafirmação da forma** escolhida; de como a repetição pode ser a **Reafirmação do discurso musical** característico; se repetir, além de reafirmar forma e melodia, também pode gerar uma **Reflexão**, uma re-significação musical, onde a mesma melodia apresentada como novidade no início do dobrado volta diferente no meio e no da capo.

a. Reafirmação da forma

A repetição reafirma a forma. Desde quando uma introdução não se repete, assim como ponte e coda não se repetem, corpo e meio (primeira parte e *forte*) sempre se repetem, um *trio* se repete? Depende. No caso da primeira parte, da exposição ou canto de um dobrado, esse retorno é obrigatório, embora na própria estrutura se dê um retorno melódico, uma vez com madeiras outra com metais. Mas é necessário que essa idéia seja

repetida e na primeira casa haja uma obrigação feita pela tuba, obrigação essa que não existe ou existe de forma bem diferente na segunda casa.

Do mesmo modo o forte, ou segunda parte é via de regra repetida, reafirmada, ainda mais por ser uma parte menor, com menos compassos. No caso do trio, para se reafirmar a idéia musical, não é obrigatório repeti-lo por barra de ritornelo, pois o mais comum é se optar por uma melodia muito simples, “quase-nada”, enfatizando os tradicionais floreios do bombardino, para em seguida realizar essa mesma melodia em uma dinâmica maior, por exemplo, usando os instrumentos de metal, e fim.

Em todo caso a forma, que apontei no início do presente capítulo como um dos mais caros pilares transformáveis da música filarmônica, é estabelecida, afirmada e consagrada com o uso da repetição. O que não é repetido se torna introdução, passagem ou fim, partes a serviço de outras partes mais importantes.

b. Reafirmação do discurso musical

O uso freqüente do *Ritornello* na música de banda significa duas vezes a verdade. O discurso musical pode ser re-afirmado por instrumentação, como ocorre nas primeiras partes e nos trios, ou por *ritornellos* e sinais de *Segno*. Ora, isso pode ser entendido como reafirmação da verdade.

Em uma música para ser executado ao ar livre, com pessoas andando, muitas vezes competindo com aplausos e foguetes, o trecho musical a ser reafirmado pode o ser através de um ritornello, e ainda assim ser bem-vindo. Numa sala fechada de concerto, onde repetições literais podem ser desnecessárias para uma platéia atenta, essa mesma repetição pode ser efetivada com uma nova instrumentação, com a adição de ornamentos, até mesmo com elevação de grau. Isso torna os sinais de repetição mais comuns na música de banda que na música sinfônica.

c. Reflexão

A volta ao S pode significar repensar, refletir. Pensemos em um dobrado: foi anunciado por uma introdução curta; foi exposto por uma primeira parte repetida; foi encorpado com uma segunda parte forte, realizada melodicamente pelos graves e também repetida. Em seguida o planejamento composicional prevê um trio, uma parte delicada, sutil e rebuscada. No caso específico de voltar à primeira parte através de um sinal de *Segno* e retornar dele através de uma ponte, significa retroagir, antes que sejamos lançados a uma nova e definitiva realidade dentro de uma obra.

Dobrado:

Intro – 1ª parte 2 x – 2ª parte (o forte) 2 x – 1ª parte uma vez – Trio. 1ª parte 1 x, Fim.

Afirmção – afirmação e reflexão – nova afirmação – reflexão – pura reflexão – re-reflexão.

Para essas repetições de partes não se tornarem tão mecânicas, usa-se pontes, ligando do fim da segunda parte para cima, e depois uma nova ponte descendo da repetição da 1ª parte em direção ao trio.

A re-utilização do material temático, seja por desenvolvimento, modulação ou re-instrumentação é uma forma de reflexão, mas no caso vamos pensar a repetição como forma de reflexão. A primeira parte é a afirmação pura e curta, sempre com poucos compassos. A primeira parte guarda uma reflexão interna, quando o tema é re-exposto, e uma efetiva, por rittornello. A segunda parte também é uma afirmação pura, e forte, não muito longa e de textura simplificada, já que a melodia comumente é feita pelas tubas. Também é reafirmada por rittornello. Voltar à primeira parte é reflexão. E o trio, por sua natureza, é uma grande e rebuscada reflexão, já que geralmente utiliza material temático da primeira parte, é feito em pianíssimo e não dispensa o grande comentário feito pelos contracantos. Uma parte dos dobrados para por aí mesmo, outros querem ainda a volta à primeira parte para só então encerrar. Um excesso de reflexão.

Relação indivíduo-todo

Na filarmônica se joga o tempo inteiro com a personalidade do músico e a ancestralidade da instituição. Qualquer estudo sobre a gênese composicional em Bach ou em Mozart leva em conta a estrutura musical disponível na igreja ou na corte, assim como em Beethoven já se pensa em conjuntos mais estáveis. No caso da banda filarmônica, precisamos analisar em que medida não só a estrutura, o instrumental disponível que influencia na composição como também o estado de espírito do músico enquanto indivíduo; na sua relação com o **Contraponto** individual, a ele confiado; a sua relação de **Pertencimento** com a bandeira da instituição; com a sua identificação com o **Naípe** ao qual pertence.

Vamos pensar em quanto influencia, nas atitudes composicionais, a relação entre músico e conjunto numa banda filarmônica. Aqui a influência da regência é muito menor que numa orquestra e o uso da partitura é praticamente abolido. Muitos mestres

compositores usam um sistema de quatro pentagramas e de lá distribuem as funções. A parte individual é soberana. Mas, em respeito ao resultado do todo, o mesmo músico que ao tocar chorinho se enche de contorcionismos interpretativos (antecipações, *vibratos*, variações melódicas ou até improvisações mesmo), aqui ao ler a partitura se limita a breves apojaturas, pequenos *tremolos*, no máximo. Senão seria um pandemônio.

a. Contraponto

Vamos considerar o contraponto neste momento como um impulso composicional quando só se dispõe de instrumentos melódicos. A escrita para banda nunca abandonou os critérios medievais. Então, como tratamos a idéia musical se não existem violões, teclados? As harmonias são conseguidas por uniões de sopros individuais e o contraponto nasce junto com o desejo de compor. O meu retorno a Leoninus, Perontinus, Ars Nova, tudo que nos incluía (sopro-percussão) antes do triunfo das cordas, da “música de dentro” é de fato uma “saudades” de quando sopro e percussão eram tão importantes, antes do aperfeiçoamento dos instrumentos de cordas e da invenção do cravo. Daí meu recuo histórico a Schoenberg. Ao reproduzir na banda filarmônica as primeiras soluções dodecafônicas, inclusive utilizando séries originais do compositor, quero oferecer uma perspectiva histórica a nós mesmos, muito diferente da solução (rendição?) representada pela escolha do repertório da banda sinfônica. Um grupo em geral bem aparelhado, ligado a uma instituição, mas que carece de personalidade própria, permanecendo como subsidiário da orquestra sinfônica.

Podemos ainda insistir que na banda sinfônica já se ousou mais, já se compôs coisas mais ambiciosas em textura, em avanços harmônicos e até mesmo em direção à música do século XX, mas não é nosso estudo de caso. A nossa banda é a que marcha, a de Souza e de Europe. Há agora em Portugal e Espanha uma tendência a confundir as coisas, com todas as bandas se tornando de certa forma bandas sinfônicas, mas estamos na Bahia, onde existem uma, duas bandas sinfônicas e 270 bandas filarmônicas.

Ao inspirar nosso impulso composicional de Josquin dês Prés diretamente ao “Titio-avô dodecafônico” Schönberg, teremos um pulo contrapontístico, evitando a homofonia-tonalismo. O serialismo representou de certa forma o retorno à técnica contrapontística, evitando esse inter-reino homofônico, essencialmente conservador.

O exemplo 18, correspondente ao trio do Dobrado Anysio Teixeira, não fosse o material temático serial, não é muito diferente do que ocorre em qualquer dobrado clássico, ou seja, quatro vozes-funções ocupando seu espaço, atuando em duplas, no mais

puro contraponto.

Exemplo musical 18 : trio do dobrado Anysio Teixeira

b. Pertencimento

Um samba do início do século XX dizia: “tocar na banda, pra ganhar o que? Duas mariolas e um cigarro Iolanda”. Isso nos revela que desde sempre a participação nesse tipo de conjunto envolve voluntarismo, que implica aceitar ao invés de cachê um lanche rápido e uma solução temporária para o vício muito comum à época. Vale dizer que se nada mudou quanto ao amadorismo do músico, a participação majoritária de crianças e adolescentes hoje faz dispensável o cigarro.

Não estamos compondo para instrumentos, mas para pessoas. Na orquestra ou mesmo na banda norte-americana, se pensa em repertório por níveis – e cabe à banda somente aplicá-lo. Uma nova peça feita no ambiente sinfônico pensa na orquestra que a encomendou. Na banda da cidade se pensa nas pessoas que pertencem àquela banda, e o papel das clarinetas cresce na composição quando se forma uma boa equipe de clarinetistas. Agora, por exemplo, não penso em bombardino nas minhas novas músicas porque não tenho quem toque esse instrumento. O obrigatório, indispensável contracanto já me ocorre automaticamente endereçado ao saxofone tenor.

O melhor e mais apropriado exemplo de composição musical impulsionado por pertencimento que posso dar é a minha opção de doutoramento: um dobrado, uma fantasia e um maxixe.

c. Naípe

Num desses encontros de bandas de música, lembro-me de ter ouvido de um

músico: “sou clave de fá, metaleiro, trombonista, filarmônico, instrumentista e músico”. A frase me chamou a atenção por desfilar, em ordem inversa, uma série de pertencimentos que vai se iniciar na questão do naipe. Ele inicia se identificando como leitor da clave dos graves, de um instrumento de metal, que é o trombone, pertencente a uma filarmônica, portanto ele é um instrumentista, músico enfim.

A nossa questão da motivação composicional levando em conta a consciência do naipe deve considerar que estamos criando para músicos instrumentistas de uma banda filarmônica onde confiamos certas passagens ao trombone que é um instrumento de metal que lê na clave de fá. Isso nos motiva a compor para leitores de partitura (músico), que se consideram parte de um todo de importância maior (filarmônico). Dentro desse todo, escrevendo na clave dos graves (trombonista), destinamos ao trombone tanto frases onde ele se identifica com os trompetes (metaleiro), como na segunda parte do canto, por exemplo, quanto partes onde ele se identifica com a tuba (sou clave de fá), no forte, por exemplo, e ainda confiar a ele partes de centro, originalmente destinadas às trompas, prevendo que nesses tempos bicudos onde não se acham trompistas, aquele trecho pode ficar descoberto, sem o centro.

Ao se compor para banda filarmônica deve se levar em conta, finalmente, que além do desempenho de determinadas funções existe o companheirismo do naipe. A cidade de Cachoeira tem duas bandas filarmônicas que todos os anos formam turmas de clarinetistas, de saxofonistas. A banda da cidade vizinha, Maragogipe, para cada madeira cria dez trompetistas e trombonistas. O impulso composicional leva em conta esse clima. Ser tubista é ter estado de espírito de tubista.

Um exemplo de impulso composicional gerado por naipes pode ser encontrado na terceira e conclusiva parte da Suíte Maragogipe, que procura reproduzir o esquema do samba do Recôncavo feito na Lavagem da Festa da Ajuda, em Cachoeira e na Lavagem da festa de São Bartolomeu, em Maragogipe. Os metais afirmam, as madeiras respondem, algo semelhante ao que ocorre com o frevo em Pernambuco.

O terceiro movimento é a folia, ou *embalo* como se diz por lá. Na lavagem que antecede aos ritos religiosos, é indispensável uma espécie de samba de roda ambulante, onde se toca temas originais do lugar, pelos mesmos músicos da filarmônica e muitos percussionistas, sem uso de partituras. As pequenas melodias são notas de samba de extrema picardia e letras de duplo sentido, que a população cultiva sem problemas. Aqui, por pura invenção, acrescento um solo de tuba que não se verifica na folia original.

Exemplo musical 19: Embalo da Suíte Maragogipe

The image displays a musical score for a band. It consists of four staves, each labeled with an instrument: 'metais' (brass), 'palhetas' (woodwinds), 'trompas' (trumpets), and 'tuba, sax baritono' (tuba and baritone saxophone). The music is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of one flat.

Ao final de tudo, nos oito últimos compassos, faço reverência à *Inglesina*, com os derradeiros compassos dessa peça admirável do mestre Tranquillino Bastos. Ele entenderia que este seu discípulo distante encerra não com o samba do terceiro movimento com o final de seu *scherzo marciabile*. Em verdade, evoquei Tranquillino para encerrar o todo, uma peça de concerto para banda filarmônica.

No frevo, que é derivado do dobrado, a gênese composicional já surge prevendo o diálogo madeiras-metais. A melodia já surge na mente do compositor direcionada a essa orquestração: a frase dos metais é sempre mais simples a das madeiras mais complexa, em semicolcheias. No caso do frevo mais antigo, e que está se tornando uma tradição em vias de ser abandonada, existe ainda a requinta, pequena clarineta em mi bemol encarregada de intrincados contracantos, sempre audíveis em meio à massa sonora, pela sua região de atuação, mais aguda que todos. A marcação da tuba, unida ao acompanhamento feito pela percussão, se encarrega de dar uma sensação de unidade ao conjunto.

Conclusão

Agradeço ao professor Marcos Moreira, com quem convivi na Universidade Federal da Bahia, a oportunidade de vir pregar aqui nas Alagoas, de onde veio o meu eterno músico da Oficina de Frevos e Dobrados, hoje maestro Luis Paranhos, onde nasceram os meus sobrinhos e sobrinhos-netos, vindos da minha irmã a professora Nádia e de Albérico Saldanha, um ser humano que sobretudo amou muito o estado de Alagoas, a cidade de Maceió e a sua Porto de Pedras natal. Fico feliz de estar em Marechal Deodoro – a terra da música filarmônica – e creio que essa bendita jornada estar aqui acontecendo

é um ato de justiça.

Quero reafirmar nesta conclusão que:

- Tocar na banda, ou simplesmente escutar uma banda, faz muito bem à alma da pessoa, por isso elas vêm se mantendo vivas desde o início da História do Brasil.

- Nenhum projeto de incentivo social com música sinfônica, fanfarra, conjuntos de percussão, poderá ser mais significativo que a filarmônica, pois ela se baseia na leitura musical organizada e profissional como as sinfônicas, desfilam em ocasiões cívicas como as fanfarras e fazem dançar, como as bandas de percussão.

- A sobrevivência por três séculos das bandas usando instrumentos industriais como conhecemos se deve à intensa atividade de mestres-compositores. Eles possibilitaram que as bandas se referissem sempre a Datas, Fatos e Pessoas e com isso se mantivessem em intrínseca ralação de pertencimento com sua comunidade.

Finalmente, o presente estudo traz uma luz para o fato que essa composição para filarmônica não nasce assim tão espontânea. Ao contrário, compor para banda exige uma série de conhecimentos técnicos, éticos e históricos, e que o impulso composicional, ainda que não percebido, é resultante de fatores ancestrais e psicológicos que o presente texto pretende trazer à luz da Universidade.

Banda da Armada Real em 1799 (Biblioteca da Ajuda, Lisboa)



Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. Pequena História da Música. São Paulo: Martins, 1977.
- ARAÚJO, Nélson de. Pequenos Mundos: Um panorama da cultura popular da Bahia. 3 vls. Salvador: UFBA e Casa de Jorge Amado, 1986-1989.
- BADGER, F. Reid (1995) Uma Vida em Ragtime: Uma biografia de James Reese Europe. Oxford University Press. ISBN0-19-506044-X .Oxford University Press.
- BADGER, F. Reid (Spring, 1989) ."James Reese Europe and the Prehistory of Jazz". American Music (American Music, Vol. 7, No. 1)7 (1): 48–67. doi : 10.2307/3052049 . ISSN0734-4392 . JSTOR3052049 ."James Reese Europe e a Pré-História do Jazz" American Music (American Music, Vol. 7, nº 1.)
- Logan, Rayford W. and Michael R. Winston (1983).BANDA TEODORO DE FARIA. Músicas de Festividades de São João Del-Rei. Universidade de S. João Del-Rei, 2003.
- BASTINELLI, Piero. A Universidade e a Música, Uma Memória 1954-2004, Vol. 1. Salvador; EMUS – UFBA, 2004.
- BENEDITO, Celso José “O mestre de música da Bahia, um educador musical”. Orientador: Prof. Dr. Joel Barbosa. Salvador: Universidade Federal da Bahia, PPGMUS, 2011. Tese de doutorado.
- BINDER, Fernando Pereira, “Bandas militares no Brasil, difusão e organização entre 1908 e 1889”. Orientador: Dr. Paulo Castagna. São Paulo: UNESP, 2006. Dissertação de mestrado.
- BISPO, Antônio Alexandre. “Estudos socioculturais, bases para a pesquisa das corporações musicais”. Conferência no Centro Social "Mário França de Azevedo". São Paulo, SESC, 1973.
- BRUSCKY, Paulo (org.) Marchas de procissão. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1998.
- CAMPOS, João da Silva. A Música da Polícia da Bahia. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1933.
- CARDOSO, Lindembergue. Causos de Músico. Salvador, Edição do autor, 1988.
- CERQUEIRA, Fernando. “Técnicas composicionais e atualização”. In I Simpósio Brasileiro de Música, a Década de 80: abandono, reação e continuidade. Salvador: UFBA, 2003.
- CHARTERS, Samuel e KUNSTADT, Leonard. A História do Jazz nos palcos de Nova York. São Paulo: Lidador, 1964.
- CUTILEIRO, Alberto. Alguns subsídios para a história da Banda da Armada. Lisboa: Centro de Estudos de Marinha, 1981.
- DANTAS , Frederico Meireles. Bandas de música, uma boa ideia. Salvador: Fundação

Cultural do Estado da Bahia, 1988.

Exercícios diários com o instrumento e leituras complementares. Salvador, Casa das Filarmônicas, 2005.

Oficina de Frevos e Dobrados, 30 anos. Salvador, ed. do autor, 2012.

“Composição para banda filarmônica: atitudes inovadoras”. Tese de doutorado. Orientador, Paulo Costa LIMA. Co-orientador, Wellington GOMES. Salvador: UFBA, 2015.

DINIZ, Jaime C. Músicos Pernambucanos do Passado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1979. 3 vols.

FORTE, Allen. The Structure of Atonal Music. New Haven: Yale University Press, 1973.

FRANCO, Tasso. Serrinha: a colonização portuguesa numa cidade do sertão da Bahia. Salvador: EGBA-Assembleia Legislativa do Estado, 1996.

GOMES, Wellington. Grupo de Compositores da Bahia: estratégias orquestrais. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002. Tese de Doutorado.

GREEN, Douglass. Form in tonal Music: Introduction to Analysis. Chicago: Holt, Rinehart & Winston, 1979.

GROUT, Donald Jay and PALISCA, Claude. V. A History of Western Music. 4a. ed. New York: Norton, 1988.

GUANAIS, Danilo. O plantador de sons: vida e obra de Felinto Lúcio Dantas. Natal (RN) FGA, 2001.

HIND, Harold C. and BAINES, Anthony. “Military Band” in Stanley Sadie, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.v. 14. London: Macmillan, 1988.

KOSTKA, Stefan and Dorothy Payne. Tonal Harmony with Introduction to Twentieth-Century Music, 4ª ed. New York: McGraw Hill, 1999.

LAPA, Albino. Subsídios para a História das Bandas Militares Portuguesas – Guarda Real da Polícia – Guarda Municipal e Guarda Nacional Republicana de Lisboa. Lisboa: s. n., 1941.

LIMA, Paulo Costa. Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia. Salvador, BA: FAZ CULTURA: COPENE, 1999.

Invenção & memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música & adjacências. Salvador, BA: EDUFBA, 2005.

Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino. Salvador, BA: EDUFBA, 2012.

Teoria e prática do compor II. Salvador; EDUFBA, 2014.

MAGALHÃES, Carlos Fernando Filgueiras de, Sociedade Philarmônica 13 de Junho,

100 anos de tradição e cultura. Paratinga, Rio São Francisco, Bahia. Goiânia: Ed. Vieira, 2006.

MELLO MORAES FILHO. Festas e tradições Populares do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979.

PAZ, Juan Carlos. Introdução à Música de Nosso Tempo. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PINTO, Raymundo. Pequena História de Feira de Santana. Feira de Santana, Bahia: Sicla, 1971.

RAMOS, Jorge. O Semeador de Orquestras, História de um Maestro Abolicionista. Salvador: Solisluna, 2011.

SACRAMENTO NETO, João. "Definições preliminares" (apostila). Urandi: [s.n.], 1999.

SALLES, Vicente. Sociedades de Euterpe: As Bandas de Música no Grão-Pará. Brasília: Ed. do autor, 1985.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentals of Musical Composition. London: Faber and Faber, 1970.

SCHOENBERG, Arnold. The Musical Idea: and the Logic, Technique, and Art of its Presentation, Patricia Carpenter e Severine Neff (Eds). New York: Columbia University Press, 1995.

SCHWEBEL, Host Karl. Bandas, filarmônicas e mestres da Bahia. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1987.

SOCIEDADE Filarmônica Minerva, 92 anos de história. Salvador: Secretaria da Indústria e Turismo, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. História militar do Brasil. 2a ed. São Paulo: Expressão popular, 2010.

STRAUS, Joseph N. Introduction to Post-Tonal Theory. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1990.

VEIGA, Manoel. "Relações ibéricas e iberoamericanas no campo da musicologia e da música: Um relatório". Salvador, abril de 1993.

WHITWELL, David. A Concise History of The Wind Band. Austin, Texas: Withwell Publishing, 2006.

VII Jornada Pedagógica para Músicos de Banda
17 a 19 de novembro de 2016
Marechal Deodoro – AL

Fórum de Maestros das Bandas Filarmônicas do Estado de Alagoas

Aos dezenove dias do mês de novembro de 2016 às onze horas realizou-se o Fórum de Maestros das Bandas Filarmônicas do Estado de Alagoas como parte da programação da VII Jornada Pedagógica para Músicos de Banda (JPMB) realizada na cidade de Marechal Deodoro-AL entre os dias dezessete e dezenove de novembro de 2016. O coordenador de evento e também coordenador do Curso de Graduação em Música da UFAL, Prof. Dr. Marcos Moreira, abriu o fórum fazendo um breve histórico da JPMB e apresentando propostas em curso para aproximação da UFAL com as bandas filarmônicas, como a criação do Núcleo Acadêmico de Pesquisa e Apoio às Bandas de Música (NAB) e parceria da UFAL com Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para utilização de um prédio na cidade de Marechal Deodoro para desenvolvimento de projetos na área de Artes. Prof. Marcos Moreira apresentou, também, a proposta principal do fórum que é organizar as demandas das Bandas Filarmônicas do Estado de Alagoas em uma carta oficial, denominada Carta de Marechal Deodoro, a ser apresentada à reitoria da UFAL e à Secretaria de Estado da Cultural de Alagoas para realização de uma reunião entre essas instituições e representantes do fórum aqui apresentado. Em seguida, a palavra foi passada ao Prof. Me. Flávio Ferreira para apresentação do NAB. Prof. Flávio Ferreira realizou uma breve contextualização dos cursos de música (graduação e técnico) oferecidos pela UFAL e das ações de extensão concentradas em instrumentos de sopro que conduziram à ideia de criação de um Núcleo de Palhetas e do NAB. Em seguida, o professor apresentou os objetivos principais do núcleo que são: reunir todas as ações de pesquisa e extensão relacionadas a bandas de música desenvolvidas pelo Curso de Graduação em Música da UFAL e estimular a realização de novas ações, reunindo docentes, técnicos e discentes; aproximar o curso de música da UFAL das bandas filarmônicas de Alagoas, organizando uma estrutura acadêmica que seja responsável por gerenciar as parcerias; criar uma rede de contatos de todas as bandas do Estado que facilite a comunicação entre a UFAL e as bandas de música; e fortalecer as ações acadêmicas direcionadas às bandas de música. Prof. Flávio Ferreira informou que o projeto do NAB já está em fase de conclusão para ser apresentado à administração universitária. Em seguida, a palavra foi passada ao Maestro Luiz Paranhos – presidente da Federação de Bandas e Fanfarras do Estado de Alagoas (FEBANFAL) – que parabenizou o Prof. Marcos Moreira pelo trabalho realizado através da JPMB e pelas contribuições aos músicos das bandas de Alagoas. Maestro Paranhos parabenizou, também, as bandas que se apresentaram durante a Jornada, mas ressaltou a importância de se ter

atenção à estrutura e às características da banda filarmônica, conclamando os maestros a observarem a manutenção de todos os naipes das bandas e a serem cautelosos com a inclusão de instrumentos que fogem à estrutura da Banda Filarmônica. O maestro traz ao fórum a questão da forma de ensino de música praticada pelas bandas. Segundo o maestro, o fórum não pretende determinar como os maestros devem ensinar música em suas bandas, mas discutir os procedimentos utilizados para atingir um equilíbrio entre as bandas e defende que, em tempos de internet, é preciso evoluir nas didáticas utilizadas, pois muitas bandas vêm perdendo alunos e é preciso atrair novamente os estudantes para as bandas. Maestro Paranhos conclui sua fala solicitando que o fórum debata a questão da didática nas bandas de música e passa a palavra ao Maestro Fred Dantas da Bahia. Maestro Fred Dantas abre sua fala dizendo que seu objetivo no fórum é apresentar um depoimento que reforce a autoestima dos maestros das bandas e trazer um pouco de experiências negativas que ocorreram na Bahia e que podem ser evitadas em Alagoas. O Maestro faz um elogio público ao Prof. Wilson Lucena (autor do livro *Tocando Amor e Tradição: a Banda de Música em Alagoas*) pelo seu testemunho que registra fatos de grande importância para a música de banda do Estado. Em seguida, Maestro Fred Dantas faz uma exposição para demonstrar que os procedimentos pedagógicos aplicados pelas bandas foram consagrados através do uso continuado durante séculos e solicita que a universidade tenha cautela e respeito no tratamento com os conhecimentos mantidos por estas instituições. O maestro chama a atenção também para a inclusão de instrumentos que não fazem parte da formação da banda filarmônica, a exemplo dos instrumentos elétricos, apontando os desequilíbrios que isso causa em uma forma que já foi consolidada. Após realizar algumas observações sobre a estrutura instrumental da banda e a importância dessa estrutura para equilíbrio musical do grupo, Maestro Fred Dantas ressalta a dimensão afetiva, solidária e humana própria à banda de música, pelo tratamento igualitário do mestre de bandas a todos os alunos e pelo tratamento humano e não estatístico dos participantes. O maestro ressalta também a importância do compositor para a banda de música como forma de responder às demandas da comunidade e sugere ao coordenador do evento que inclua a composição em projetos direcionados a bandas de música. Em seguida, o maestro fala da importância de as bandas manterem sua autonomia em relação aos governos, sob o risco de sofrerem prejuízos quando o governo muda. Para defender essa ideia, ele faz um histórico sobre a relação das bandas filarmônicas com os governos da Bahia, chama a atenção para projetos novos que se sobrepõem às bandas de música e buscam desqualificar o trabalho realizado por estas instituições e conclama que o Estado de Alagoas direcione seus investimentos para as bandas filarmônicas que já vem realizando ações culturais e sociais ao longo de séculos. Após a conclusão da fala do maestro Fred Dantas, abriram-se as inscrições para os participantes do fórum. O primeiro inscrito foi o Maestro Arnaldo Costa, professor português convidado da Jornada, que iniciou parabenizando a todos pelo evento e

manifestou sua emoção em participar do Fórum de Maestros, dizendo que esse tipo de organização não ocorre em Portugal e que lá a rivalidade entre as bandas dificulta que os maestros se unam para debater problemas em comum e lutar por soluções. Em seguida, Maestro Arnaldo corroborou a preocupação exposta por Fred Dantas no que se refere à substituição das tradicionais Bandas de Música por orquestras. De se investir nas orquestras em detrimento das bandas. Maestro Arnaldo disse que conhece um dos fundadores do El Sistema (programa venezuelano que se dedica à formação de orquestras) e informa que o projeto nasceu de uma ideia simples de ajudar as crianças através do ensino da música que posteriormente passou a ser mantido pelo governo, mas argumentou que a realidade da Venezuela é muito diferente do Brasil e de Portugal, que é muito diferente dos locais onde já existem as bandas. Testemunhou, também, que tentaram implantar o programa em Portugal com projetos-piloto e que ele foi um dos críticos, argumentando que estavam tentando implantar um projeto novo com orquestras em um local onde as bandas já vêm realizando o mesmo trabalho há muitos anos. Outro ponto abordado pelo maestro foi a importância da criação de projetos das bandas em parceria com a UFAL, mas que busquem auxiliar as bandas que já existem, naquilo de bom que já se faz, e com a presença dos maestros. Para Arnaldo Costa, o que está se construindo a partir desse fórum é o ideal a se fazer. Segundo ele, isso evita um problema recorrente de as grandes instituições desenvolverem seus projetos sem pensarem no lado humano, na tradição cultural das bandas. Ele observa que o que ele vê nas bandas em Marechal é uma realidade diferente das bandas de Portugal, mas ressalta que a cultura também é diferente e é preciso preservar isso. O maestro apresenta, também, um testemunho de transformações que vem prejudicando algumas bandas portuguesas por influências estrangeiras através de maestros que, ao serem contratados pelas bandas, impõem seus repertórios e seus modos de tocar, sem refletir o que interessa e o que não interessa à banda. Entre os problemas apresentados, o maestro destacou a tendência em se dispensar os músicos mais velhos, mantendo somente a juventude o que, segundo ele, quebrou o elo da tradição e comprometeu consideravelmente a qualidade das bandas. Após o testemunho, o maestro reforça a necessidade de as bandas protegerem aquilo que elas têm de bom, deixando o apelo aos maestros de aprenderem, sim, coisas novas, aproveitando as oportunidades, mas sempre defendendo a cultura e a tradição das bandas. Em seguida, a fala foi passada ao professor Alfons Kubina – membro da FEBANFAL – que iniciou sua participação reafirmando a necessidade de as bandas alagoanas lutarem juntas por sua valorização. Além disso, o professor argumentou que acha importante que as bandas mantenham independência em relação ao poder público, tornando-se associações regularmente registradas em cartório. Maestro Luiz Paranhos ponderou que o problema é quando a banda, mesmo sendo uma associação autônoma, depende financeiramente da prefeitura, o que é diferente dos casos de bandas que são criadas por lei nos municípios. Segundo o maestro, nesses casos a prefeitura tem a

responsabilidade de manter a banda. O tema levantou observações de alguns participantes que se manifestaram a favor da independência das bandas e de ações conjuntas. Ao término da discussão, Aurélio Nogueira – participante da JPMB e membro de banda em Goiás – testemunhou que dificuldades parecidas são enfrentadas em todo o Brasil e que nas bandas de Goiás os mesmos problemas são detectados. A fala foi passada ao professor Joel Barbosa – professor da Universidade Federal da Bahia e convidado da JPMB – que assinalou dois pontos importantes da discussão. O primeiro ponto é a união entre bandas, isto é, não competir, não criar rivalidades. Como apontou o professor, é lutar pelas coisas em comum entre as bandas. O segundo ponto é objetividade nas reivindicações. Professor Joel defende que o documento resultante do fórum tenha um objetivo claro e mais alguns tópicos relacionados ao objetivo, apresentando as reivindicações principais discutidas. Em seguida, houve uma breve fala da participante Laídia da Silva que abordou um dos problemas relacionados à submissão de bandas aos governos municipais, apresentando o ocorrido em sua banda onde o maestro foi substituído na transição de governos por motivos estritamente políticos, não considerando aspectos musicais. Após essa breve manifestação, o maestro Fred Dantas sugeriu que na carta a ser enviada ao governo, seja incluída a solicitação de que o Governo do Estado de Alagoas crie um programa de apoio às bandas filarmônicas de Alagoas, que esse programa tenha um orçamento anual e que destine às sociedades filarmônicas uma verba para elas administrarem e prestarem contas. Em seguida, a fala foi passada ao participante João Paulo que apresentou um depoimento de como são os procedimentos em sua banda. Como ele apresentou, a banda já existe há vinte e cinco anos e mantém o mesmo maestro há treze anos. A banda foi criada através de lei municipal e no projeto de criação da banda foi criada uma bolsa científica para os alunos. Os estudantes entram com dez anos na educação musical até ingressarem na banda. Todo ano é realizado um encontro de bandas no aniversário da cidade para o qual são levadas as bandas da região para um momento de integração e socialização com o objetivo principal de troca de conhecimentos. A banda está pleiteando uma verba de cem mil reais com um prometo que foi encaminhado à câmara dos deputados estaduais do Ceará com a sugestão de comprar novos instrumentos e reformar os instrumentos já usados para utilizarem na escola de música. Ainda segundo o participante, alunos que iniciaram nessa banda já hoje já estão na universidade de já participaram de festivais na França, o que demonstra os resultados já alcançados. Seguindo as inscrições, a fala foi passada ao participante Valério que apresentou como proposta para o documento que o governo tenha um olhar mais sensível às bandas do sertão. Sua banda já existe há vários anos, mas, somente nos últimos cinco anos, após contato com a FEBANFAL, passou a ter mais contato com os músicos de Maceió e mais acesso à informação. O participante chama a atenção para questões políticas que influenciam as bandas de forma negativa, quando as inclinações políticas se sobrepõem aos aspectos musicais, como no caso

de músicos que não participam da banda por serem de posicionamento contrário à situação. Ele solicita que seja feita alguma ação de sensibilização junto aos gestores para reduzir essa influência da política nas bandas de música. O músico solicita também que a UFAL realize ações de formação musical nas cidades do sertão de Alagoas, para facilitar o acesso dos músicos das bandas aos cursos. Concluindo as falas dos participantes, Maestro Gerson – da Banda Carlos Gomes de Marechal Deodoro – defende o pagamento de salários para os maestros. Segundo o maestro, as bandas de Marechal Deodoro recebem uma verba que é destinada a bolsa para os músicos das bandas, mas o número de bolsas não é suficiente para remunerar todos os músicos. Para ele, isso gera um problema, porque os músicos que não recebem bolsa só participam das atividades das bandas quando querem. Para o maestro não deveria haver bolsa, mas salário para os maestros porque só assim haveria vários candidatos qualificados a assumirem as direções das bandas. Após a conclusão das participações, prof. Flávio Ferreira apresenta algumas observações sobre as discussões realizadas e direciona o fórum para a organização das propostas. Entre as observações, o professor pondera sobre a relação da universidade com a banda de música. Segundo o professor, a universidade é a instituição que se dedica ao desenvolvimento do conhecimento e que busca possíveis soluções para problemas encontrados. Isto é, ao se identificar um problema, a universidade se dedica a estudá-lo buscando as possíveis soluções. Dessa forma, a universidade pode auxiliar as bandas com conhecimentos musicais técnicos e acadêmicos. As bandas de música, por sua vez, trazem grandes contribuições para a universidade. Como exemplo, a grande maioria dos estudantes dos cursos de música das universidades são oriundos das bandas. Em seguida, o maestro Alípio Martins solicita os direcionamentos do fórum lembrando a proposta do maestro Fred Dantas de solicitar ao governo estadual um orçamento para as bandas filarmônicas. Maestro Alípio informa que foi secretário da FEBANFAL e que na época em que atuou nessa função, a diretoria da federação se reuniu com o secretário de cultura do Estado de Alagoas e que nessa reunião foi apresentado um orçamento previsto para as bandas e que a justificativa da não utilização foi de que ninguém das bandas procurava a secretaria com projetos. O maestro sugere que sejam buscadas informações se o programa e o orçamento ainda existem ou quais as maneiras de revalidá-los. Professor Flávio informa que no Estado de Alagoas já existe um programa Pró-Bandas, mas que não sabe como ele está atualmente. O professor sugere, então, que um dos elementos da carta seja solicitar a reativação do programa ou, caso ele tenha se reduzido, manifestar o interesse das filarmônicas em participar do programa, realizando projetos com apoio desse programa. Professor Marcos Moreira pede a palavra para dar os encaminhamentos do fórum informando que o plano é que saia uma carta que seja “assinada” pela Universidade Federal de Alagoas, com apoio da reitoria da UFAL, e endereçada ao governo do estado. Para concluir, então, as demandas do fórum, professor Marcos solicita os pontos que constarão no

documento. Um dos pontos levantados foi a sugestão do professor Fred Dantas de solicitação ao Governo do Estado de Alagoas a criação de um programa de apoio às bandas filarmônicas que tenha um orçamento anual que seja direcionado às bandas. Maestro Fred Dantas interveio observando que é importante que as verbas sejam direcionadas às bandas para que essas gerenciem autonomamente. Para o professor Joel Barbosa, a carta representa uma parceria entre a UFAL e a FEBANFAL e a proposta é que os projetos relacionados ao programa de apoio às bandas não sejam determinados pelo governo, mas que a gerência seja feita a partir da federação, como representante das bandas. O professor Joel sugere, então, que a carta não seja da universidade, mas que apresente a parceria da universidade com a federação, demonstrando uma representatividade mais ampla. O professor também salienta que a carta deve mencionar o trabalho musical, cultural e social que as bandas realizam há tantos anos no estado. Decidiu-se, ao fim das discussões, que a carta conterá os pontos principais levantados no fórum e solicitará uma reunião com representantes do governo do estado para discutir e revitalizar o programa Pró-Bandas da Secretaria de Estado da Cultural de Alagoas. Tendo concluído as discussões, o professor Marcos Moreira, coordenador da 7ª Jornada Pedagógica para Músicos de Banda encerrou a reunião e eu, Flávio Ferreira da Silva, lavrei a presente ata que segue assinada pelos presentes.

UNIVERSIDADE FEDERAL
DE ALAGOAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

PRÓ REITORIA DE EXTENSÃO

CURSO DE MÚSICA

VII JORNADA PEDAGÓGICA PARA MUSICOS DE BANDA

CARTA DE MARECHAL DEODORO-ALAGOAS

Marechal Deodoro, Novembro de 2016

NOME	CPF
José Alípio Martins	274.618.155-04
Paulo Bruno	051.762.188-83
Marcelo Araújo Chaves	112.075.735-40
Anderson Tiago Santos de Lima	052.759.814-18
Donaldo R. da Silva	024.143.204-10
Wagner da Silva Bezerra	052.817.024-40
Th. C. V. D.	743.902.554-04
Luiza Ferreira	055.637.565-30
José Cláudio do Carmo	111.251.364-72
Wagner Francisco dos Santos	082.576.714-06
Carvalho Silva do Nascimento	012.005.864-25
Valério Geraldo do Amaral	332.056.125-32
Florencio Silva	999.79.1146
Edilene da Silva Gomes	82.98106.6118
ERIVALDO SOUZA PAIXÃO	060.992.545-87
* Francisco M. M.	(82) 999.44.8502
MARCO TOLEDO	(88) 98822-2405
Alfonso Maria Kubiya	(82) 99305.8623
Fred Dantas	(71) 99246.8111 Zap
AURELIO NOBUEIRA DE SOUZA	(62) 99350-63-71



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE ALAGOAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

PRÓ REITORIA DE EXTENSÃO

CURSO DE MUSICA

VII JORNADA PEDAGÓGICA PARA MUSICOS DE BANDA

CARTA DE MARECHAL DEODORO-ALAGOAS

Marechal Deodoro, Novembro de 2016

NOME	CPF
Emerson Pongem G. Faria	072.642.624-56
Regato Augusto de Abreu	805.811.963-68
Carlos Henrique G. da Silva	073.946.504-05
EMERSON RODRIGO DE OLIVEIRA CARDOSO	013.801.744-14
Santiago Viterbo da Silva	113.016.364-81
Sandro Vieira Pereira	093.685.494-43
Ricardo José de Souza Silva	025.166.974-22
Edimilson Gomes da Silva	908.908.284-29
Luiz Carlos Sandro Paranhos	068.048.454-04
Glauco Ferreira da Silva	148.859.466-92
ARNALDO ANTÔNIO MOREIRA DA COSTA	N 889202 - PORTUGAL
João Paulo da Silva Oliveira	804.079.273-87
Renando D. S.	832.095.300-68
Deivid de Jesus Evangelista	066.750.653.51
João Paulo de Oliveira	084.492.434-24
Antonio João da Costa Brito	845317463-68
Francisca Ant. Marcelane G. Cruz	025.630.533-73
Elaine Maria da Silva	054.662.854-04
Elis Rêgo Laurentino Junior	036.162.564-29
G. A. Silva	879289815-72