

**Contribuições das Bandas de Música para a Formação do
Instrumentista de Sopro que atua em Belém do Pará**

Herson Mendes Amorim

**Mestrado em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará**

Contribuições das Bandas de Música para a Formação do Instrumentista de Sopro que atua em Belém do Pará

Herson Mendes Amorim

**Mestrado em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará**

Belém - PA

2012

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Lia Braga Vieira.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Lia Braga Vieira
(orientadora, presidenta)

Prof.^a Dr.^a Líliam Cristina da Silva Barros
(membro titular)

Prof. Dr. Marcos Jacob Costa Cohen
(membro titular)

Prof. Dr. Celson Henrique Souza Gomes
(membro suplente)

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura

Local e Data

RESUMO

Este trabalho consiste em pesquisa por meio da qual se pretende analisar a influência das bandas de música na formação profissional do instrumentista de sopro atuante em Belém do Pará. As bandas de música são abundantes no Estado do Pará e, sobretudo em Belém, há um grande número de instrumentistas de sopro oriundos desses organismos musicais. Elas estão presentes em instituições militares, escolas, igrejas, entre outros. Os músicos de sopro são a grande maioria nas bandas e também o foco deste trabalho, cujo objetivo é analisar quais as influências desses conjuntos sobre os instrumentistas e quais os efeitos na formação e no decorrer da carreira, analisando também o contexto social e histórico em que estão inseridos. É traçado um breve perfil histórico e social sobre bandas de música, especialmente em Belém, para entender melhor o perfil de instrumentistas que têm origem nas bandas, os quais, hoje, se encontram em carreiras musicais distintas da carreira de músico de banda ou continuam atuando nelas. A investigação foi realizada por meio de pesquisa bibliográfica, aplicação de questionários e entrevistas. Os resultados da pesquisa devem contribuir para os estudos sobre a banda de música como um espaço de profissionalização.

Palavras chave: Banda de Música, Instrumentista de Sopro, Formação Profissional.

ABSTRACT

This work consists of a research, through which I intent to analyse the influence of the music bands in the professional formation of wind instrument players that are active musicians in the city of Belém do Pará. Music bands are abundant in the State of Pará, Brazil, and especially in Belém, there is a great number of wind instrument players that come from these musical organisms. They are present in military institutions, schools, bands, and others. Wind instrument musicians are the majority in bands, and also the focus of this research, that has as a main objective to analyse what are the influences of these music groups to wind musicians, and which are the effects on the formation and throughout the career of these musicians, analyzing as well the social and historical context in which they are inserted. A brief historical and social profile of music bands, especially in Belém, is traced, in order to understand better the profile of musicians that had their origin in bands, and that nowadays have a musical career, or that are still acting in them. The investigation was realized through bibliographical research, questionnaire application and interviews. The research results should contribute to the studies about music bands as a space of professionalization.

Key-words: Music Bands, Wind Instrument Player, Professional Formation.

Agradecimentos

Agradeço à minha família pelo apoio sempre incondicional aos meus estudos e trabalho.

Aos meus professores, em todas as etapas da minha trajetória.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Lia Braga Vieira, pela imensa ajuda, pela disponibilidade, pelas críticas, pelas sugestões, pelas informações e pela paciência durante a elaboração desta dissertação.

À Prof.^a Dr.^a Líliam Cristina da Silva Barros e ao Prof. Dr. Marcos Jacob Costa Cohen, pela inestimável colaboração e amizade.

À direção do PPGARTES, na pessoa do Prof. Dr. Afonso Medeiros, pela confiança.

Aos professores que participaram como entrevistados durante a realização da pesquisa.

Dedico este trabalho ao Maestro José Maria do Espírito Santo Pereira, meu primeiro professor de Música e Clarinete, o qual, com seu trabalho e dedicação, é o responsável pelo início da trajetória de muitos jovens músicos.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1	- Banda do 2º Batalhão de Infantaria de Selva – Belém/PA (2º BIS)	15
Foto 2	- O autor, durante desfile do “Dia da Raça”, com a banda do atual IFPA	17
Foto 3	- Banda de igreja evangélica coordenada pelo Prof. Thiago Levy	19
Foto 4	- O autor, durante aula no projeto social da Igreja Assembleia de Deus	20
Foto 5	- Banda “31 de Agosto”, de Vigia - PA	21

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
BANDAS DE MÚSICA: À GUISA DE ESCLARECIMENTOS	11
Bandas militares	13
Bandas civis	16
<i>Bandas escolares</i>	16
<i>Bandas religiosas</i>	18
<i>Associações musicais no Pará</i>	20
QUESTÕES E PROCEDIMENTOS DA PESQUISA	22
CAPÍTULO 1 – NAS ORIGENS DO PERCURSO	26
1.1 PRIMEIRO CONTATO COM A MÚSICA	26
1.2 INFLUÊNCIA NA FORMAÇÃO	38
1.3 ESTRUTURA OFERECIDA PELA BANDA	43
1.4 TEMPO DE PERMANÊNCIA NA BANDA ANTES DO INGRESSO NO CORPO DE PROFESSORES	51
CAPÍTULO 2 – PEDAGOGIAS DAS PRÁTICAS DE PROFISSIONALIZAÇÃO	57
2.1 SOBRE AS METODOLOGIAS UTILIZADAS	57
2.2 CONTEÚDOS TEÓRICOS	61
2.3 CONTEÚDOS TÉCNICO-INSTRUMENTAIS	65
2.4 DIAS DE AULA, DIAS DE ENSAIO, CARGA HORÁRIA	70
2.5 APRESENTAÇÕES ANUAIS E LOCAIS	73
2.6 FORMAÇÃO DOS PROFESSORES	76
CAPÍTULO 3 – MARCAS DAS ORIGENS NO PERCURSO	81
3.1 FATOR QUE MAIS CONTRIBUIU PARA A FORMAÇÃO PROFISSIONAL	81
3.2 APRENDIZADO MAIS VALORIZADO NA VIDA PROFISSIONAL	85
3.3 BENEFÍCIOS DA PRÁTICA DE CONJUNTO	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104
ANEXO 1 – QUESTIONÁRIO	108
ANEXO 2 – QUADRO RESUMO DOS RESULTADOS	112

INTRODUÇÃO

Belém do Pará é um dos polos de formação de instrumentistas de sopro que é referência em todo o país. Muitos de nossos instrumentistas ocupam postos destacados em diversos organismos musicais no mundo inteiro. Diversos músicos também escolhem ficar em nossa cidade, fazendo com que o meio musical local seja mais rico e possa se desenvolver com suas experiências.

Grande parte dos músicos que estudam e atuam em organismos musicais em Belém tiveram sua iniciação musical em lugares diferentes dos de conservatórios e escolas de Música tradicionais da cidade. Nesse contexto, insere-se o papel das bandas de música¹. Embora já existam estudos sobre a banda de música como espaço de formação de instrumentistas (Azzi, 1982; Granja, 1984; Alves, 1999; Souza, 2002; Costa, 2005; Binder, 2006; Higino, 2006; Moreira, 2009; Campos, 2008), em Belém (PA), pouco se sabe a respeito da função exercida por essas instituições na formação e preparação de instrumentistas que são encaminhados para continuidade dos estudos nas escolas de Música e mesmo para a carreira profissional em orquestras sinfônicas, apesar dos esforços de Salles (1985) e das pesquisas recentes, como a de Uchôa (2003) e a de Corrêa (2000; 2003), além de algumas monografias.

O foco deste trabalho são os instrumentistas de sopro, pois estes são maioria nas bandas. Não há estatísticas oficiais quanto ao número de instrumentistas de sopro nas bandas de música do Estado do Pará, mas sabe-se, pela grande procura desses músicos por escolas de Música e conservatórios, que eles são uma quantidade, muitas vezes, subestimada pelas instituições e têm variadas origens, o que influencia diretamente os rumos que esses instrumentistas tomarão durante suas carreiras. Para isso, é preciso entender também o contexto social em que esses músicos estão inseridos e, se há alguma mudança, como ela ocorre e de que forma a banda de música tem participação.

¹ Este estudo compreende como Banda de Música a formação de conjunto musical constituído pelas seções de instrumentos de palheta (oboé, corne inglês, fagote, contrafagote, clarinete, saxofone, incluídos o flautim e a flauta), dos metais (trompa, trompete, cornetim, trombone, bombardino e tuba) e da percussão (tímpanos, caixa, surdo, bombo, acessórios como triângulo, pandeiro etc. e teclados como: xilofone, vibrafone etc.), e que pode ser classificada como: Pequena Banda ou Militar, Média Banda e Banda Sinfônica, em face das exigências de desempenho em serviços de desfile, cultural, religioso ou recreativo (Brum, 1989, p.12-14).

É possível observar instrumentistas que iniciaram seus estudos em bandas escolares, evangélicas e militares, bandas do interior do Estado e de associações musicais centenárias, como as que existem no município de Vigia (PA), e perceber algumas diferenças entre eles, no que tange à execução musical, mas não somente isso. Há diferenças relevantes quanto ao rumo profissional que estes instrumentistas tomam, bem como quanto ao nível que eles alcançam em suas carreiras.

Neste ponto, considero importante expor alguns esclarecimentos sobre a banda de música, abordando seu histórico e as modalidades em que esse conjunto musical se apresenta, para uma melhor compreensão desse espaço onde instrumentistas vêm recebendo pelo menos uma parte de sua formação profissional.

BANDAS DE MÚSICA: À GUIA DE ESCLARECIMENTOS

As bandas de música têm uma história extremamente rica, não somente no Brasil, mas também em todo o mundo. Não há como precisar com exatidão o momento do surgimento das bandas, porém as primeiras aparições documentadas datam do séc. XIV. Entretanto é a partir do séc. XVI que começam a ser difundidas por toda a Europa (Souza, 2007, p. 8). Nesse período, as bandas eram apenas agrupamentos desorganizados de instrumentistas que, em geral, eram dezoito. Porém, com a introdução das bandas nas corporações militares, com a função de estimular os soldados pelo som das músicas e amenizar o cansaço das tropas, elas ganharam organização e disciplina.

As bandas têm sido, no decorrer dos anos, celeiro de músicos de sopro para os mais diversos segmentos musicais. No Brasil, há um grande número de instrumentistas de sopro, oriundos de bandas, atuando nas principais orquestras e, como docentes, nas universidades, dentre outras atividades. A banda também costuma ser o destino de alguns desses instrumentistas, como é o caso dos que atuam profissionalmente em instituições militares e civis. Esse papel das bandas, de suma importância, também pode ser evidenciado em Belém, onde existe um número significativo de bandas de música, civis e militares, as quais exercem importantes participações na formação dos instrumentistas de sopro da cidade e, em alguns casos, também são o seu local de trabalho permanente.

Bandas militares

Segundo Binder (2006), no Brasil, a história das bandas de música remonta a 1802, quando surgiu o decreto de D. João VI, o qual determinou que fosse organizada uma banda de música em cada regimento de infantaria. Entretanto o grande impulso para a formação de bandas militares no Brasil ocorreu com a chegada da Corte Portuguesa, em 1808. D. João VI trouxe para o Brasil a Banda da Brigada Real e, em seguida, por meio de um segundo decreto, de 27 de março de 1810, ordenou que houvesse um corpo de música composto de 12 a 16 executantes, em cada regimento da cidade do Rio de Janeiro. Esses instrumentos eram, até então, somente de sopros. Em 1817, por meio de decreto, foram incluídos também instrumentos de percussão. A maioria dos quartéis do Brasil já dispunham de bandas desde 1814 e, a partir de então, começaram a ser difundidos o ensino e a prática de instrumentos no Brasil.

Em 1815, o governo português instituiu oficialmente, por meio de uma portaria, o ensino de Música no exército. O mestre da Banda deveria ensinar a quatro soldados os instrumentos de sopro disponíveis. Esses soldados receberiam uma gratificação e seriam dispensados dos outros serviços.

No Brasil, um decreto de 1815 mencionava o ensino musical nas bandas dos batalhões de infantaria e de caçadores que pertenciam à divisão auxiliadora. D. Pedro ampliou esse decreto para algumas das unidades cariocas e, em 1834, essa regra já valia para todo o país. Em 1842, o exército aumentou a provisão e a distribuição de bandas pelas armas da corporação, e um regulamento reorganizou as companhias de menores dos arsenais de guerra do Império, introduzindo nessas unidades, entre outras, aulas de Música Instrumental. Companhias de menores tinham o papel que, hoje, têm algumas instituições de caridade, pois ensinavam diversos ofícios a jovens. As condições para a entrada eram: ter entre 8 e 12 anos, ser enjeitado, órfão indigente, menor abandonado ou filho de pais pobres. O exemplo mais famoso de músico formado por esse tipo de instituição foi Anacleto de Medeiros² (Binder, 2006; Salles, 1980; 1985).

² Anacleto Augusto de Medeiros (Paquetá, RJ, 13/7/1866 – 14/8/1907), compositor, regente e instrumentista. Filho de escrava liberta, Anacleto de Medeiros ingressou aos nove anos na Companhia de Menores do Arsenal de Guerra (Rio de Janeiro, RJ), onde se iniciou nos estudos musicais tocando flautim. Posteriormente, estudou no Conservatório de Música, onde foi contemporâneo de Francisco Braga. Organizou várias bandas, das quais foi regente, com destaque

Com a introdução do ensino de Música, a carreira musical tornou-se mais uma opção para alguns menores. Alguns desses menores mais adiantados começaram a fazer parte das bandas de outras unidades do exército. As aulas de Música foram incluídas nos arsenais da Corte da Bahia, de Pernambuco, do Pará, do Rio Grande do Sul e de Mato Grosso. Em 1865, a artilharia do exército também passou a ter sua unidade de instrução de menores e situava-se no Rio de Janeiro. A idade para ingresso era de 12 a 19 anos. Tinham aulas de Música “somente aqueles aprendizes, que para isso mostrarem vocação, e forem julgados aptos pelo comandante do depósito; não ficando por isso dispensado de seguir os demais estudos, e de fazer os respectivos exames” (Binder, 2006, p. 119). O currículo dessas unidades de instrução era integrado por Rudimentos de Música, Exercícios de Solfejo, Canto, Instrumentos e Execução de Peças.

Nas corporações militares do Pará, começa-se a ter notícias de bandas de música em 1835. Isso porque, no Estado do Pará, naquele ano, aconteceu o movimento que ficou conhecido como Cabanagem. Foi quando o governo imperial deslocou diversas tropas para dar fim a esse movimento. Em meio a essas tropas, havia músicos (Binder, 2006).

A banda militar mais antiga do Estado é a Banda da Polícia Militar, criada em 1853, com 17 músicos efetivos, no Corpo Provincial de Caçadores da Polícia (Salles, 1985, p. 30). Outros agrupamentos militares podem ser destacados no Estado do Pará, como: a Banda de Música do Arsenal de Marinha do Estado do Pará, criada a partir da Companhia de Aprendizes Marinheiros, em 4 de janeiro de 1855; o Corpo de Fuzileiros Navais, que mantém, até hoje, uma das mais importantes bandas militares no Pará, com um efetivo de 35 músicos; a Banda de Música do Exército Brasileiro da 8ª Região Militar - 2º Batalhão de Infantaria de Selva (2º BIS), uma das mais antigas do Pará, cujos primeiros músicos foram deslocados do Estado do Piauí para Belém, onde se situava o 11º Batalhão de Infantaria de Linha, transformado, em 1866, em Corpo de Infantaria da Guarda Nacional e 2º Batalhão de Infantaria de Selva, em 1969, sendo que, atualmente, a Banda do 2º BIS conta com um efetivo de 66 músicos; a Banda de Música da Aeronáutica – Base Aérea de Belém, uma das bandas militares mais novas do

para a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, com a qual gravou alguns dos primeiros discos impressos no Brasil, a partir de 1902 (Marcondes, 1977, v.1, p. 466-467).

Estado, organizada em 1944 e logo consolidada, tendo, atualmente, 45 músicos em seu efetivo.



Foto 1 - Banda do 2º Batalhão de Infantaria de Selva – Belém/PA (2º BIS)
Fonte – Arquivo 2º BIS

A Banda do Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Pará tem data de criação incerta, sendo considerada a data de reestruturação da Companhia de Bombeiros, em 16 de dezembro de 1890. Teve uma trajetória repleta de instabilidades, havendo sido extinta e reorganizada por diversas vezes (Salles, 1985). A última reorganização ocorreu em 1988. Atualmente, a Banda conta com um efetivo de 40 músicos.

A Banda de Música da Guarda Municipal de Belém foi criada em julho de 1992. O prefeito de Belém, na época, solicitou a professores pertencentes ao Instituto Estadual Carlos Gomes que fizessem parte de uma comissão para, por meio de concurso público, selecionar quarenta músicos, com nível de escolaridade médio, para atuarem como guardas-músicos instrumentistas na Banda da Guarda Municipal. Os instrumentos já haviam sido comprados, só faltavam os recursos humanos. Das vagas ofertadas, somente vinte e cinco foram efetivadas. No início da década de 90, havia escassez de músicos qualificados no Estado do Pará para o preenchimento das quarenta vagas de uma só vez. A Banda da Guarda Municipal preencheu as quinze vagas restantes com músicos contratados temporariamente

para complementar os naipes não preenchidos via concurso público. Um segundo concurso público foi realizado em 1995 e efetivou as quinze vagas restantes. A Banda da Guarda Municipal conquistou rápido reconhecimento da comunidade (Corrêa, 2003, p. 158 - 170).

Bandas civis

A seguir, apresento o histórico das bandas civis, as quais têm trajetória diferenciada da trajetória das bandas militares. Elas estão divididas em: bandas escolares, bandas religiosas e as associações musicais do Pará.

Bandas escolares

As bandas escolares têm uma tradição muito forte no Brasil. Há agremiações musicais tão antigas quanto as escolas às quais elas pertencem, como é o caso da Banda do Colégio Salesiano Santa Rosa, no Rio de Janeiro, que completou, em 2006, 118 anos de atividades ininterruptas (Higino, 2006, p.13).

A história das bandas de música escolares remonta, principalmente, à chegada dos primeiros salesianos ao Brasil, em 14 de julho de 1883, período esse de transição da Monarquia para a República. Segundo Higino (2006), a música nos colégios salesianos sempre ocupou lugar de destaque. Era comum, nesses colégios, que os alunos aprendessem a cantar, e aqueles que tinham mais aptidão eram convidados a integrar o coro da escola, chamado *Schola cantorum*. Em pouco tempo, organizava-se a Banda de Música do Colégio Salesiano (Azzi, 2000, v.1).

No Pará, segundo Salles (1985), em 1857, existia a Banda do Instituto dos Educandos, que viria, posteriormente, a se chamar Instituto Lauro Sodré. De acordo com Corrêa (2000), ela se tornou uma verdadeira escola de músicos profissionais. Originalmente, surgiu como Banda do Instituto dos Educandos Artífices. Com a inauguração do novo prédio do Instituto, em 1899, iniciou-se o período de maior prestígio da instituição e de sua banda de música. O Colégio Lauro Sodré, há mais de um século, tem sido uma incubadora na formação musical paraense, mesmo não tendo a intenção de ser uma escola de música, mas, de fato, vem preparando e formando músicos para as bandas profissionais da capital. Hoje, é a banda escolar mais importante e atuante em Belém. Será difícil encontrar, no Brasil, exemplo

semelhante ao da Banda do Instituto Lauro Sodré. No seu gênero, é a mais antiga do Pará e, possivelmente, do Brasil. Ao lado desta, havia também a Banda do Colégio Atheneu Paraense, que estreou em 14 de julho de 1888 (Salles, 1985, p. 31).

A Banda de Música da Escola Técnica Federal do Pará (atual Instituto Federal do Pará - IFPA) foi idealizada e implantada em 29 de setembro de 1970, inicialmente, como uma fanfarra (Corrêa, 2000, p. 29-36). Em seguida, foram adquiridos instrumentos de sopro que elevaram a categoria da fanfarra para banda. Em seus primeiros momentos, a Banda era formada apenas por alunos da Escola Técnica Federal do Pará. Em 1995, com a aquisição de novos instrumentos, elevou-se ao *status* de “média banda de concerto”. Esta Banda de Música seguiu preparando, mesmo com dificuldades, músicos para serem profissionais nas bandas militares. A partir de 2002, passa a ser regida pela professora Weiller Pessoa Lucena, sendo a primeira mulher a reger e administrar uma banda de música no Estado do Pará (<https://www.facebook.com/pages/Banda-de-M%C3%BAsica-do->



IFPA/241137359315317, acesso em 22/04/2012).

Foto 2 - O autor, durante desfile do “Dia da Raça”, com a banda do atual IFPA
Fonte – Arquivo pessoal de Herson Mendes Amorim

Bandas religiosas

A música está presente nas igrejas do Pará desde o século XVII. Salles (1980) afirma que, a partir de 1617, se estabeleceram, na então Província do Grão-Pará, diversas ordens religiosas católicas, como franciscanos, mercedários, carmelitas, capuchos da piedade e jesuítas, e, segundo ele “Estas ordens possuíam professores de música instrumental e vocal. Mantinham classes nos principais povoados [...]. Nos seus conventos, davam aulas de Leitura, escrita e música” (Salles, 1980, p. 36).

Já no século XVIII, a atividade musical na igreja católica manteve-se, mesmo quando a própria igreja passava por dificuldades, como afirma Salles (1980):

A catedral paraense não deixou de fornecer testemunho de vitalidade artística. Tampouco, neste período, suas atividades sofreram qualquer declínio ou solução de continuidade. Ao contrário, ampliaram-se. A expulsão dos missionários em nada afetou a pompa e o brilhantismo das funções sacro-musicais ali desenvolvidas (Salles, 1980, p. 79).

Ainda segundo Salles (1980), no século XIX, há menção de atividades musicais na igreja católica, mesmo em um período de decadência artística na igreja devido à Guerra da Cabanagem. Ele fala a respeito das atividades de D. Manuel de Almeida Carvalho a essa época:

O corpo artístico do bispado paraense sofreu alterações em diferentes épocas, reduzindo-se ou aumentando [...]. Chefiando uma igreja que deu menos missionários e mais tipos políticos, governando durante período de intensa agitação social, sob clima hostil a toda iniciativa cultural, reagia escrevendo pastorais, interpretando pontos da religião, assumindo ele próprio atitudes políticas em determinadas situações; não deixou porém de amparar a música. Quanto mais se acentuava a decadência artística da Sé, com seu pessoal artístico desorganizado e por vezes envolvido nos acontecimentos políticos, vemo-lo pastoreando seu rebanho e compondo seus próprios hinos (Salles, 1980, p. 124 - 125).

O fazer musical também esteve ligado às igrejas protestantes, nas quais sempre houve música envolvida nos rituais litúrgicos de suas diversas igrejas. O

canto congregacional foi introduzido com a Reforma Protestante, liderada por Martinho Lutero, e foi o mecanismo que estabeleceu uma relação muito estreita da música com os fiéis (Souza, 2002).

Em Belém, o trabalho específico com as bandas de música é desenvolvido pelas igrejas evangélicas.



Foto 3 - Banda de igreja evangélica coordenada pelo Prof. Thiago Levy
Fonte – Arquivo pessoal de Thiago Levy

Segundo Souza (2002), as Assembleias de Deus iniciaram seu trabalho musical com um coral, em 29 de outubro de 1926. A primeira banda de música da igreja foi fundada em 18 de março de 1936, com cinco componentes. O objetivo inicial foi formar uma orquestra. Entretanto, em 1954, os instrumentos de sopro eram a maioria no grupo, que passou então a se chamar Banda de Música.

Nos templos, localizados em diferentes bairros da cidade, as bandas de música aparecem em grupos de menos de vinte instrumentos. Normalmente, há uma banda em cada bairro, com exceção das bandas de médio porte, com uma média de cinquenta instrumentos, as quais, necessitando de patrocínio mais efetivo, se tornam raras nas igrejas evangélicas de Belém (Souza, 2002, p.18). O objetivo da banda de música nessas igrejas é musicar os cultos, acompanhando os cantores nas músicas entoadas por todos os demais membros da igreja.



Foto 4 - O autor, durante aula no projeto social da Igreja Assembleia de Deus
Fonte – Arquivo pessoal de Herson Mendes Amorim

A Congregação Cristã no Brasil também é possuidora de bandas de música em seus quadros. O trabalho de música na igreja teve início em maio de 1932, sendo idealizado por Louis Francescon, no Estado de São Paulo. Os músicos que fazem parte das Bandas da Congregação Cristã no Brasil não podem fazer parte de outros grupos musicais que não sejam os da igreja e são autorizados a executar apenas as músicas que fazem parte de seu hinário oficial. (http://www.cristanobrasil.com/index.php?ccb=historia_da_orquestra. Acesso em: 30/09/2011).

Associações musicais no Pará

Embora atualmente presentes, em sua maioria, no interior do Estado, as Associações Musicais tiveram, e ainda têm, um papel fundamental no que diz respeito às bandas de música. Belém teve diversas associações desse gênero. Segundo Salles (1985), em 1860, houve um grande surto artístico em Belém. Nessa época, foram fundadas em Belém diversas associações, entre elas, a Sociedade Phil'Eutherpe, que manteve a primeira orquestra filarmônica do Pará. Em 1873, surgiu a Sociedade Musical Club Philarmonico. Em 1874, surgiu, também, a banda

da Sociedade Lyra Paraense de Santa Cecília. Em 1878, o Club Verdi e, em 1879, a Filarmônica do Club Eutherpe. Em 1887, o italiano Enrico Bernardi fundou a Sociedade Philharmonica “Santa Cecília”. Em 1914, foi fundado o Centro Musical Paraense, que foi a sociedade artístico-cultural mais importante do Pará.



Foto 5 - Banda “31 de Agosto”, de Vigia - PA
Fonte – Arquivo da Banda “31 de Agosto”

No interior, a Região do Salgado evidencia-se por seu grande número de bandas e sociedades musicais (Salles, 1985). O autor destaca as seguintes: em Vigia, o Clube União Vigiense e a Banda 31 de Agosto, que foi fundada em 1876; e o Clube Musical Henrique Gurjão, de São Caetano de Odivelas, que foi reorganizado em 1901. Em outros municípios, há notícias da Associação Meneleu Campos, de Igarapé-Miri, e da Sociedade Euterpe Cametaense, de Cametá (Salles, 1985, p. 35-38). Em Santarém, consta a Sociedade Filarmônica Santa Cecília, fundada em 1878 (Uchôa, 2003, p. 227). As sociedades ou associações musicais são organismos de suma importância no contexto das bandas de música em todo o Brasil e no Estado do Pará. Sobre essa importância e sua função, Alves (1999) afirma:

As bandas de música têm, por característica, relacionar-se a comunidades específicas em diversos casos. Tais organismos musicais encontram-se, geralmente, inseridos num contexto social específico, tais como escolas, igrejas, corporações militares entre outros. Em diversos casos, especialmente em cidades interioranas, as bandas podem estar vinculadas a órgãos governamentais, como as prefeituras dessas cidades, que mantêm tais instituições em razão da própria função social exercida por estas, ou mesmo inseridas num contexto social no seio da comunidade local. Neste sentido, observa-se, portanto, a existência de diversas tradicionais e centenárias bandas de música, caracterizadas propriamente como “sociedades musicais”. Tal característica revela-se um importante sustentáculo deste trabalho, visto que a inserção da instituição banda de música no seio de comunidades específicas apresenta-se como um fator significativo para a manutenção e o bom funcionamento delas (Alves, 1999, p. 6 - 7).

Há necessidade de novas pesquisas sobre a continuidade das atividades dessas associações e o surgimento de outras.

Conforme o exposto, o movimento das bandas de música no Pará é fato há cerca de dois séculos, e isso em diversos municípios, não só em Belém. Este estudo também demonstra a migração de instrumentistas de sopro dessas bandas do interior para a capital paraense, com a finalidade de dar continuidade à formação profissional.

QUESTÕES E PROCEDIMENTOS DA PESQUISA

As questões geradoras deste estudo emergem do problema: Qual a contribuição das bandas de música para a formação do instrumentista de sopro?

As questões são as seguintes:

- Qual o real papel das bandas de música nesse processo formador?
- Quais as contribuições (se é que existem) que elas têm na vida musical daqueles que passaram inicialmente por estes grupos?

Para a investigação do problema e das questões acima explicitados, envolvi, como população desta pesquisa, os professores de sopro da Escola de Música da Universidade Federal do Pará e do Instituto Estadual Carlos Gomes. Procurei entrevistar músicos que tivessem experiência com o ensino, pois é importante a visão desses profissionais nos dois sentidos, como alunos e, agora, como

professores. Para isso, levei em consideração, também, a relevância dessas duas instituições no cenário musical de Belém, bem como o fato de essas serem as únicas instituições públicas, no Estado do Pará, possuidoras de cursos regulares de instrumento de sopro.

Foi envolvido apenas 1 (um) professor de cada uma das seguintes classes: Flauta Transversal, Oboé, Fagote, Clarinete, Saxofone, Trompete, Trompa, Trombone e Tuba, que tivesse atuado no passado, ou ainda esteja atuando em bandas de música, e se mostrasse disponível para participar da pesquisa. Assim, a pesquisa tem como músicos colaboradores:

Fabício Aleixo – Flauta Transversal (EMUFPA)

Luís Otávio Albuquerque – Oboé (EMUFPA)

Paulo Porto Pinheiro – Fagote (IECG)

Herson Amorim – Clarinete (EMUFPA)

Thiago Levy – Saxofone (EMUFPA)

Ilson Cruz – Trompete (IECG)

Sóstenes Siqueira – Trompa (EMUFPA/IECG)

Elienay Carvalho – Trombone e Tuba (EMUFPA)

Os professores foram escolhidos em número de 1 (um) entrevistado por instrumento, por se tratar de uma pesquisa de cunho qualitativo, e não quantitativo. O professor de trombone/tuba foi o único selecionado como representante de dois instrumentos, dada a dificuldade de contato com um professor especializado em tuba no Instituto Estadual Carlos Gomes e por ser esta também uma das especialidades do professor em questão. É preciso esclarecer que a escolha dos professores para esta pesquisa se deu, também, porque estes representam os lugares de origem da grande maioria dos alunos de sopro que procuram e ingressam nas escolas de Música formais da cidade.

Os dados foram coletados por meio de questionários e entrevistas. Todos os entrevistados autorizaram a citação dos seus nomes nesta pesquisa.

Os questionários foram aplicados para uma visão sobre os primeiros contatos, as influências, a estrutura, o tempo de permanência, as contribuições, os aprendizados, os benefícios das bandas de música sobre as formações musicais dos professores sorteados, bem como a respeito dos aspectos pedagógicos dessa

formação, como os objetivos, conteúdos e procedimentos no processo de ensino e aprendizagem nesses organismos. As questões do questionário foram fechadas e os dados tratados estatisticamente; não obstante isto, a sua interpretação envolveu a abordagem qualitativa, porque busquei o significado qualitativo dos resultados quantitativos.

Os significados dos resultados orientaram as entrevistas, que se tornaram necessárias para a compreensão dos dados, na forma de discursos sobre as contribuições das bandas de música na formação de instrumentistas de sopros que atuam como professores na Escola de Música da Universidade Federal do Pará e no Instituto Estadual Carlos Gomes. Estas entrevistas não seguiram um roteiro fixo, sendo as perguntas orientadas e estruturadas pelas dúvidas quanto às respostas que cada entrevistado havia apresentado ao questionário anteriormente respondido.

As entrevistas foram por mim escutadas, sendo suas transcrições somente parciais, remetendo aos trechos mais significativos para um melhor entendimento das respostas objetivas dadas aos questionários. Ao final do trabalho, foi construída uma tabela geral, com o resumo da trajetória dos professores entrevistados, para a melhor visualização da origem e do sentido das carreiras aqui apresentadas, bem como os acontecimentos durante o percurso delas.

Os resultados da pesquisa foram analisados à luz de autores da Sociologia e da Etnomusicologia, buscando uma interface metodológica com a investigação na área da Música.

A estrutura desta dissertação é a seguinte:

O Capítulo 1 aborda as origens das trajetórias de formação dos professores envolvidos nesta pesquisa, abrangendo: o primeiro contato com a música, a influência da banda na formação musical profissional, a estrutura oferecida pela banda em que foram iniciados e o tempo de permanência na banda antes do ingresso no corpo de professores do Instituto Estadual Carlos Gomes e da Escola de Música da Universidade Federal do Pará.

O Capítulo 2 apresenta as pedagogias das práticas de formação dos professores entrevistados, envolvendo: as metodologias utilizadas nas bandas para o aprendizado musical, os conteúdos teóricos, os conteúdos técnico-instrumentais, a carga horária semanal de aula e ensaio, as apresentações anuais e seus locais e a formação dos instrutores nas bandas de origem dos professores entrevistados.

O Capítulo 3 trata sobre as marcas das origens no percurso dos professores entrevistados e compreende o estudo sobre fatores que mais contribuíram para a formação profissional, o aprendizado mais valorizado na vida profissional e os benefícios da prática de conjunto para essa formação.

O presente texto finaliza com as considerações finais.

CAPÍTULO 1 – NAS ORIGENS DO PERCURSO

1.1 PRIMEIRO CONTATO COM A MÚSICA

A primeira observação que chama atenção é que a maioria dos entrevistados começaram seus estudos musicais em igrejas. Os professores de oboé, saxofone, trompete e eu somos os instrumentistas que afirmaram ter iniciado nessas instituições. As igrejas são, tanto em Belém como no interior, um importante “berço” para o nascimento de instrumentistas de sopro, sobretudo igrejas evangélicas como a Assembleia de Deus, que tem uma posição de destaque quanto à manutenção de grupos de instrumentistas, como afirma Silva e Fontoura (2009):

A formação musical dentro das mesmas tem impulsionado a criação de orquestras, bandas diversas e coros, que são responsáveis pela transmissão musical. [...] No universo de centenas de denominações evangélicas, a Igreja Assembléia de Deus tem se destacado notadamente pelas grandes formações instrumentais e por suas aulas de música mantidas dentro de seus templos (Silva e Fontoura, 2009, p. 107).

A respeito das igrejas evangélicas serem um espaço privilegiado na formação de músicos, o professor de saxofone fez a seguinte afirmação:

É tradição nas igrejas Assembleia de Deus ter banda, então, o pastor que, na época, era até meu avô, ele gostava. Pra onde ele ia, ele via banda, ele queria implantar lá também (Entrevista realizada em março de 2012).

Ainda sobre a música nas igrejas evangélicas, Travassos (1999) afirma:

Um grupo numericamente expressivo de estudantes teve iniciação musical nas igrejas protestantes e encontra nessas igrejas o principal estímulo aos estudos. Diferentemente dos ateus e membros de outras religiões, cuja vocação musical não tem relação necessária com a religião, os protestantes geralmente adquiriram as primeiras competências musicais nos círculos de sociabilidade e escolas ligadas às igrejas que frequentam (Travassos, 1999, p. 132).

Entre os entrevistados desta pesquisa, não houve notícia sobre igrejas católicas que possuam em seus templos bandas de música, com exceção da menção do professor de oboé sobre grupos musicais compostos por instrumentos como guitarra, contrabaixo elétrico, teclado e bateria, dentre outras formações não catalogadas por esta pesquisa.

O professor de oboé refere-se aos grupos atuantes em igrejas católicas do Rio de Janeiro, cidade de origem do professor, com os quais podemos encontrar formações semelhantes em alguns templos católicos em Belém. Segundo sua descrição, podemos observar como foi o seu contato com a música nesses grupos:

E eu comecei a ver que o que me despertou foi mais nas aulas de catecismo, os grupos que faziam o responsório [...] das atividades religiosas, das missas, de casamento, de batismo. Então tinha um grupo, que não era um grupo profissional, era um grupo de pessoas que gostavam de cantar e tocar, e foi por aí que eu comecei a me despertar pra esse universo (Entrevista realizada em abril de 2012).

O instrumento no qual o professor iniciou seus estudos musicais foi o violão, tendo inclusive aulas informais com Jorge Benjor³. O professor fala como foi sua passagem para outros instrumentos até chegar ao oboé:

Eu só fui me interessar, mesmo, depois do momento em que eu tive a necessidade de ter um professor particular [...] aí eu fiz o concurso pro conservatório, o que eu sabia era insuficiente, não consegui vaga porque a procura era muito grande, então, fui estudar com professor particular, mas já música aplicada ao instrumento, era uma teoria voltada pro instrumento [...] a seguir, já voltando pro Conservatório Villa-Lobos, aí comecei a conhecer os outros instrumentos [...] aí eu comecei a vislumbrar a possibilidade de tocar em orquestra, ou banda, ou qualquer coisa assim, um instrumento sinfônico. O primeiro que eu me interessei foi o trompete. O professor não teve muita paciência comigo, durante um ano e pouco, eu estudei trompete, mas ele sentiu que eu não ia evoluir, segundo o que ele achava que seria bom pra um desenvolvimento de um ano e três meses, então, ele me orientou que eu fosse estudar oboé com um professor que era professor da escola nessa época,

³ Jorge Duílio Lima Meneses, também chamado de Jorge Ben ou Jorge Ben Jor é um conhecido guitarrista, cantor e compositor brasileiro com estilo característico que possui diversos elementos, dentre eles *rock and roll*, samba, bossa nova, *jazz*, maracatu e *funk*. (<http://www.jorgeben.com.br> Acesso em: 06/05/2012).

onde eu realmente, com a boa maneira dele se comportar comigo, eu fui desenvolvendo, pegando gosto pelo instrumento (Entrevista realizada em abril de 2012).

Meu caso é parecido com o caso do professor de oboé. Meu primeiro contato com a música se deu por meio do violão, instrumento que estudei durante aproximadamente um ano. Nesse tempo, estava sendo formada a banda de música na minha igreja e eu me matriculei no curso como forma de aprender a ler partituras e aprender um instrumento de sopro, nesse caso, o saxofone. Quando terminei o curso de teoria, já havia parado de tocar violão para me dedicar somente ao saxofone, mas o maestro disse que não havia saxofones disponíveis, havia apenas um clarinete e eu poderia aprender nesse instrumento e, depois, passar para o saxofone, já que a embocadura é similar, assim que houvesse disponibilidade de instrumento. Após dois meses estudando, o saxofone apareceu, mas eu não quis mais mudar de instrumento, pois já estava completamente interessado pelo clarinete.

Nas bandas de música típicas de igrejas evangélicas, os instrumentos de sopro, com exceção do oboé, do fagote e da trompa, são a grande maioria.

Segundo Brum (1989, p. 71), “cada tipo de Banda pode ter um efetivo variadíssimo, na quantidade e qualidade dos instrumentos”, sendo observável uma quantidade grande de trompetistas, saxofonistas e, principalmente, clarinetistas, estes últimos com presença constante e o número percentualmente superior em relação aos demais instrumentistas. Os clarinetes têm uma amplitude sonora menor que a dos trompetes e saxofones, necessitando, assim, de uma compensação em relação aos outros instrumentos. Em termos de equivalência sonora, são necessários, aproximadamente, cinco clarinetes para cada trompete, por exemplo.

As bandas das igrejas sempre participam de atividades ligadas à liturgia nos cultos e nas datas festivas relacionadas ao cristianismo, realizando cantatas em períodos como a Páscoa e o Natal. Também participam de atividades que exigem que os instrumentistas executem seus instrumentos ao ar livre, em desfiles como os realizados no Dia da Bíblia, ou em comemoração ao Dia da Independência do Brasil, muito comuns dentro das igrejas, daí a necessidade de uma grande quantidade de instrumentos que tenham uma amplitude maior de som. O oboé é uma exceção por conta do seu caráter frágil e da sua sonoridade particular, não permitindo uma

amplitude de som satisfatória ao ar livre, sobretudo quando colocado ao lado de instrumentos como o saxofone ou o trompete.

O oboé é pouco utilizado nas bandas de música, tanto de igrejas quanto escolares, também em virtude do alto custo do instrumento. As bandas necessitariam de uma quantidade grande desses instrumentos e, normalmente, optam por comprar instrumentos que não tenham um custo tão elevado, para que possam ser adquiridos em grande quantidade e, assim, atender um maior número de pessoas.

Por fim, outro fator que aponto é a falta de instrutores especializados em oboé. Mesmo em escolas locais de Música tradicionais, como o Instituto Estadual Carlos Gomes e a Escola de Música da UFPA, há um número reduzido desses profissionais, bem como do número de alunos. Na EMUFPA, há um professor de oboé e somente quatro alunos. Já no Conservatório Carlos Gomes, há dois professores de oboé no quadro docente, sendo que um é residente e o outro, professor convidado, é oboísta da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro (OSTNCS), e ministra aulas em sistema de módulos, com encontros que acontecem a cada dois meses. No entanto, no Instituto Carlos Gomes, há três alunos dos cursos básico e técnico e dois alunos do bacharelado. O professor residente é o responsável pelos alunos dos cursos básico e técnico, e o convidado, pelo do bacharelado. Do mesmo modo, são raras as bandas de música, principalmente de instituições religiosas, no Estado do Pará, que possuem oboístas entre seus componentes.

Ainda com relação aos primeiros contatos dos entrevistados com a música, foram mencionados outros locais. O professor de fagote informou que teve seus estudos iniciados em uma banda comunitária. Essas bandas são abundantes no interior do Estado, como foi possível observar no histórico.

No município de Vigia de Nazaré, cidade natal do professor de fagote entrevistado, há duas importantes bandas comunitárias, o Clube Musical União Vigienense, no qual o professor iniciou seus estudos, e a Banda 31 de Agosto. São duas importantes sociedades musicais ligadas à comunidade daquele município, as quais têm um papel social imprescindível naquela região, conforme nos fala Silva (2011):

Um dos fatos muito importantes que podemos citar, é que os músicos que saíram do Clube Musical União Vigiense estão empregados em orquestras e bandas militares de todo o país, dando valor a esses jovens, com uma expectativa de vida mais saudável, e uma grande ênfase ao Clube Musical União Vigiense (Silva, 2011, p. 4).

Ainda é necessário destacar a fala do professor de fagote, que mostra como a banda estava presente de forma efetiva no cotidiano da comunidade em que ele se inseria:

Desde garoto, a gente convive com bandas musicais. [...] Era muito comum, nas praças da cidade, ter os coretos, e nesses coretos apresentarem bandas de escola e até mesmo bandas militares (Entrevista realizada em março de 2012).

Essa fala nos dá uma contextualização mais abrangente do lugar das bandas de música no interior.

A lembrança do professor traz à tona o fato de que a exposição à música, na infância, faz com que, desde cedo, sejam desenvolvidas disposições musicais de forma “naturalizada”, como afirma Gomes (2011):

Essa maneira “difusa” ou “silenciosa” de aprender música é revelada, por exemplo, nas brincadeiras de infância ou nos momentos de lazer vividos na juventude, em que disseram ter aprendido música “inconscientemente” nesses momentos, como o relato da aprendizagem musical que acontecia “olhando” a mão do pai, quando o filho ficava ao seu lado “por anos e anos” vendo-o produzir música. Momentos que os entrevistados diziam acontecer “sem se saber que estava aprendendo” (Gomes, 2011, p. 35).

A presença constante da banda nas práticas sociais da cidade de Vigia, durante a infância do professor de fagote, teve um impacto social, que o levou a ingressar nos quadros das duas principais sociedades da localidade e de outras, como opção para ocupar o tempo livre.

Assim como o professor de fagote, muitos jovens daquela cidade acabam por se envolver de uma forma tão grande que alguns realmente seguem a carreira musical de diversas formas, como é o caso do professor de fagote. Nesse âmbito,

Souza (2004) fala a respeito das “práticas sociais dos alunos e suas interações com a cidade”, entendendo:

o lugar como espaço do viver, habitar, do uso, do consumo e do lazer, enquanto situações vividas, são importantes referências para analisar como vivenciam, experimentam e assimilam a música e a compreendem de algum modo. Pois é no lugar, em sua simultaneidade e multiplicidade de espaços sociais e culturais, que estabelecem práticas sociais e elaboram suas representações, tecem sua identidade como sujeitos socioculturais nas diferentes condições de ser social, para a qual a música em muito contribui (Souza, 2004, p. 10).

Granja e Tacuchian (1984-85) também falam a respeito da banda como componente importante nas interações sociais:

A semântica da banda é um tripé comunitário, cultural e educativo. Se ela está presente em momentos de solenidades ou de lazer, ela também preserva o patrimônio musical do seu povo e é escola de portas abertas para sua comunidade (Granja e Tacuchian, 1984-85, p. 39).

O fagote é um instrumento que, mais do que o oboé, é muito raro em bandas de música, sobretudo quando são considerados fatores como o orçamento disponível nesses grupos e as características sonoras do instrumento. O fagote, como o oboé, é um instrumento com pequena amplitude sonora, e sua utilização em uma banda que tem entre suas principais atividades a participação em procissões religiosas e desfiles cívicos é considerada, algumas vezes, inapropriada. O fato de não haver instrumentos disponíveis faz com que os instrumentistas, por vezes, iniciem seus estudos com foco em outros instrumentos.

Em bandas do interior do Pará, é muito comum que o maestro da banda indique com qual instrumento o músico deve começar a estudar. O professor de fagote mencionou, em entrevista, que iniciou seus estudos com o trompete, justamente por indicação do maestro, apesar de a banda em que o professor iniciou seus estudos possuir dois fagotes, que foram inseridos no conjunto graças ao maestro, o qual tinha formação como fagotista no Instituto Carlos Gomes. Sobre seu contato com o trompete, o professor afirma:

Quando sai da musicalização, como [Vigia] é uma cidade que não tem muito recurso, e não se dá o luxo de escolher o instrumento, eles acabam mandando, “Tu vais para o trompete, saxofone, clarinete, flauta”, e eu fui mandado para o trompete, muito contra a minha vontade [...] A gente não escolhia [...] (Entrevista realizada em março de 2012)

Essa situação é ainda um indicativo do uso corrente do trompete na iniciação musical em bandas de música, mesmo que, inicialmente, como afirmou o professor, seja a contragosto do aluno. O primeiro contato com a música por meio do trompete também foi mencionado por outros professores entrevistados, trazendo, assim, a constatação de que esse instrumento foi o mais utilizado por eles na iniciação instrumental nas bandas. Percebi, pelo relato dos professores entrevistados, que a escolha do trompete como primeiro instrumento se dá, *a priori*, pela necessidade da banda. O fato de a escolha, muitas vezes, não ser uma opção do aluno é um indicativo dessa constatação. O professor de oboé mencionou, anteriormente, que seu primeiro instrumento de sopro foi o trompete, no qual ele teve curta passagem, assim como outros professores dessa pesquisa. O professor de trombone iniciou seus estudos no trompete e, ao contrário do professor de fagote, que mudou para o fagote como um meio de não tocar mais trompete, a passagem para o trombone foi a contragosto, como ele afirma:

Eu tinha um amigo que começou junto comigo [...] então, nós estudávamos trompete [...] e esse colega começou a desenvolver mais que eu, e o professor começou a perceber isso, e eu não conseguia dar as notas mais agudas, o som dele era mais limpo que o meu e, uma certa vez, o professor disse: “Olha, Elienay, teu instrumento não é trompete”. Aí, eu disse: “Como assim, professor?”, e ele disse: “Não, teu instrumento é trombone”. Aí, eu disse: “Mas, professor, eu não quero trombone”. E ele disse: “Não, experimenta o trombone”. Ele me deu o trombone pra eu soprar, eu soprei, e ele disse: “Taí, som de trombone, você tem embocadura de trombone, então você vai estudar trombone”, e eu disse: “Professor, mas eu não quero trombone, eu não gosto de trombone”. Aí, ele disse: “Não, mas aqui quem manda sou eu, então, você vai estudar trombone”, e eu fiquei contra a vontade no trombone (Entrevista realizada em abril de 2012).

No caso do professor de fagote, o contato com o instrumento, segundo ele, veio por meio de um amigo que já tocava e incentivou-o a estudar o instrumento, sendo os primeiros contatos com o fagote paralelos ao aprendizado do trompete. Ele afirma, também, que passou pouco tempo como aluno de trompete e esse tempo não foi proveitoso, da mesma forma que o professor de trombone/tuba:

Quando eu fui estudar Música, eu fui com um objetivo: estudar fagote. Por conta que eu era muito próximo desse amigo meu, ele frequentava minha casa, eu, a casa dele, e como nós éramos muito amigos, ele dizia que eu tinha que estudar fagote, não tinha que estudar outro instrumento, e aquilo foi ficando. Então, quando chegou na época, eu queria o fagote. [...] E nesse meio tempo, eu já tava tendo contato quase que diariamente com o fagote e, quando chegou na época [de ingressar na Banda], foi uma decepção enorme, porque eu já tava há meses estudando fagote e me deram um trompete, aí, foi um desestímulo total e eu falei: “Eu não vou estudar isso, não é o que eu quero”. Pensei até em largar a banda, sair da escola e ficar estudando só com esse meu amigo, mas felizmente a banda me colocou no fagote (Entrevista realizada em março de 2012).

Desde então, ele mudou seu instrumento e especializou-se no fagote.

Um caso que me chamou atenção foi o do professor de trompete, que foi o único dos entrevistados que iniciou seu contato com a música por meio de um instrumento de percussão, o bumbo. Esse primeiro contato deu-se de uma forma curiosa, como ele assim descreve:

Eu sempre acompanhei a banda. Eu sempre sentei no primeiro banco, bem pertinho da banda, sempre fui muito curioso. Um determinado culto de domingo, aconteceu que o rapaz que tocava bumbo faltou, aí, alguém olhou pro lado, assim, e disse assim: “Olha, pega esse moleque aí, põe ele aqui pra tocar, que todo domingo ele tá aí mesmo, ele já sabe”. Aí, o instrutor da banda chegou e disse: “Olha, você vai fazer essa marcação aqui”, e literalmente eu já sabia a marcação, porque todo domingo eu tava ali assistindo, então, não tive dificuldades. Executei, toquei o culto inteiro [...] e, a partir daí, o instrutor da banda disse: “Olha, no próximo domingo, esteja aqui, de manhã, que é o horário do ensaio da banda” (Entrevista realizada em abril de 2012).

Após esse primeiro contato, o professor relata sua mudança para o trompete:

Eu tocava bumbo, e em um determinado momento, um integrante da banda que tocava trompete saiu da igreja e deixou o instrumento lá atrás, e todo domingo, quando eu ia pegar o bumbo, eu via aquele trompete parado, aí, eu conversei com o instrutor da banda e ele disse: “Pode levar o instrumento, pode começar a estudar”. Me entregaram umas “*bolinhas*” e disseram: “olha, essa é a escala”. Aí, eu tive que ir atrás de quem já tocava [...] e era um instrumento o qual eu não queria. Eu assistia à banda tocando e dizia pra mim mesmo: “Eu vou tocar apito, mas eu não toco trompete”, mas quando pintou a oportunidade, aquilo foi gerando uma curiosidade [...] e aquele som começou a me cativar (Entrevista realizada em abril de 2012).

Aqui, é interessante refletir sobre as rotinas, até o momento, descritas que marcam as escolhas de instrumentos para cada músico numa banda de igreja. São escolhas marcadas pela emergência, para atender a alguma demanda de falta de músico na constituição do grupo. Como é o regente quem coordena o grupo, a ele cabe decidir quem toca o quê, em face das premências e não dos gostos ou vontades. No caso do professor de trombone, a experiência do regente foi determinante, assim como a sua autoridade para que, em todas as situações descritas, sua decisão fosse acatada.

O início dos estudos por meio de influência familiar foi outra situação informada pelos entrevistados. Dois professores, um de trompa e outro de trombone/tuba, mencionaram ter iniciado seus estudos por influência de seus familiares. Os dois casos são parecidos.

O professor de trompa vem de uma família em que a música sempre foi presente, por meio de seu pai, que foi músico militar e, atualmente, está na reserva. Seu primeiro instrumento, assim como a maioria dos professores entrevistados, foi o trompete. Entretanto ele também afirma que teve aulas de teclado. A sua mudança para a trompa foi uma escolha do seu pai, que o apresentou ao instrumento.

O professor de trombone/tuba informa que sua família é formada por um número grande de músicos, incluindo vários irmãos e tios, e que inclusive seu bisavô era músico. Sobre a influência familiar relativa à música, ele diz o seguinte:

Na realidade, a minha família é tradicional de músicos [...] o meu bisavô já era músico, e o meu avô também era músico, que passou pro meu pai também, que é trombonista e meus primeiros passos na música foram dados pelo meu pai (Entrevista realizada em abril de 2012).

Segundo Vieira (2001), essa “herança” musical passada de pai para filho é uma constatação de outras pesquisas, como as de Hennion (1983 e 1988), Augustins (1991) e Lehmann (1995). Vieira (2001), em seu levantamento sobre as influências que levaram seus entrevistados a ingressar na formação conservatorial, constatou que 63,33% deles atribuíram seu ingresso à influência da família. E 50% dos professores entrevistados destacam a família como apoio à opção pelo estudo musical. Posso dizer que os professores entrevistados na pesquisa citada, bem como os entrevistados na presente pesquisa aceitaram essa herança e seguiram seus familiares. Sobre esse fato, Vieira (2001, p. 183) afirma que “a aceitação da herança indica a preservação de prática musical de origem familiar, no caso, pelo menos do legado instrumental”.

Muitos instrumentistas de banda iniciam seus estudos nessas condições, sob influência de pais e/ou irmãos que tocam um instrumento e, dentro de casa, eles se veem quase impelidos a tocar algum instrumento e, assim, a seguir seus parentes.

Em alguns casos, os pais, vislumbrando um futuro melhor para seus filhos, já os introduzem desde cedo ao aprendizado de algum instrumento, como aconteceu com o professor de trompa, o qual tinha com seu pai aulas de harmonia e teoria musical desde criança. Ele afirma o seguinte:

Essa questão do meu pai ensinar a gente já era se preocupando com a questão da carreira. Como ele era músico militar, ele tava preocupado com isso, de ensinar a gente, pra que a gente futuramente pudesse fazer esses concursos militares, isso era muito comum entre os militares. Então, foi com essa visão, com esse propósito que ele começou a trabalhar com a gente a teoria musical (Entrevista realizada em Abril de 2012).

A escolha do instrumento raro e não tocado por muitos e, portanto, de mais fácil acesso a algum tipo de emprego, as aulas particulares em casa são fatores que

apontam para a preocupação com a gestão da formação musical visando ao futuro profissional. Vieira (2001) fala-nos sobre essa situação:

A apreensão dessa gestão é um importante instrumento para a compreensão das estratégias desenvolvidas em torno das opções julgadas mais rentáveis, tendo em vista o sucesso escolar dos filhos e as modalidades da relação dos pais com o ensino musical. Ela ajuda a perceber a relação entre as propriedades econômicas, sociais e culturais da família com a modalidade de investimento realizado frente aos serviços educativos (por exemplo: aulas particulares e utilização do tempo livre) (Vieira, 2001, p. 166).

É possível observar, também, que o fato de uma pessoa ter instrumentistas em sua família facilita o primeiro contato com algum tipo de instrumento, seja pela curiosidade, seja por qualquer outro motivo.

O caso à parte é o professor de flauta, que mencionou não ter iniciado seus estudos por nenhum dos caminhos apontados no questionário. Ele informa que iniciou seus estudos com um professor particular. O professor assim descreve seu primeiro contato com a música:

Eu tinha um vizinho que tinha muita inclinação para a música, já é falecido, Denílson o nome dele, e ele, jovem também, adolescente, estava [começando] a estudar, meio que empiricamente, teclado, cavaquinho e violão, e aí, eu me interessei bastante. Como eu era amigo dele, fui aprendendo num tecladinho Casio, que era baratinho na época, tirava músicas de ouvido. Até que eu soube também que morava em frente a minha casa um primo da minha mãe que lecionava, formado pelo [Instituto] Carlos Gomes, Onílson Rocha. Aí, eu quis ter aula de teclado, piano, um pouco mais sério com ele. [...] O filho dele, [hoje] também professor do [Instituto], na época, aluno também, passou algumas noções básicas (Entrevista realizada em março de 2012).

Ele também menciona a forma, um tanto curiosa, como se interessou pela flauta, sendo o único dos entrevistados que não manteve contato direto com um instrumentista que já tocava o instrumento ou professor de flauta, conforme seu relato:

[Cheguei na flauta], a princípio, ouvindo pela televisão. Eu não conhecia ninguém que tocava, nem nas igrejas que eu frequentava não existiam flautistas assim. Era escasso. Que instrumento interessante, que som exótico! Eu acho que foi alguém tocando chorinho. E me despertou o interesse. Eu soube que ele era bem raro, eu acho que me chamou atenção pelo caráter do instrumento (Entrevista realizada em março de 2012).

Nenhum dos professores entrevistados mencionou ter iniciado seus estudos em alguma escola, seja ela de música ou não, o que leva a concluir que todos eles tiveram sua iniciação musical por meio de uma educação musical “não-formal”, como é conhecido o processo de ensino e aprendizagem desenvolvido fora do ambiente escolar. Esse tipo de educação, que é típica das bandas, tem características muito positivas, como nos fala Costa (1997):

No Brasil, a dinâmica de trabalho, a qualidade musical e a grande diversidade de conjuntos musicais populares é surpreendente. Os significativos resultados obtidos nestas situações não-formais de ensino e aprendizagem musical, em geral de grande limitação e pobreza material, demonstram o grau de eficiência de tais processos educativos. As informações e os conteúdos são assimilados através da observação e experimentação do fenômeno musical em sua concreticidade sonora: é ver, ouvir e imitar. Os iniciantes aprendem imitando os mais experientes, e não existe espaço para técnicas formais e apuradas de execução como finalidade em si mesmas. Tudo é deixado ao encargo da intuição. Partindo da reprodução atinge-se a criação, e partindo da intuição atinge-se a consciência de ação. Quando a aprendizagem exige uma orientação mais detalhada por parte dos mais experientes, estas orientações muitas vezes dispensam explicações verbais, sendo feitas por demonstrações práticas (Costa, 1997, p. 5).

Entender esse tipo de transmissão de conhecimentos, com suas características particulares, sem dúvida, mostrará diversos caminhos a serem estudados rumo à melhoria de nossas próprias metodologias, como afirma Queiroz (2004):

Da mesma forma que entendemos a diversidade musical necessitamos entender que é necessário uma diversidade de estratégias para o ensino da música. Nesse

sentido, temos muito que aprender com os processos informais praticados nos diferentes espaços e contextos da sociedade, não no intuito de transportá-los para as instituições formais, mas sim com o objetivo de, a partir deles, entender diferentes relações e situações de ensino e aprendizagem da música (Queiroz, 2004, p. 102).

Os locais de aprendizagem, conforme se pôde observar, são variados, além de pertencerem a contextos informais, fora do âmbito das escolas de Música. Queiroz (2004) afirma que:

Em concordância com Arroyo (2000), acreditamos que os estudos que relacionam a música e cultura (como a etnomusicologia) apontam que os espaços escolares – formais – de educação musical não são os únicos, mas sim apenas uma parte dos inúmeros contextos presentes no cotidiano das sociedades, urbanas ou não, onde experiências de ensino-aprendizagem acontecem (Arroyo, 2000). Desse modo, não podemos acreditar que processos de educação musical ocorrem exclusivamente nas escolas de música; eles acontecem em distintos contextos culturais (Queiroz, 2004, p. 104).

Os professores constantemente mencionam aprendizados que, segundo suas próprias palavras, não teriam sido possíveis se não tivessem tido contado com essas bandas, entretanto falarei sobre isso em outro momento deste trabalho.

1.2 INFLUÊNCIA NA FORMAÇÃO

Aqui, são apresentados os resultados sobre qual banda influenciou na formação dos professores entrevistados. O primeiro ponto que chama atenção é o fato de que os professores de flauta, trompete, trompa e trombone/tuba receberam influência das bandas religiosas. O professor de flauta, que mencionou anteriormente não ter iniciado seus estudos em nenhuma instituição citada no questionário, neste momento, afirmou que sua influência foi uma banda religiosa. Isso se deve ao fato de que, por vezes, músicos que já pertenciam a alguma igreja, passaram a integrar grupos musicais delas, após iniciarem seus estudos particulares, mesmo que não tivessem começado no seio das igrejas. O fato de

serem adeptos de determinadas igrejas tornou-os colaboradores em cultos e em outras atividades.

O professor de flauta mencionou que esse foi seu caso, pois, após sua iniciação no teclado, ele teve contato com a flauta. Como não havia professor do instrumento, ele ingressou na banda da igreja como um meio de se aprimorar, tendo aulas com uma saxofonista, nessa época. Ele fala, ainda, o motivo pelo qual essa influência é mencionada e, assim, descreve-a:

O rigor de se tocar correto, de se tocar certo estilo, acentuação é muito de lá. O maestro era muito exigente, ele pedia uma linguagem de *jazz*, bem meticulosa, bem rigorosa (Entrevista realizada em abril de 2012).

O caso do professor de trompete é diferente dos demais, pois foi o único que mencionou ter iniciado seus estudos na igreja e ter tido influência em sua formação. Ele relata a forma como a banda da igreja o incentivou no início dos seus estudos, o que mostra o quanto essa banda foi importante para o desenvolvimento do professor:

Foram me dando a oportunidade, o incentivo. “Olha, vai, prepara isso aqui”, então, isso me ajudou muito. Fez com que, a cada domingo, eu chegasse e procurasse mesmo ir atrás e dizia: “Olha, eu queria tais músicas pra domingo que vem”, e eles diziam: “Pega lá a música no arquivo e, domingo que vem, a gente toca ela”. Então, o que me fez ter esse empenho de realmente ir atrás foi justamente o fato de eu ter a oportunidade. Eu tive uma oportunidade e eu procurei não desperdiçar, procurei agarrar com unhas e dentes, porque eu sabia que dentro da música eu poderia ser músico militar. Seria uma profissão (Entrevista realizada em abril de 2012).

Os professores de trompa e trombone/tuba iniciaram seus estudos por influência familiar e mencionam ter tido a banda da igreja como influência na sua formação. É possível afirmar que, após terem iniciado seus estudos sob orientação dos seus familiares, esses instrumentistas ingressaram em grupos de igrejas aos quais eles pertenciam anteriormente, tendo, assim, um meio de colocar em prática o aprendizado recebido em casa. O professor de trombone/tuba mencionou que, além da influência da banda da igreja, ele também teve influência da banda militar.

Chama atenção outro fenômeno ainda não percebido, que é a migração do ambiente da banda da igreja para o ambiente da banda militar. O professor de trombone/tuba teve seu aprendizado em casa, por meio de seus familiares e, logo após, ingressou na banda da igreja. Nesse local, ganhou experiência com trabalho de grupo e, assim, pôde ingressar num ambiente profissional, mesmo não mencionando ter passado por uma escola de Música formal.

Um aspecto que deve ser observado é quanto aos instrumentos da família dos metais que, em geral, são executados por instrumentistas que estão no final da adolescência, ou seja, com idades entre 14 e 16 anos, pois esses instrumentos, por sua estrutura, exigem que os executantes tenham uma determinada força física para executá-los, diferentes de outros instrumentos da família das madeiras, como a flauta ou o clarinete, que podem ser iniciados ainda na infância, entre os 9 e 10 anos de idade. Assim, o professor de trombone/tuba passou algum tempo de sua juventude na banda da igreja, tendo já, após esse período, condições de ingressar na banda militar e, assim, dar prosseguimento aos estudos de seu instrumento. O primeiro contato com o instrumento na sua família e o aprendizado na igreja permitiram-lhe o ingresso na banda militar.

O professor de trompa também mencionou a influência da banda de igreja em sua formação, antes do seu ingresso no Instituto Carlos Gomes. Ele fala sobre os diversos aspectos que tiveram contribuição definitiva na sua formação, como aluno na banda:

Primeiro, a questão da prática da leitura, comecei a trabalhar os hinos da harpa, isso, pra mim, era muito novo, mas, ao mesmo tempo, me adicionou bastante [...] você trabalhar a leitura, trabalhar música em grupo, pra mim, era tudo um universo completamente novo e tudo era super interessante, tocar junto com sax, com clarinete, com trompete. Eu sempre me divertia (Entrevista realizada em abril de 2012).

É possível afirmar que as bandas das igrejas, como acontece com muita frequência em alguns lugares, podem ter em seu repertório algum tipo de música que também é utilizada nos conservatórios, visto que alguns dos instrutores e regentes de bandas nas igrejas passam por essas instituições também. Esse aprendizado obtido na banda da igreja pelo professor de trompa, de algum modo,

favoreceu a sua entrada naquele Instituto. Esse fator também foi citado pelo professor de trombone/tuba, que disse:

Na minha época da igreja, o repertório que se tocava dentro da igreja eram dobrados militares, então, a gente não tinha um repertório assim escrito pra banda de igreja, com hinos orquestrados [...] então, a maioria das pessoas que frequentavam as bandas das igrejas eram militares, então, se eles tinham um repertório no quartel que eram dobrados, eles traziam isso pra igreja pra tocar [...] então, eu comecei a tocar os dobrados e comecei a me interessar e gostar daquela música, e também comecei a ter o interesse, justamente por conversar com essas pessoas, com esses militares “Ah, como é que é a vida militar? Como é que funciona? Como é que a gente faz pra entrar?” Aí, eu comecei a me interessar pra querer ser de uma banda dessa, profissional (Entrevista realizada em abril de 2012).

Os músicos oriundos de bandas de igreja, os quais, por isso, tiveram contato com repertório de outro ambiente, como o militar, beneficiam-se desse quadro, como afirma Miranda Júnior (2001):

Isso é observável no repertório tocado no quartel e nas igrejas: hinos, dobrados, adaptações de músicas eruditas, populares e do folclore, cujos arranjos não exigem grande preparo técnico com refinamento na interpretação. Assim, o músico de quartel oriundo da igreja não tem problemas em nela permanecer, não havendo choques entre as “exigências” musicais nesses dois lugares (Miranda Júnior, 2001, p. 22).

Quatro dos professores entrevistados - oboísta, clarinetista, fagotista e saxofonista - mencionaram que a banda que os influenciou foi a banda escolar (de conservatório). Os professores de oboé, saxofone e eu, que mencionamos ter iniciado na banda da igreja, tivemos influência da banda escolar.

Mais uma vez, é possível notar o fenômeno da migração de um ambiente para outro. Meu caso é um exemplo, pois ingressei na banda da igreja após alguns meses de estudo do instrumento. Na igreja, o repertório executado era, apesar de estimulante tecnicamente, totalmente voltado às atividades da igreja. As partituras executadas tinham como foco o hinário das igrejas Assembleia de Deus e arranjos

de música *gospel*. Havia as aulas técnicas de instrumento, que eram sempre voltadas para esse fim.

Após um ano de prática na banda de música da igreja, ingressei no Instituto Carlos Gomes para dar prosseguimento aos estudos. Nesse ambiente, o foco era especificamente o instrumento, com aulas de técnica específica e uso de métodos individuais determinados pelo professor, que também me inscreveu na Banda Sinfônica daquele Instituto. O repertório da banda era voltado à música específica desse tipo de grupo, e todas as orientações técnicas do instrumento, como estudar escalas de diversos tipos, métodos como Rozanov⁴ e Kroepsch⁵, constantemente utilizados, e estudo das partes em grupo, em forma de ensaio de naipe, eram voltadas para esse fim, daí a influência mencionada.

Infiro que esse caso se aplica aos outros professores que mencionaram a banda escolar como influência, inclusive ao professor de fagote, que mencionou ter iniciado seus estudos em uma banda comunitária. Isso não significa que esses professores não tiveram nenhuma influência das suas bandas de origem na sua formação, mas a banda escolar teve uma influência definitiva no rumo que esses músicos tomaram ao longo de suas carreiras. Mais uma vez, aqui é notado o caso da migração de um ambiente para outro. Muitas vezes, os músicos que ingressam nas escolas de Música trazem de volta para as suas bandas de origem os conhecimentos adquiridos nas escolas, contribuindo, assim, para o desenvolvimento de suas bandas.

O professor de oboé é um caso à parte, pois ele menciona uma banda religiosa em sua formação; não uma banda evangélica, como a grande maioria dos outros professores, mas sim um grupo de músicos católicos, demonstrando, dessa forma, um caso raro de grupamento musical com instrumentos de sopro numa igreja católica. Ele também menciona ter tido uma curta vivência musical em banda militar, além da banda escolar nessa influência citada. Sua afirmação decorre do fato de, no seu caso, a banda escolar ser bastante similar à banda militar. O professor afirma que não houve diferença no tocante ao repertório e a outros aspectos das duas corporações musicais, como ele descreve:

⁴ *The School of Clarinet Playing* Vol. I and II, de Sergei Rozanov

⁵ *416 Progressive Daily Studies* Book 1 and 2, de Fritz Kroepsch

Quando eu falo da banda de música escolar, é por conta também da trajetória militar [...] Eu, quando fui pra banda de música militar, eu não senti muita diferença, porque a banda de música militar tem o mesmo perfil da banda de música escolar, o repertório, o comportamento. Quando eu falo de banda escolar, eu também tô ligando à vida militar, que também foi uma grande escola pra mim (Entrevista realizada em abril de 2012).

O professor de fagote afirma que, em Vigia, algumas escolas públicas também possuem suas bandas, marciais ou musicais, e que, entretanto, não tiveram nenhuma influência sobre a sua formação. Ele diz que a banda sinfônica do Instituto Carlos Gomes foi o conjunto que mais influenciou sua formação e que lhe trouxe muitos benefícios:

Mais uma vez, através desse amigo, [com] o incentivo dele, ele achou que eu já tava apto a fazer parte da banda, eu já tinha desenvolvido pra tocar na banda sinfônica. Aí, eu já estava me inserindo num ambiente mais profissional, porque o maestro da banda sinfônica do Instituto Carlos Gomes era o colombiano Ricardo Cabrera, que tinha estudado na Rússia, então, foi muito bom esse período da banda, porque, com o Ricardo, eu aprendi muita coisa, principalmente a tocar em grupo (Entrevista realizada em março de 2012).

Ao longo de sua fala, o professor mostra que seu percurso musical foi sendo delineado pelo seu amigo instrumentista, responsável por apresentá-lo e encaminhá-lo nos estudos do fagote. Ele também foi organizando sua própria formação musical e citou como principais referências o Instituto Carlos Gomes e os professores estrangeiros, que deram prestígio à sua formação.

1.3 ESTRUTURA OFERECIDA PELA BANDA

O professor de flauta, como mencionado anteriormente, não iniciou seus estudos numa banda. Desse modo, no início de seus estudos, não pôde desfrutar de nenhum benefício estrutural que porventura sejam identificados para os outros professores.

O professor de oboé e eu tivemos o benefício duplo de empréstimo de instrumentos e a existência de instrutores desses instrumentos nas suas bandas. No

caso do professor de oboé, o empréstimo se deu por meio do seu instrutor, que conseguiu um instrumento de uma banda militar, e ele assim pôde levar o instrumento para estudar, como ele afirma:

Na verdade o Conservatório Villa-Lobos tinha um oboé, mas esse oboé que ele cedia já tinha um aluno tomando conta dele, então eu precisava estudar oboé, mas precisava ter o instrumento. O instrumento pra mim, que tinha um baixo poder aquisitivo, não era fácil de encontrar. Através desse meu professor, Wilson Dantas, quando ele me coloca na banda, antes disso um pouquinho, ele me apresenta a um mestre da banda na época, e músico da banda também, era um capitão da polícia. Ele me apresenta perguntando se havia a possibilidade de conseguir um instrumento emprestado, um oboé. O capitão Benone me recebeu lá com muito carinho e me cedeu um instrumento que lá existia. Não era um instrumento bom, era um instrumento com problemas seríssimos, porém era um oboé (Entrevista realizada em abril de 2012).

Aqui, já podemos ver também a atuação do seu instrutor, confirmando, assim, a existência deste na banda.

O empréstimo de instrumentos é uma função primordial nas bandas de música, seja de igreja, seja de escola, seja de alguma comunidade. Os alunos de sopro que estudam nas igrejas e comunidades em geral não têm condições financeiras de adquirir um instrumento musical, mesmo com valor baixo, como um clarinete, que pode custar em média quinhentos reais. As bandas adquirem esses instrumentos e emprestam-nos aos alunos, que se comprometem a estudar e a participar de todas as atividades da banda.

O caso do professor de trompete ilustra bem essa situação:

Como o instrumento tava lá parado, o responsável deixou disponível o instrumento na minha mão, pra que eu pudesse estudar. Eu levava pra casa. Se, por um acaso, eu estivesse tocando em algum lugar, como foi no ano que eu passei só tocando hino e ia pra casa e estudava, tocava só na igreja, no ano seguinte, eu consegui ingressar no conservatório, não porque eu já tocava, mas porque eu consegui produzir um som, então, isso fez com que o professor se agradasse. Então ele, através de uma outra colega traduzindo, disse que se interessou por mim, não

porque eu já tocava, mas porque eu consegui produzir um som que agradou a ele (Entrevista realizada em abril de 2012).

É necessário ressaltar que esse papel desempenhado pelas bandas das igrejas e comunidades é extremamente importante visto que, sem esse apoio, dificilmente seus alunos teriam condições de acesso a algum instrumento. Vieira (2001) explica que:

As bandas combinavam o erudito, vivenciado pela elite, e o popular, marginalizado por ela. As contradições dessa combinação podem ser flagradas, por exemplo, no fato de os instrumentos desse conjunto serem de origem européia, portanto, caros e importados, revelando-se de difícil acesso aos seus próprios músicos. Sem recursos econômicos, estes músicos dependiam de patrocínio para adquirir os instrumentos (Vieira, 2001, p. 53 - 54).

Meu caso, quando estudante de clarinete, foi mais um exemplo. Em toda a minha trajetória nas bandas, tive o apoio primeiramente da banda de música da igreja da qual fiz parte, recebendo um instrumento cedido pela banda e com a obrigação de tocar todos os domingos na igreja e nas funções da banda em datas festivas. Era uma época em que minha família tinha muitas dificuldades financeiras. Meu irmão e eu estávamos matriculados no curso de Música para ingressar na banda da igreja, e começou a ficar muito caro pagar a mensalidade do curso. Então, após uma conversa que minha mãe teve com o professor, ele decidiu nos deixar estudar pagando apenas o equivalente a uma pessoa. Esse apoio financeiro foi fundamental para que eu prosseguisse com os estudos. Posso afirmar que, sem isso, eu não poderia ter continuado. Quando ingressei no Instituto, também tinha um instrumento emprestado que ficava sob minha guarda, com o compromisso de tocar na banda sinfônica da instituição. Só tive condições de ter meu próprio instrumento após quatro anos estudando no Instituto, e posso afirmar também que, sem a ajuda da banda da igreja e daquele estabelecimento escolar, dificilmente teria conseguido um instrumento por outros meios.

O benefício de empréstimo de instrumento também se aplica ao professor de trompete, que indicou esse apoio estrutural em sua resposta.

Bernard Lehmann (1995), assim como Michel Bozon (2000) apontam que a realidade material dos músicos de sopros, especialmente os de metal, corresponde, na hierarquia social, à base da pirâmide, na qual se situam as camadas populares. Ambos os autores encontraram nos resultados de suas pesquisas relação estreita entre a escolha de instrumentos de sopro de metal e a posição dos seus executantes na hierarquia social. Bozon afirma:

parece que os grupos sociais manifestam preferências instrumentais bem marcadas. As classes populares (operários e agricultores) são, nitidamente, mais numerosas que as outras camadas sociais a escolher o trompete ou as percussões (Bozon, 2000, p. 151).

Ainda segundo Bozon, a escolha desses instrumentos por integrantes das camadas mais populares da sociedade lembra as escolhas nos esportes:

O princípio que norteia a escolha dos instrumentos lembra, de uma certa maneira, aquele que se exprime na escolha dos esportes. Aos esportes coletivos correspondem os instrumentos que são tocados somente em conjunto, aos esportes individuais os instrumentos que podem ser praticados por solistas: as camadas populares marcam uma preferência pelos primeiros, as camadas medianas e superiores pelo segundo (Bozon, 2000, p. 152).

Sobre os motivos dessa escolha, esse autor afirma ainda:

Pode-se construir um verdadeiro sistema dos instrumentos, que é fácil relacionar com o sistema social do gosto musical. É também possível interpretar a escolha do instrumento, no qual os pais dos estudantes têm papel preponderante, como aquela de uma estratégia de sociabilidade. O instrumento exprime o estilo de vida e de contato com o outro que o possui ou que deseja possuir, em suma a estratégia social (sociável) seguida pelo grupo. A apreensão que os agentes têm do valor simbólico dos instrumentos musicais (resultado de uma história social incorporada) permite-lhes atribuir a estes um nível social, definido essencialmente pelas formas de sociabilidade das quais o instrumento pode ser o suporte. Um destaque sistemático da origem social daqueles que escolheram um determinado instrumento esclarece as modalidades desta escolha (Bozon, 2000, p. 150).

Devo ressaltar, no entanto, que o autor não apresenta esses dados de forma determinista, mas como fenômeno dinâmico, que pode passar por transições e mudanças. Na época de sua pesquisa (anos de 1970), o quadro era o acima descrito; hoje, ele pode estar diferente. Não obstante pude observar que aquela realidade de um campo musical francês aproxima-se e ajuda a entender alguns casos do campo musical estudado nesta pesquisa.

Ter um instrutor do instrumento também foi apontado pelo professor de oboé e por mim como apoio estrutural na banda. Quanto a isso, há uma realidade nas bandas de música. Por vezes, o papel do instrutor é desempenhado pela mesma pessoa para vários instrumentos. Isso se torna mais comum, à medida que o acesso aos recursos é menor, visto que, em alguns casos, é impossível contratar instrutores como nas bandas comunitárias e menos ainda em bandas de igrejas, tendo em vista que o trabalho nesses lugares é inteiramente voluntário, e, na maioria das vezes, não há pessoal suficiente para atender às demandas específicas por instrumento.

Minha experiência nesse ponto foi satisfatória, pois o instrutor com quem aprendi era especialista em clarinete, mas esse mesmo instrutor também ensinava todos os tipos de saxofone, pois teve experiência tocando esses instrumentos na Banda da Força Aérea Brasileira. O instrutor ensinava somente a parte básica desses outros instrumentos, deixando assuntos mais específicos a cargo de músicos que eram sempre convidados para tocar na igreja, em razão da falta de alunos em alguns instrumentos.

O professor de trompa menciona que a banda da igreja permitia que ele estudasse na sede. Entende-se como sede, nesse caso, o próprio templo ou dependências anexas a ele, como afirmou o professor:

A gente tinha permissão. Tinha um grupo de amigos que a gente marcava pra ler algumas coisas, tocar algumas coisas juntos, a gente tinha total liberdade naquela igreja [...] eram salas de outros departamentos que naquele horário específico não estavam sendo utilizadas. Não tinham salas específicas (Entrevista realizada em Abril de 2012).

Esse foi o único professor que disse ter recebido esse apoio. Entretanto esse aspecto é muito importante nas bandas comunitárias e de igrejas. Os alunos necessitam de espaço para estudar os instrumentos, mas, no caso das igrejas, não

há esse espaço específico, salvo casos excepcionais de igrejas que possuem infraestrutura própria para as bandas. Quando as igrejas possuem bandas, em geral, elas não possuem uma estrutura própria que seja de uso exclusivo da banda, mas divide o espaço físico dos templos com cultos e ensaios e reuniões de outros grupos, o que torna praticamente inviável o uso individual desses espaços. Meu caso foi semelhante, pois a banda realizava os ensaios no próprio templo e as aulas eram realizadas no prédio anexo à igreja, em uma sala destinada a ensaios de outros grupos. A diferença é que não havia permissão para utilizar a sala em outro horário, já que ela era ocupada por outros departamentos. Portanto, eu estudava sempre em casa.

Essa realidade também se aplica às bandas comunitárias, que também não possuem uma infraestrutura apropriada e, por isso, não podem ceder espaço para estudo individual. Mas há exceções.

Os professores de fagote e de trombone/tuba chamam atenção, pois eles foram os únicos que disseram ter recebido todos os tipos de apoio citados no questionário. Eles tiveram acesso a instrumentos, permissão para estudar na sede da banda, tinham um professor e acesso a partituras para estudar. Trata-se da banda sinfônica do Instituto Carlos Gomes, pois o professor de fagote fala sobre o apoio recebido em relação a seu instrumento de estudo:

Então, nesse intervalo de 2000 a 2003, depois de dois anos e meio, eu vim ter o instrumento. [...] Dois anos e meio no conservatório. Foi quando eu comecei a ter contato diário com o instrumento (Entrevista realizada em março de 2012).

O professor, mesmo já estudando em Belém, ainda não tinha um instrumento, utilizava o instrumento de um amigo, tendo tempo para o contato com ele somente algumas horas antes da aula:

Durante dois anos e meio, eu não tinha instrumento, [somente o desse] amigo meu que me emprestava o dele. Então, não era saudável para mim, que vinha duas vezes por semana, no dia das aulas, ter o contato no dia que eu ia ter aula. Esses dias de intervalo intercalados eram os dias que eu tinha que ter contato com o instrumento, ter a minha preparação para a aula. Então, houve situações ruins para mim, até mesmo de desistir, porque o professor estava se irritando comigo. Para ele, eu não estudava e não desenvolvia o que era para desenvolver. Chegou o

momento até de ele falar para eu procurar fazer outra coisa da vida, porque eu não dava para o fagote, e como a comunicação com ele era meio difícil, que ele tinha acabado de vir da Europa e ainda não falava fluentemente o português, eu não tinha [como] explicar para ele que eu não tinha instrumento, que eu estava dividindo [um fagote] com outra pessoa e que era de cidade diferente. Então, o contato que eu tinha com o instrumento era de horas antes da minha aula. [...] Isso é muito ruim para quem está iniciando (Entrevista realizada em março de 2012).

O professor menciona algo que pode ser visto como regra no meio musical: o estudo, cuja disciplina é, para ele, tanto quanto para o seu professor, algo fundamental. Em nenhum momento, ele contesta o seu professor, mas concorda, explicitando essa condição do treino diário para permanecer no mundo da música.

Ainda sobre o instrumento, o professor de trombone/tuba menciona que o instrumento com o qual ele tocava era de propriedade do seu professor:

Na igreja, a gente era de família humilde, muito pobre, e, na época, era muito caro o instrumento. Na época, pra se comprar um instrumento, era o mesmo que comprar um carro hoje. Era muito caro [...] Então, o meu professor me emprestava o instrumento dele. Do início do meu aprendizado de música, pra eu adquirir um instrumento, levou mais ou menos uns seis a sete anos (Entrevista realizada em Abril de 2012).

Os professores mencionaram algo de suma importância para os estudos, que é o acesso às partituras, apoio que também foi mencionado pelo professor de saxofone. No Brasil, é extremamente dispendioso obter materiais impressos, partituras originais e métodos específicos de cada instrumento. O apoio relacionado a partituras é de muita importância para o desenvolvimento mínimo de um aluno de instrumento de sopro. Entretanto esse acesso se dá de maneira desigual dependendo de cada caso. O professor de fagote dá uma dimensão sobre isso em relação à sua banda de origem, em Vigia:

A maior parte, eu posso dizer que 70% a 80% das músicas da banda eram de posse do maestro. [...] Lá, era tudo muito precário, muita força de vontade para fazer alguma coisa, principalmente na minha época, [quando] Vigia era bem menos desenvolvida [do que] é hoje, mas eram todas cópias, ou até mesmo, como era

uma cópia só que ele tinha e precisava no naipe das clarinetes, de 10 clarinetes, cada um tinha que pegar aquela cópia e copiar à mão a sua cópia de caneta preta. [...] Como não existia xerox e era muito caro ter a xerox, ficava por ser o copista. Cada um tinha que ser o copista da sua própria parte (Entrevista realizada em março de 2012).

Esse caso ilustra o que foi falado sobre a igualdade de acesso às partituras. O professor afirmou que as partituras eram conseguidas pelo maestro da banda em viagens e durante sua estada em Belém, como aluno do Instituto Carlos Gomes, pois, desde essa época, ele já tinha pretensão de se tornar maestro. Os alunos copiavam suas próprias partes, já que era muito caro fazer fotocópias, indicando mais uma habilidade – de copista – de um músico de banda.

Em bandas evangélicas de grandes templos, por exemplo, há maior facilidade para obter partituras, pois há professores/instrutores que têm acesso a determinados materiais, como métodos específicos de cada instrumento e partituras de músicas arranjadas. Em outros casos, há dificuldade até mesmo para conseguir o repertório da própria banda. Por vezes, instrumentos pouco usuais na banda em igrejas, como fagote ou trompa, precisam utilizar partituras de outros instrumentos. Outras vezes, clarinetes ou saxofones precisam transpor as partituras escritas para flauta, por exemplo. Em muitos casos, as bandas se utilizam de fotocópias para ter acesso a uma quantidade maior de partituras, dado o valor elevado das partituras específicas e métodos.

São situações corriqueiras, mas dão uma visão geral do que acontece nas bandas e como isso afeta individualmente o músico que passa por tal situação. Destaco como efeito dessas limitações materiais a lacuna na formação de hábitos e as atitudes de estudo ou treino individual desses músicos, cuja assiduidade nesses aspectos é exigida em uma escola de Música, mas, nas igrejas em geral, eles se veem em situações de execução musical limitada aos dias de ensaio e apresentação.

Daí, talvez ao surgimento do que considero uma “técnica instrumental da urgência e emergência”, ou seja, da execução imediata, resultando numa sonoridade diferenciada daquela que se ouve em uma escola de Música, cuja preparação é outra, pois a “cultura de estudo” é outra. Isso porque os objetivos musicais são distintos: enquanto na igreja o músico e a música servem ao culto, na

escola especializada, o foco é a própria música, sendo necessário que o músico treine diariamente de modo que a execução musical seja a melhor possível. Aqui, diferente da “técnica instrumental da urgência e emergência”, há a “técnica musical virtuosística”, que exige treino constante e certo tempo de maturação para a exposição de algum resultado ao público. Portanto, trata-se de outra percepção musical, que faz parte de um repertório cultural, que inclui, por exemplo, a afinação, entre outros aspectos técnicos.

1.4 TEMPO DE PERMANÊNCIA NA BANDA ANTES DO INGRESSO NO CORPO DE PROFESSORES

De todos os professores entrevistados, o que permaneceu menos tempo na banda foi o professor de trompete. Anteriormente, mencionei que os instrumentistas que tocam instrumentos de metal iniciam seus estudos mais tarde do que instrumentistas que utilizam instrumentos de outras famílias, como das madeiras, por exemplo. Como efeito, neste caso do professor de trompete, a introdução à vida profissional se deu de forma mais rápida do que com os demais. O fato de sua idade ao iniciar ter sido mais alta contribuiu significativamente para isso. Segundo sua resposta, ele permaneceu por cerca de dois anos na banda antes de ingressar no corpo de professores do Instituto Carlos Gomes. Entendo que sua trajetória foi marcada pela velocidade com que galgava degraus na sua formação. Segundo ele, sua introdução à vida profissional se deu da seguinte forma:

Eu passei um ano na banda, ingressei no Conservatório Carlos Gomes e, depois, de um ano no Conservatório Carlos Gomes eu, por me destacar dentre os alunos, já comecei a dar aulas, como uma espécie de monitor, para alunos bem iniciantes. A Fundação tinha um projeto de interiorização ao qual eles traziam vários alunos de várias bandas do interior e eles passavam aproximadamente uns quinze dias aqui, em Belém [...] e esse período que eles passavam aqui, eles ficavam tendo aulas, então, como eram muitos alunos [...] tinham os iniciantes, então, pra esses alunos iniciantes, o professor Barry me deu a função [de ensinar] (Entrevista realizada em abril de 2012)

Os instrumentos de sopro, diferente do piano e dos instrumentos de corda, como o violino, demandam um tempo menor para alcançar determinado nível. Instrumentistas que tocam trompete, trombone e outros instrumentos de metal, por exemplo, podem alcançar um bom nível técnico com um ou dois anos de estudo, dependendo da dedicação diária ao instrumento. Isso também se aplica a instrumentos da família das madeiras, como o clarinete e o saxofone, que têm embocadura e digitação relativamente simples.

Esse fato também pode ser notado na trajetória do professor de saxofone, o qual, apesar de ter permanecido bastante tempo em sua banda de origem antes do seu ingresso no meio profissional, obteve um aprendizado muito rápido, já dentro do conservatório, chegando ao profissionalismo com determinada velocidade, como ele descreve:

Eu tive que estudar muito, porque imagina, uma pessoa que tá saindo do primeiro do básico (referente ao primeiro ano no curso de instrumento do conservatório), digamos assim, pra nove anos depois, isso no ano seguinte. Quem entra no primeiro do básico tem que fazer os quatro anos de básico e mais três de técnico, somando sete, no oitavo ano seria o bacharelado, então, eu passei do primeiro pro oitavo. Eu tive que estudar muito. Mas eu sempre participei de outras aulas. Aí o professor do bacharelado chegou, já no segundo semestre, pra dar umas orientações [...] e eu participei de todas essas aulas dele de orientações, e eu peguei o repertório pra estudar. A partir do terceiro ano [do bacharelado], eu fui monitor, no quarto ano, já era professor, mas com uma carga horária bem pequena, aí, eu me formei e aumentou a carga horária como professor. Eu tinha cerca de 22 alunos. (Entrevista realizada em março de 2012)

O professor também destaca como um dos fatores que contribuíram para essa ascensão rápida o fato de a banda ter lhe dado visibilidade perante os professores e a escola:

Quando a gente tá numa banda, a gente acaba sendo mais visado. A gente tá fazendo recital, então, as pessoas olham. Aí, de vez em quando, tem um solo, alguma coisa assim, e aí a gente acaba sendo mais visado do que alguém que tá só estudando numa sala (Entrevista realizada em março de 2012)

Dois professores, o de flauta e o de fagote, afirmaram que passaram de três a quatro anos na banda. O professor de flauta se refere à banda da igreja da qual ele afirmou ter tido influência, e o professor de fagote se refere à banda de música escolar, também do Instituto, estabelecimento do qual ele fez parte da banda sinfônica antes de ser professor.

Destaco o fato de que o período descrito pelo professor de fagote é maior que o período do professor de trompete. O fagote, tal como o oboé, é um instrumento raro e, em alguns casos, até mesmo desconhecido. Mencionei, nas informações iniciais deste capítulo, que o professor de fagote começou seus estudos com o trompete e, posteriormente, foi introduzido ao fagote por um amigo de infância. Foi necessário um tempo maior para atingir um determinado nível nesse instrumento, o que pode ser aplicado da mesma maneira ao oboé. Essa situação pode ser atribuída a alguns fatores:

1 - dificuldade em conseguir um instrumento, ainda que emprestado. As bandas, na sua maioria, não dispõem de fagotes para disponibilizar aos alunos, e as poucas instituições que têm o instrumento, como o Instituto Carlos Gomes, possuem instrumentos em condições pouco favoráveis ao estudo, gerando despesas aos alunos, já que, quando há um empréstimo de instrumento, o aluno deve arcar com os custos de manutenção dele, o que é extremamente caro no caso do fagote;

2 - a complexidade própria do instrumento, que requer extrema dedicação ao estudo, sob pena de um resultado não satisfatório e

3 - a pouca disponibilidade de professores especializados, pouco procurados em face de o fagote ser um instrumento pouco usual em algumas bandas, em face de sua baixa sonoridade para ambientes abertos e ao seu alto custo aquisitivo.

Os professores de oboé, saxofone e eu afirmamos que passamos períodos de quatro a seis anos na banda. Nota-se que o período é considerável, apesar de, com exceção do oboé, serem instrumentos mais acessíveis. Observei que esses professores entraram na vida profissional após um período em que adquiriram experiência na banda. Essa experiência que antecedeu o ingresso no corpo de professores foi fundamental, pois, no caso dos professores de clarinete e saxofone, suas funções na Escola de Música da UFPA incluem dirigir os grupos da Escola e realizar ensaios de naipe da banda e orquestra. Assim, é importante assinalar a relação entre a formação em bandas que favorecem o desenvolvimento de competências e as competências exigidas nas escolas de Música que envolvem a

prática de conjunto. Isso porque as escolas de Música formam o instrumentista solista e, portanto, não o preparam para a prática de conjunto, seja para reger, seja para compor arranjos ou demais tarefas, seja para lecionar. Sobre essa afirmação, em particular sobre a formação para lecionar, a qual podemos eleger como uma tarefa extremamente importante na atividade desses professores nas instituições, e sobre o foco para a formação como solista, Jardim (2009) afirma:

Constata-se, mediante a análise dos currículos dos cursos de música compulsados, dos mais antigos aos atuais, em qualquer fase de estudo, que todos os aspectos que compõe a formação do músico são direcionados para o plano da execução musical, mas apesar de não ser preparado para lecionar, as oportunidades do exercício profissional encaminham o instrumentista para a área de ensino (Jardim, 2009, p. 11).

Para o professor de oboé, esse caso é particular, pois ele teve uma trajetória diferente da dos demais professores entrevistados, por não ser residente em Belém no início dos seus estudos. Antes de ingressar no corpo de professores da EMUFPA, portanto, ele passou por diversos organismos musicais do País, como ele afirma:

Nessa época mesmo, quando eu era músico militar, eu toquei em outras formações, outras orquestras. Toquei na orquestra de Ribeirão Preto, toquei no Rio de Janeiro em algumas orquestras amadoras, orquestra da Escola de Música da UFRJ, Orquestra Sinfônica do Conservatório Brasileiro [...] (Entrevista realizada em abril de 2012).

No meu caso, o período que antecedeu minha entrada na primeira função como professor, no Instituto Carlos Gomes, foi de cinco anos na banda da igreja. Nesse mesmo período, ingressei também na Banda Sinfônica do Instituto Carlos Gomes e, durante alguns anos, realizei atividades concomitantes nas duas bandas. Somente após alguns anos, ingressei no corpo de professores da EMUFPA. Também, atualmente, além de minhas atividades docentes na EMUFPA, dedico ainda boa parte do meu tempo ao projeto de música da igreja onde iniciei meus estudos, não fazendo mais parte oficialmente da banda, mas ajudando no desenvolvimento de novas turmas de clarinetistas todos os meses.

Por fim, no caso dos professores de trompa e trombone/tuba, ambos afirmam que permanecem até hoje na banda. Trata-se de um fato comum entre os instrumentistas oriundos de bandas que ingressaram nas escolas de Música formais. A maioria deles, após o ingresso em escolas, continua fazendo parte de sua banda e, como mencionei antes, contribuem, de alguma forma, para o desenvolvimento dela mesma. No caso do professor de trompa, ele continua fazendo parte da banda da igreja, trabalhando como voluntário nos cultos e nas apresentações externas da banda, bem como, eventualmente, arranjador e copista, já que as partituras, até então, eram escritas à mão. No caso do professor de trombone/tuba, ele afirma que, após ingressar na banda militar, ainda continua atuando na banda da igreja.; entretanto sua função é diferente, pois ele se tornou regente da banda e, agora, dirige o grupo e coordena todas as funções e apresentações. Nesse caso específico, o fenômeno da migração já descrito, provavelmente, afetou a forma como os professores, tanto de trompa quanto de trombone/tuba, se relacionam com suas bandas, haja vista que, conforme descrito pelo próprio professor de trombone/tuba, ele esteve na banda militar por cerca de dezoito anos e, mesmo já sendo professor da Escola de Música da UFPA, continua atuando de forma efetiva nas atividades de banda da sua igreja. A atividade de regente está correlacionada às suas atividades diárias na escola de Música, pois o professor atua como regente de grupos pertencentes à EMUFPA, como a SAM Band e a Banda Sinfônica, o que, certamente, gerou mudanças em sua forma de reger, “arranjar”, orientar tecnicamente o grupo etc. da sua igreja.

É interessante estabelecer algumas relações entre esses últimos dados. Por exemplo, o tempo de formação em banda de cada instrumentista e as suas responsabilidades no contexto da atuação escolar. Percebi que aqueles que passaram maior tempo em bandas são os responsáveis pelos grupos artísticos.

Neste ponto, vale lembrar que Lehmann (1995) sinaliza que o tempo de formação tem ligação com uma relação hierárquica entre os instrumentos. Segundo esse autor, os instrumentos ditos “nobres”, como os instrumentos de corda, demandam um tempo maior de preparação. O que não acontece no caso dos instrumentos de metal. No caso desta pesquisa, foi possível perceber que o tempo de formação tem ligação com outra relação hierárquica entre os instrumentos de sopro de metal, qual seja a atribuição de maiores responsabilidades aos

instrumentistas que permaneceram mais tempo em banda, vivenciando experiência mais extensa com esse grupo.

CAPÍTULO 2 – PEDAGOGIAS DAS PRÁTICAS DE FORMAÇÃO

2.1 SOBRE AS METODOLOGIAS UTILIZADAS

Notei que os professores de flauta, trompete e trombone/tuba tinham em suas bandas o foco nas atividades coletivas. Essas atividades podem ser interpretadas de diversas maneiras. As bandas de igreja em geral têm ensaios todas as semanas e, nesses ensaios, a banda inteira é reunida, porém as aulas podem variar de um lugar para outro. O professor de flauta descreve a maneira como os ensaios eram conduzidos pelo maestro:

Baseado no que ele ouvia, ele equalizava todo o trabalho. Trabalhava exatamente pedindo da gente o equilíbrio. [...] Temos umas gravações excelentes daquele período. (Entrevista realizada em março de 2012)

Entendo, por essa afirmação, que a banda detinha um nível técnico profissional, visto que o professor menciona anteriormente, inclusive nas entrevistas, que ela era formada quase que exclusivamente por músicos profissionais.

Em alguns lugares, as aulas de teoria podiam ser em grupo, assim como as aulas de instrumento também, mas em grupos menores, divididos por classe instrumental, ou podiam ser individuais. No caso dos professores citados, as suas aulas, tanto teóricas quanto práticas, eram coletivas.

O professor de fagote é o único a afirmar que suas aulas eram coletivas e individuais. Na banda em Vigia, o sistema do ensino nas bandas comunitárias é de aulas coletivas de teoria, ensaio da banda e aulas práticas individuais. Dependendo do instrumento e da quantidade de alunos, as primeiras aulas podem ser em grupo também, mas, à medida que o nível eleva, há a necessidade de aulas individuais. Segundo o professor, esse sistema melhorou consideravelmente com o decorrer dos anos, por conta dos investimentos feitos pela prefeitura da cidade, pelas modificações feitas pelo instrutor responsável pela banda na cidade e, em virtude da implantação do projeto de interiorização⁶, promovido pela Fundação Carlos Gomes.

⁶ Consiste no fomento ao desenvolvimento da educação musical em todo o Estado do Pará, como instrumento de socialização, incentivando a criação e manutenção de escolas e bandas de música. É realizado em parceria com prefeituras municipais, associações, clubes e outras organizações da sociedade civil. Em 1997 o projeto de interiorização da FCG foi premiado como finalista no concurso

Cabe ressaltar a importância desse projeto na educação musical no Estado do Pará, dada a sua contribuição, sobretudo, no âmbito social, como afirma Rocha Neto (2012):

Um importante exemplo de inclusão social realizado pelo IECG é o projeto de interiorização, cujo objetivo é promover a qualificação dos jovens músicos de bandas e fanfarras existentes no interior do Estado do Pará, proporcionando-lhes o aprimoramento da prática instrumental e o intercâmbio de experiências entre alunos e professores. Este projeto tem relevância a medida em que as bandas do interior, ao longo da história da música brasileira, têm sido responsáveis pela formação de grande parte dos músicos de instrumentos de sopro que compõem as orquestras sinfônicas do país. Em Belém não é diferente, pois a cada ano é crescente o número de alunos que se inscrevem nos cursos de música da cidade, alunos estes frutos do projeto de interiorização, vindos das bandas de música do interior do Pará com, da cidade de Vigia, de Cametá, de Santarém, de Marituba e Bragança, entre outras. Os estudantes fixam residência na capital e a partir daí, acolhidos pelos organismos da cultura local e movidos pelo sonho de transformar sua realidade de vida, desenvolvem sua carreira musical e se projetam, em muitos casos, até para fora do país (Rocha Neto, 2012, p. 29).

Entretanto o professor de fagote relata, já nas falas anteriores, que teve pouco contato com o sistema de ensino da sua banda de origem, pelo fato de ter começado a estudar em Belém assim que se decidiu pelo fagote; mesmo assim, ele fala um pouco sobre a metodologia utilizada em Vigia:

O maestro da banda tinha sido militar, então, ele tinha disciplina. [...] Ele confiava muito na metodologia do “devagar a gente chega lá”, mas sem perder a disciplina. Quando se trabalhava individualmente, era sempre tendo orientação de uma pessoa mais experiente, porque o que é comum lá na banda da minha cidade, é aquela pessoa que já está bem desenvolvida, mas não é professor, ela já tem capacidade de iniciar uma pessoa, para não sobrecarregar o próprio professor. [...]

“Gestão Pública e cidadania”, da Fundação Getúlio Vargas e Fundação Ford (SP), e em agosto de 1998 foi classificado pela Organização das Nações Unidas (ONU) entre as 40 melhores práticas sociais no mundo no programa HABITAT 98, do Centro das Nações Unidas para Assentamentos Humanos para um Futuro mais sustentável. Até 2006 as atividades do projeto chegaram a 111 localidades, sendo 93 municípios e 18 vilas, atendendo diretamente 9.971 alunos. (http://www.fcg.pa.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=55, acesso em 20/05/2012)

Essa pessoa com mais experiência tinha por obrigação ensinar a pessoa que estava iniciando ou aquela pessoa que tava tendo dificuldades (Entrevista realizada em março de 2012).

Aqui, o professor de fagote revela, no contexto da sua banda de música de origem, a existência do músico experiente que inicia e orienta o menos experiente, como acontece nas práticas sociais informais, em que a oralidade, que envolve imitação e repetição, é a base do processo de transmissão e aprendizagem. Entretanto esses dois aspectos também podem ser encontrados na prática de ensino formal de Música. De todo modo, o professor de fagote ajuda a entender o ensino nas bandas ou “conservatórios do povo”, em que a autoridade está naquele que está há mais tempo e que detém mais experiência.

Dois professores, o de oboé e o de saxofone, disseram que as aulas teóricas eram separadas das atividades instrumentais. Meu caso também se encaixa nesse contexto. Isso, de certa forma, é semelhante à metodologia usada pela banda em Vigia, mas com a diferença de que as aulas práticas podem também ter sido em grupo, mesmo que separados por classe instrumental. Apenas um professor – de trompa – disse que suas aulas de teoria eram em conjunto com atividades instrumentais. Essas atividades instrumentais podem ser entendidas como ensaios da banda completa e/ou ensaios de naipe. Isso também pode variar de acordo com a banda em questão.

O método de ensino coletivo de instrumentos é utilizado em algumas bandas aqui mencionadas pelos entrevistados, sendo aplicado o método chamado *Da Capo*⁷, de autoria de Joel Barbosa⁸. É o mais famoso no Brasil quando se trata de

⁷ Historicamente fundamentado e baseado em métodos modernos norte-americanos 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 (Moreira, 2009, p. 129).

⁸ Joel Barbosa, clarinetista, é Professor Titular da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, atuando como professor de clarinete. Mestre e Doutor em Artes Musicais (DMA), em 1992 e 1994, respectivamente, pela University of Washington, Seattle, EUA. Sua dissertação de doutorado é sobre metodologia de ensino em grupo de instrumentos de banda. Como parte de sua dissertação escreveu o primeiro método de banda brasileiro para ensino em grupo. Tem apresentando os resultados de sua pesquisa nesta área, proferido conferências e palestras e ministrado cursos sobre

ensino coletivo de instrumentos de sopro. O objetivo é ensinar a teoria à medida que o aluno desenvolve a parte da prática instrumental, fazendo com que a teoria e a prática de desenvolvimento musical sejam unificadas. O método *Da Capo*, segundo Marco Nascimento (2006), tem dois diferenciais:

O primeiro fator diferencial e o mais importante é o uso de professores especialistas nos instrumentos. No método “Da Capo”, um único professor assume o papel de ministrar todos os instrumentos. Segundo o professor Joel Barbosa essa configuração de professores especialistas seria a ideal, porém um pouco mais onerosa. O segundo aspecto será a apreciação musical através de vídeos, dvd’s e audições ao vivo que também, trará um resultado positivo para o ensino do método (Barbosa *apud* Nascimento, 2006, p. 238 - 239).

Ainda segundo experiências conduzidas por Nascimento (2006), ele relata os seguintes resultados após a aplicação do método:

Obteve-se como resultado, uma melhora significativa nos aspectos técnicos do instrumento, a diminuição do tempo de formação para que o iniciante venha a participar do ensaio da banda, o desenvolvimento de saberes musicais necessários ao músico profissional moderno e a diminuição ou subtração de deficiências da prática educacional da banda de música brasileira [...] proporcionando uma formação musical mais homogênea e de maior qualidade (Nascimento, 2006, p. 239).

Embora essa metodologia seja utilizada por algumas das bandas citadas, ela é desenvolvida de uma maneira informal, motivada sobretudo pela ausência de professores específicos para cada instrumento. Foi o caso do professor de trompa, que não tinha um professor especialista no seu instrumento. Em algumas bandas, no que tange à infraestrutura oferecida, não há professores para determinados instrumentos.

2.2 CONTEÚDOS TEÓRICOS

Este tópico compreende uma análise sobre os conteúdos teóricos utilizados durante as aulas nas bandas.

A parte teórica nas bandas é negligenciada constantemente. Observei casos em que os alunos sequer tiveram contato com algum conteúdo teórico além da leitura básica de partitura, indispensável para qualquer instrumentista de sopro (Corrêa, 2000). Esse aspecto pode ser observado também na realidade de alunos que ingressam nas escolas de Música formais, como o Instituto Carlos Gomes e a Escola de Música da UFPA.

Analizando as respostas dos professores de flauta, oboé, clarinete e trombone/tuba, verifiquei que eles tiveram como base de seus estudos em teoria os conteúdos organizados metodologicamente e publicados em dois volumes⁹, por Maria Luiza de Mattos Priolli, chamados mais corriqueiramente de “Priolli I e II”.

O professor de oboé menciona a parte teórica do seu aprendizado como algo fora da realidade instrumental:

Era uma coisa assim, que você aprendia a solfejar e, de repente, você tava tocando música barroca, que tá ligada ao solfejo, mas tinha uma intenção mais composicional, te levava a determinados caminhos em função ao que se aprendia em teoria. Teoria era uma coisa assim, meio descontrolada, uma coisa meio fora do contexto instrumental. Então, hora você tá aprendendo um negócio de teoria, parecia que você tava vendo uma coisa diferente daquilo que você ia fazer, que era tocar (Entrevista realizada em abril de 2012).

Os professores que mencionaram “Priolli I e II” tiveram ou ainda tem alguma ligação com bandas evangélicas. Enquanto eu era estudante na banda da igreja, percebi que havia uma tendência entre as bandas das igrejas evangélicas da Assembleia de Deus. As igrejas que possuíam bandas tinham o hábito de “copiar” umas das outras, ou seja, o que era utilizado, tanto em termos de conteúdo como no repertório, em uma das grandes bandas era utilizado também nas menores. Esse hábito permanece até hoje, e os professores entrevistados confirmam essa

⁹ *Princípios Básicos de Música para a Juventude* (Volumes 1 e 2) editados pela Casa Oliveira de Músicas Ltda.

informação, haja vista que mencionaram que seus maestros faziam o mesmo. Por várias vezes, o maestro da banda mantinha contato com maestros de outras bandas para saber o que era utilizado em grupos que possuíam um tempo maior de atividades e locais para estudo com melhor infraestrutura. Para entender essa situação, é necessário compreender que as igrejas evangélicas de Belém se dividem em campos e áreas administrativas. Cada área administrativa tem um templo que funciona como sede da área. Em geral, as sedes das áreas possuem bandas, e as bandas das igrejas subordinadas às sedes usam o mesmo material. Penso que esse é um dos fatores pelos quais se deu a grande difusão do “Priolli I e II” entre as igrejas de Belém.

O professor de fagote relata que, na banda em Vigia, os conteúdos teóricos eram completamente voltados para a prática da banda:

A teoria musical lá era só o básico mesmo, esse material era limitado, praticamente só conhecimento pelo professor de teoria. A funcionalidade da [teoria] era te preparar para tocar na banda, então, a teoria musical lá é: saber os compassos simples e compostos e saber a escrita de partitura, o que é um *crescendo*, um *diminuendo*, um *piano*, um *sforzando*, uma *cunha*, é ter conhecimento básico mesmo, para saber como é que funciona de uma maneira de execução prática [...] leitura de partitura (Entrevista realizada em março de 2012).

Isso também é relatado pelo professor de trombone/tuba, que assim descreve o foco da banda da sua igreja na época:

Na igreja, na realidade, a gente estudava Música mais em uma linha prática. A gente não tinha assim um estudo aprofundado teórico, então, a gente aprendia, assim, logo a tocar. O professor colocava a gente pra tocar logo [...] Ele dizia assim: “Olha, essa aqui é a tonalidade de sol maior, sol maior é um sustenido”, mas ele não dizia porque era um sustenido, que escala era, como era feita essa escala, ele não dizia nada disso. Era muito prático. A gente aprendia ler e ia aprendendo algumas coisas assim na prática mesmo (Entrevista realizada em Abril de 2012).

Apesar disso, o professor descreve o modo como as aulas eram conduzidas, revelando, assim, mais um aspecto metodológico do instrutor da sua banda de

origem, que demonstra resultados imediatos quanto ao objetivo da leitura de partitura:

Eu lembro que, na época, existia o “ABC musical”, era um livrinho bem fininho, que era um “resumão” da teoria, aquelas coisas bem básicas [...] então, ele usava aquele “ABC” pra gente, e ainda tinha mais, a metodologia dele era assim: “Você só vai passar nessa aula se você souber a anterior”, então, na aula anterior, ele dava: “Música é isso”, e a gente tinha que decorar todos os conceitos. Na outra aula, ele chegava e perguntava: “O que é música?”, e a gente tinha que responder conforme o livro. Se a gente não soubesse, ele dizia: “Então, você não vai passar dessa lição”. E ele passava lições dele mesmo, que ele fazia da cabeça dele (Entrevista realizada em abril de 2012).

O professor de trompa também fala sobre o foco mais prático da sua banda de origem:

Na igreja, nunca se abordava sobre a parte teórica. Eu tive essas aulas teóricas mais em casa, com meu pai [...] os argumentos eram mais voltados ao ritmo, à prática (Entrevista realizada em Abril de 2012).

Os livros de Priolli têm todas as noções básicas para alunos iniciantes em leitura de partituras, mas seu conteúdo é limitado, não contemplando aspectos mais complexos da gramática musical. Os outros professores entrevistados mencionaram apenas conteúdos específicos ministrados, geralmente atendo-se apenas à leitura básica de partitura. Os conteúdos mencionados foram leitura de partitura, figuras musicais e valores dessas figuras e ritmo. Esses conteúdos foram mencionados pelos professores de fagote, trompete e trompa. O professor de trompa também menciona o método Bona¹⁰ que, segundo ele, era utilizado para estudos em grupo.

O professor de trompete relata que os conteúdos teóricos ministrados se limitavam à parte básica da teoria, confirmando, assim, o foco mais prático das aulas de teoria:

As aulas teóricas eram do básico, básico mesmo: o que é música, as figuras, o valor dessas figuras em cada compasso, a divisão, a unidade de tempo, a unidade

¹⁰ *Método Completo de Divisão Musical*, de Paschoal Bona.

de compasso, até a divisão do *Bona* [...] Era o básico pra poder executar a música, pegar um instrumento e você saber dividir (Entrevista realizada em abril de 2012).

Sobre esse foco mais prático da teoria musical nas bandas de música, Vieira (2001) afirma:

[...] nas bandas, onde o ensino segue a forma tradicional da leitura e do solfejo, isto é, a apresentação da notação musical tal como aparece nos métodos, seguida de sua execução instrumental. Nelas, a teoria é percebida claramente, com função de mediadora imprescindível à realização da música, estando seu aprendizado vinculado às exigências de decodificação das partituras do repertório a ser executado. Logo, a teoria musical só tem sentido se relacionada imediatamente às necessidades da realização instrumental (Vieira, 2001, p. 126 - 127).

Minha experiência com a parte teórica na banda também se resumiu aos métodos “Bona” e “Priolli”, juntamente com orientações que eram dadas pelo professor de acordo com a necessidade e o andamento da turma. Apesar de a parte teórica também ter esse foco mais prático, eu precisei ficar aproximadamente um ano somente estudando teoria, sem nenhum contato com instrumento.

Penso o quanto a parte teórica é, muitas vezes, deixada de lado, não obstante Vieira (2001) tenha explicitado e explicado os usos da teoria musical na banda de música, expondo a lógica pragmática como marca, já anunciada desde as escolhas dos instrumentos feitas pelo regente para atender as demandas desse conjunto em suas atividades na igreja. Enfim, essa lógica parece não admitir o que não seja emergencial.

Nas bandas, há um comprometimento grande quando se trata de prática, tocar, manusear algum instrumento, sobretudo por parte dos instrutores, que buscam um resultado rápido, em geral, mas traz prejuízos no seu fundamento, fazendo com que esses alunos cheguem às escolas de Música formais com lacunas que são preenchidas a duras penas, por professores e alunos. Esta é uma divisão no mundo da música, que vem desde o período medieval, que colocava em oposição o *cantor* (músico prático) e o *musicus* (músico teórico) e também permite entender os procedimentos que marcam a presença escassa da teoria numa banda de música:

No final do Império Romano e início da Idade Média, há uma divisão no ideal profissional estabelecendo uma diferença entre o “*musicus*” e o “*cantor*”; essa divisão gera importantes consequências para os direcionamentos da formação musical. O “*musicus*” conhecia relações entre a música e as disciplinas matemáticas, o “*cantor*” trabalhava com a prática musical, em especial com a música no serviço cristão dos cultos. Essa divisão foi o primeiro passo no sentido de uma formação praticamente unilateral na música, cujas consequências são percebidas na educação musical até os dias de hoje (Beyer, 1993, p. 7).

2.3 CONTEÚDOS TÉCNICO-INSTRUMENTAIS

Este item mostra os conteúdos técnico-instrumentais vistos pelos entrevistados durante sua passagem pela banda.

A primeira impressão que tive, ao analisar as respostas, foi que os professores entrevistados tiveram uma grande variedade de conteúdo, o que é justificável, já que se trata de instrumentos diversos, que necessitam de conteúdo específico. É possível dividir as respostas em duas partes: conteúdos livres e métodos específicos de instrumentos.

O professor de fagote mencionou dois métodos específicos que foram utilizados por ele: Weissenborn¹¹ e Milde¹², além de mencionar, também, que teve contato com uma literatura específica não descrita. Observei, com isso, a influência do professor estrangeiro com quem o músico teve contato. Ele pôde ter acesso a uma literatura específica de seu instrumento já no início, e esse pode ser considerado um fator importante no desenvolvimento.

Nesse ponto, minha experiência dava-se de acordo com as necessidades da banda. Havia um método que era sempre utilizado pelo professor, o Klosé¹³. E esse método era utilizado juntamente com o hinário da igreja. Então, as atividades práticas consistiam em apresentar uma ou duas páginas desse método e três músicas do hinário.

O professor de oboé relata sua experiência como músico militar e o quanto o coleguismo entre os músicos ajudava no aprendizado prático:

¹¹ *Practical method for the bassoon*, de J. Weissenborn.

¹² *Fifty concert studies op. 26 for bassoon*, de Ludwig Milde.

¹³ *Méthode Complète de Clarinette*, de H. Klosé

O que mais chamou atenção na banda em si eram as pessoas, os elementos. Não existia uma atividade pedagógica, mas eles eram os professores, entre si. Eles se ensinavam. Eu tinha um colega que era oboísta e ele me ensinou muita coisa, porque ele era o mais experiente, ele sabia coisas que, acredito eu, têm muitos professores que não sabem de oboé, mas ele era um pesquisador. Ele não tinha aula diretamente, mas ele tinha aula por correspondência. Ele ia pesquisar. Naquela época, não tinha internet, então, ele mandava buscar um livro específico que ele tinha ouvido falar de alguém, aí, aquele livro, às vezes, tava em inglês, aí, ele mandava traduzir o livro e pesquisava e lia, e tava sempre informado. De vez em quando, ele viajava pra fazer um curso de férias e trazia livros, informações novas, uma série de coisas assim. Ele tinha esse bom hábito, e me passou muita coisa por conta disso (Entrevista realizada em abril de 2012).

O professor de oboé também mencionou conceitos básicos sobre embocadura, respiração, digitação no instrumento e postura. Segundo ele, houve contato com os métodos mais tradicionais para oboé:

A gente basicamente seguia por esses métodos mais tradicionais: Prestini¹⁴ é do começo do século XIX, o Barret¹⁵ também. Então, são métodos que já vêm com uma tradição bem antiga. Na verdade, a gente estudava era lição dada. Esse meu colega que era mais antigo que eu lá na FAB, ele falava: “Olha, você vai estudar dessa página até essa página”, aí eu ia pra lá e estudava. Daqui a pouco, ele vinha e me corrigia “Assim não tá bom” [...] eu aprendi com eles, porque eles eram professores mesmo (Entrevista realizada em abril de 2012).

O professor de trombone/tuba também mencionou uma literatura específica, porém não citou nenhum nome. Dentre os conteúdos de instrumento mencionados por ele, estão conceitos básicos sobre embocadura, respiração, digitação no instrumento e postura. Ele também citou o estudo de escalas e arpejos, item não mencionado por nenhum outro professor. Além disso, ele descreve uma metodologia utilizada pelo professor baseada em gravações do que o aluno tocava em cada aula:

¹⁴ *Raccolta di studi per oboe*, de Giuseppe Prestini

¹⁵ *Oboe Method*, de Apollon Marie-Rose Barret

Uma coisa que me chama atenção é que, nessa época, esse professor, como ele não tinha aquela formação [formal], mas ele tinha uma metodologia que funcionava. Ele ensinava as coisas, ele jogava as coisas de uma forma direta pra gente, e a gente aprendia aquilo ali com muita facilidade. Eu lembro que ele levava a gente pra uma salinha, aí ele colocava um gravador e dizia “Agora, você vai tocar essa música aqui e eu vou gravar o que você vai tocar”, e a gente tocava toda aquela peça. Quando terminava, ele ligava o gravador e dizia: “Agora, vamos ouvir o que você tocou”. Aí, ia passando o áudio e ele ia dizendo: “Olha, aqui você errou essa nota, aqui você desafinou, aqui você não deu o tempo dessa nota, aqui você respirou errado”, então, ele ia dizendo os pontos pra gente, e cada aula ele fazia uma gravação e fazia as observações. Então, era uma coisa que funcionava (Entrevista realizada em abril de 2012).

Percebi que o referido instrutor, mesmo não tendo uma educação musical formal, era conhecedor de técnicas de ensino de instrumentos por causa da sua vivência de muitos anos com essa atividade, o que, segundo relato do professor de trombone/tuba, o impressiona até hoje.

A emissão de som e as posições de pistos e vibração, que é um aspecto ligado à técnica de embocadura, foram citadas por esse professor e pelo professor de trompete.

Articulação, afinação e fraseado foram citados pelo professor de saxofone. O professor de saxofone, em particular, relata o seu aprendizado inicial no instrumento da seguinte forma:

A gente aprendeu lá dentro da banda de música. Ele me deu iniciação, me deu o repertório na pasta. Aí, eu entrei na banda mesmo sem saber quase nada, e fui aprendendo na vivência junto com eles, com os outros saxofonistas (Entrevista realizada em março de 2012).

Os professores de flauta e trompa disseram que não tiveram contato com conteúdos específicos dessa natureza durante seu tempo na banda. Entretanto o professor de trompa relata que seu pai lhe deu as primeiras noções do instrumento, e, depois, encaminhou-o ao professor do Instituto Carlos Gomes à época. Só então, ele passou a ter aulas com um professor específico de seu instrumento, do mesmo modo como os professores de flauta e saxofone. Sobre isso, ele relata:

Foi nesse período que meu pai me levou no conservatório pra conhecer o professor Cromácio, aí que ele me aceitou como aluno ouvinte. Aí sim eu tive as primeiras aulas: aula de postura, aula de embocadura, de respiração e todos esses pontos básicos (Entrevista realizada em abril de 2012).

O professor de flauta relata que, de uma forma individualizada, ele tentava nortear a sua iniciação na flauta, tendo contato com um tipo de material que, segundo ele, tinha uma qualidade muito inferior por ser cópia, o que prejudicou bastante seu aprendizado trazendo inclusive, problemas posteriores. Apesar de relatar não ter tido contato com conteúdos específicos, ele fala que a professora de saxofone mencionada anteriormente lhe passou alguns conceitos básicos:

[Ela passou] Coisas básicas, bem básicas: soprar, segurar no instrumento sem que ele caia, algumas posições, ela me deu uma tabelinha de posições, e esse início foi muito empírico [...] ainda esbarrando em posições erradas, que eu fui saber posteriormente que eram erradas, a tabela das posições era bem xerox da xerox da xerox, “10ª via”, e apagada (Entrevista realizada em março de 2012).

Essa falta de uma orientação mais sólida e específica pode trazer consequências, segundo o professor de flauta, que sente, até hoje, falta de alguns elementos dos quais necessitaria ter tido contato no início dos seus estudos:

Acho que, hoje em dia, eu tenho ciência que não se forma músicos assim, não tem como. É um instrumento complicado uma flauta, se criar dessa maneira um flautista. Tive que rever, reaprender a forma de tocar, consequências que eu colho até hoje, eu diria, algumas dificuldades, da falta de início, da base. Faz falta. Corro atrás até hoje (Entrevista realizada em março de 2012).

Notei que, com exceção do professor de fagote, os professores fazem referência a conteúdos sem especificar métodos. Percebi que o conteúdo de cada um dos instrumentos se refere à parte básica de todos os instrumentos. Analisando a entrevista posterior dada pelo professor de fagote, percebi que ele se refere já ao seu período como aluno do Instituto Carlos Gomes e integrante da banda sinfônica, e não mais ao seu tempo, como aluno da banda em Vigia.

Mais uma vez, pude comparar as respostas anteriores em que os professores demonstraram ter tido um aprendizado quase individual, mesmo fazendo parte de uma banda.

Notei com a análise preliminar das respostas que os instrutores de instrumento que atuam nas bandas de igrejas e comunidades não utilizam, em geral, métodos específicos. Na maioria das vezes, esses instrutores utilizam-se de sua própria experiência para ensinar, sendo eles, muitas vezes, alunos mais avançados da própria banda. Essa constatação mostra novamente a diferença quanto ao direcionamento do ensino de instrumento nas bandas, em contraste com instituições formais, como nos fala Vieira (2001):

Também a forma de ensino apresenta-se diferenciada. O ensino dado aos músicos de orquestra, oriundos de conservatórios, tem caráter erudito, orientação individual, com teoria anterior à prática e cunho virtuosístico, que visa à formação refinada do artista. Contrasta com o ensino dado nas bandas, voltado à música popular, com orientação grupal, cuja aprendizagem do código é simultânea à prática, a medida que se faz necessário; enfim, um ensino que forma músicos que vivenciam o fazer musical como um ofício (Vieira, 2001, p. 55).

E ainda Vieira (2001), diz:

A formação do músico, em conservatório, marcada pela divisão entre teoria e prática, pela exigência técnica para a execução de repertório de concerto e pela formação a longo prazo, contrasta com a formação de instrumentista de banda, que é pragmática e visa resultados imediatos. São diferenças musicais que, com a entrada de músicos de banda num conservatório, vêm à tona, com toda a força (Vieira, 2001, p. 154).

Percebi também que os modelos metodológicos utilizados são muito distintos entre si, por mais que o foco seja sempre o mesmo. Pude contatar que isso não alterou o resultado final, cujo objetivo sempre é conseguir uma técnica mínima para o ingresso na banda. Para Queiroz (2004):

Os processos de ensino e aprendizagem da música acontecem de formas variadas, e são determinados pelo contexto em que se inserem. "[...] cada cultura modela o

processo de aprendizagem conforme seus próprios ideais e valores.” (Merriam, 1964, p. 145, tradução do autor). Assim, os processos de transmissão musical assumem formas distintas dentro de cada grupo, apresentando particularidades que caracterizam a própria *performance* musical (Queiroz, 2004, p. 103).

Outra constatação que pude fazer é com relação à diferença de conteúdo entre teoria e prática. Observei que há uma disparidade muito grande em relação ao conteúdo ministrado em teoria e na parte prática, quando comparo com as respostas sobre os conteúdos de teoria, reforçando, assim, a constatação sobre a negligência quanto à parte teórica no ensino das bandas de música.

Em síntese, o modo de ensino nas bandas de música por onde os entrevistados passaram caracteriza-se pelos seguintes aspectos:

- Teoria focada somente na leitura de partitura.
- Aulas teóricas com conteúdos a critério do professor e utilizando poucas opções de livros, quando estes estão disponíveis.
- Pouco tempo entre o contato com a teoria musical e o primeiro contato com o instrumento.
- Aulas de instrumento focadas no repertório da banda.
- Aulas de instrumento ministradas por instrutores sem especialidade no instrumento ensinado, ou com especialização limitada.
- Pouco tempo entre o início dos estudos no instrumento e o ingresso na banda.

2.4 DIAS DE AULA, DIAS DE ENSAIO, CARGA HORÁRIA

Este tópico oferece uma dimensão a respeito da carga horária destinada ao aprendizado dos entrevistados dentro das bandas.

Em um primeiro olhar, notei uma grande diferença e variação imensa entre os tempos semanais mencionados por cada professor. Somente o professor de oboé afirmou não se lembrar da carga horária semanal destinada aos estudos na banda.

Dividi as respostas em duas categorias, para melhor compreensão:

- A primeira é quanto à carga horária de aulas, incluindo teoria e prática, pois essas constituem parte importante nas atividades de qualquer banda. Notei que há um equilíbrio entre os dias dedicados às aulas, pois a maioria dos professores

tinham atividades desse tipo duas vezes por semana. Os professores de fagote, saxofone, trompete e eu somos os professores que tinham aulas, entre teoria e prática, duas vezes por semana. O que nos diferencia é a quantidade de horas dedicadas a cada uma delas, tendo o professor de fagote a maior quantidade de horas entre os quatro, num total de dez horas semanais. O professor de flauta mencionou não ter tido aulas específicas do seu instrumento e o professor de trompa mencionou apenas um dia na semana, totalizando somente uma hora. Isso leva a crer que, mesmo não tendo um professor específico de seu instrumento, ele procurava orientação com instrutores de outros instrumentos. O professor de trombone/tuba é o que, pelas respostas, tinha a mais elevada carga horária de estudos semanais. Ele afirmou que sua carga horária de aulas era de cinco dias semanais, pelo que pude presumir que o professor tinha aulas todos os dias, de segunda a sexta-feira.

- A segunda categoria é quanto à carga horária de ensaios semanais. O professor de flauta, nesse momento, teve o seu contato com a atividade prática da sua banda, tendo afirmado ensaiar três dias por semana, com carga horária total de nove horas. Por essa afirmação, pude concluir que, apesar de não ter um professor de instrumento específico na banda, ele tinha uma elevada carga horária de ensaios semanais. Entretanto, na sua banda, os ensaios eram feitos, por vezes, de forma flexível, pois havia a necessidade de acordo com a agenda de cada músico:

Os ensaios, às vezes, eram flexíveis, mudavam de data, os [ensaios] de naipe eram marcados no meio da semana, porque não dava pra todo mundo, não tinha algo muito fixo (Entrevista realizada em março de 2012).

Observando as respostas, percebi que o professor de trompa tinha a menor carga horária geral entre todos, já que tinha apenas o total de duas horas semanais. Isso se deve ao fato de que, como não havia um professor específico de instrumento na igreja, essa carga horária se resumia apenas aos ensaios e encontros de estudo que o professor afirmou ter com os outros instrumentistas do grupo. Os professores de clarinete, fagote, saxofone e trompete novamente aparecem equilibrados quanto ao número de dias dedicados aos ensaios da banda, que, com exceção do clarinetista, que tinha apenas um dia por semana, os demais ensaiavam duas vezes por semana, com carga horária variável entre quatro e dez horas. O professor de

trombone/tuba novamente tem a carga horária semanal mais elevada, sendo os ensaios em igual número de sua carga horária de aulas. No total, ele afirmou que cumpria o total de vinte horas semanais, entre aulas e ensaios. Essa carga horária, na prática, dividia-se de uma forma muito variada, entre aulas e funções da banda da polícia militar, como descreve o professor:

Na banda da polícia, era uma atividade muito intensa também, apesar de que a banda, na época, era muito grande, tinha mais ou menos uns cem músicos, só que tinha muita “missão” (eventos em que a banda era solicitada), então, a banda era dividida em três, quatro, cinco bandas. Tinha final de semana que tinham dez “tocatas”, aí, então, tinha que dividir a banda e ia só aquela fração de quinze a vinte músicos fazer aquela função. Geralmente, era procissão, a gente ia tocar no interior, solenidades. Era muito intenso (Entrevista realizada em abril de 2012).

O professor de oboé, durante sua passagem pela banda militar, tinha uma carga horária de ensaios semanais bastante elevada, a exemplo do professor de trombone/tuba, o que se pode dizer também de sua carga horária de aulas. Isso falando da banda militar. Já na banda escolar, sua carga horária era similar à das bandas escolares citadas pelos outros professores, com uma média de dois ensaios por semana, de duas horas cada.

O professor de trompete fala a respeito da maneira diferenciada dos demais entrevistados, a respeito de como eram conduzidas as turmas de Música na sua igreja:

Existia, mas não era algo fixo, tipo, formou uma turma, cria outra. Era assim: tem uma demanda de músicos saindo da igreja e a banda ia diminuindo, então se via a necessidade de incluir. “Olha, ficaram tantos instrumentos parados”, pegava algumas pessoas pra aperfeiçoar no instrumento, pra justamente ocupar aquelas vagas (Entrevista realizada em abril de 2012).

Podemos confirmar com essa fala o aspecto de uso e função de acordo com a necessidade. Nesse caso, criava-se uma nova turma somente quando havia a necessidade de novos músicos integrarem a banda e também para que não existissem instrumentos ociosos na igreja.

Com essas respostas, percebi que, mesmo com falta de instrutores em alguns instrumentos, as bandas sempre são muito ativas, sobretudo em se tratando de seus ensaios.

2.5 APRESENTAÇÕES ANUAIS E LOCAIS

As respostas deste tópico permitiram saber o número de apresentações de cada banda e os seus respectivos locais. As respostas foram variadas, porém trouxeram dados que carecem de esclarecimento, em face da falta de especificidade e direcionamento de algumas respostas.

As respostas apontam para duas direções. Os professores mencionam principalmente as apresentações nas suas bandas posteriores, ou seja, as bandas em que começaram a se profissionalizar formalmente, de fato. Percebi a tendência ao direcionamento dessas respostas por parte dos professores. Sobre essa tendência, Bourdieu (1996) afirma:

Sem dúvida, temos o direito de supor que a narrativa autobiográfica inspira-se sempre, ao menos em parte, na preocupação de atribuir sentido, de encontrar razão, de descobrir uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, de estabelecer ligações inteligíveis, como a do efeito com a causa eficiente, entre estados sucessivos, constituídos como etapas de um desenvolvimento necessário (é provável que esse ganho de coerência, e de necessidade esteja na base do interesse, variável conforme a posição e a trajetória, que os entrevistados atribuem à entrevista bibliográfica). Essa inclinação a se tornar ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões que possam justificar sua existência e atribuir-lhes coerência, como aquelas que implicam na sua instituição como causa ou, com mais frequência, como fim, encontra a cumplicidade natural do biógrafo para quem tudo, a começar por suas disposições como profissional da interpretação, leva a aceitar essa criação artificial se sentido (Bourdieu, 1996, p. 75, 76).

Observei que, ao longo dos questionamentos, os professores sempre mantinham a tendência de quase nunca falar da banda em que começaram. O fato

de as bandas serem, por vezes, vítimas de preconceito nos meios formais de ensino, pode explicar esse tipo de reação aos questionamentos. Alves (1999) afirma:

O referido preconceito se revela através de fatos, que buscam respaldo e justificativas numa suposta ideia de má qualidade artística das bandas em geral. Estas são muitas vezes vistas como corporações de importância, riqueza e desempenho artístico diminuto face às orquestras sinfônicas, por exemplo, como se não existissem bandas com nível bastante elevado e orquestras de má qualidade (Alves, 1999, p. 02).

Os professores de flauta, fagote e saxofone mencionaram teatros em suas respostas. Pude concluir que eles não estão se referindo às suas bandas de origem, pois, no caso de bandas evangélicas, teatro não é um local usual para as apresentações. Entretanto o professor de saxofone relata aspectos interessantes quanto às funções da Banda da Igreja Assembleia de Deus, na qual ele iniciou seus estudos:

Como o município [de Santa Izabel] não tinha banda, a gente sempre foi requisitado. Era como se fosse banda do município. Precisava de uma banda num evento, chamava a Banda da Assembleia de Deus, e a gente ia. Seja no 7 de Setembro, 15 de Novembro. [...] Tocávamos hino do município, hino do Estado, Hino Nacional, qualquer outra coisa se tivesse que acompanhar escola (Entrevista realizada em março de 2012).

Mesmo em datas festivas e comemorativas, os teatros não são usados por bandas pertencentes a igrejas.

Ainda sobre o que foi mencionado pelo professor de saxofone, havia uma carga de apresentações muito grande na banda da igreja, pois as apresentações aconteciam, além dos domingos, às segundas feiras, perfazendo, assim, uma carga de apresentações de mais de cem por ano, levando em consideração que a banda se apresentava semanalmente.

O professor de flauta mencionou, ainda, casas de espetáculo, o que confirma o que observei anteriormente. Dentro do contexto da banda da igreja, ele menciona outros locais em que a banda se apresentava com certa frequência:

Como tinha muitos profissionais e semiprofissionais no grupo, tocávamos em casamentos, éramos um grupo bem requisitado pela qualidade, era uma qualidade reconhecida no meio. Então, casamentos, recepções, nós participávamos desse tipo de trabalho (Entrevista realizada em março de 2012).

No meu caso, a banda da igreja em que iniciei realizava apresentações quase que exclusivamente no ambiente da igreja, geralmente em cultos realizados sempre aos domingos, à noite. O que significa que a banda se apresentava, em média, cinquenta vezes por ano, regularmente. Entretanto havia outras atividades para as quais a banda sempre era convidada, como desfiles alusivos ao Dia da Bíblia, datas cívicas em que eram realizadas passeatas comemorativas e comemorações diversas da própria igreja, que demandavam atividades, às vezes, durante uma semana inteira. Os tipos de atividades da banda em igrejas podem variar muito. O professor de trompa descreve uma dessas atividades, que era realizada ao ar livre:

Nesse período, na igreja, a gente tinha os sábados de consagração, e aí, nós fazíamos o ensaio e pegávamos os músicos, e tocávamos nas feiras, no sábado pela manhã. Então, tinha uma parte de pregação, e tinha algum outro irmão responsável pela pregação, e a gente fazia essa parte musical no meio da feira mesmo. Uma bateria bem simples, uma caixa, um teclado, um baixo e alguns músicos da banda: dois trompetes, uma trompa, um trombone, um sax e aí nós tocávamos os hinos da *Harpa*, os corinhos e fazia a divulgação do trabalho de evangelização (Entrevista realizada em abril de 2012).

O professor de fagote mencionou, além do teatro, apresentações ao ar livre. Sua menção é uma referência que trata especificamente da Banda do Instituto Carlos Gomes, e não da sua banda de origem, já que a banda participava de apresentações no teatro e também mantinha uma agenda anual de concertos realizados ao ar livre.

Além do professor de clarinete, o professor de trompete também mencionou sua participação nas apresentações na banda da igreja nos cultos dominicais, totalizando também uma média de cinquenta apresentações anuais.

Concluo aqui que os professores de flauta, fagote, saxofone, trompa e trombone/tuba referem-se às apresentações das bandas para as quais eles

migraram após sua experiência com as bandas de origem e que suas bandas de origem provavelmente se apresentavam no contexto a que estavam atreladas.

Um aspecto que podemos notar, observando as respostas e analisando o contexto das bandas de música no Estado do Pará, é o vasto campo de atuação das bandas, o que, em grande medida, determina o seu repertório e toda a sua prática. As bandas do interior do Pará têm variadas atividades, entre as quais podemos destacar a atuação em desfiles escolares, procissões dedicadas a santos da igreja católica, as quais acontecem invariavelmente em quase todas as cidades do interior e na capital, festas de aniversário das cidades, além de apresentações em que a própria banda é o foco principal nos coretos das praças. Em Belém, as bandas podem atuar em atividades ligadas às instituições às quais pertencem, como escolas e quartéis, participando de desfiles, cerimônias oficiais e apresentações em que também podem ser o foco principal, como nos diversos teatros da cidade em ocasiões como o Festival Internacional de Música do Pará, realizado pela Fundação Carlos Gomes, e o ENARTE – Encontro de Arte de Belém, realizado pela Escola de Música da UFPA, ambos com periodicidade anual. Esses diversos espaços de atuação moldam, de forma significativa, o repertório que é tocado por essas bandas e direcionam os integrantes a um determinado foco. Minha experiência como docente, primeiramente do Instituto Carlos Gomes e atualmente da EMUFPA, mostra que os alunos provenientes de um determinado organismo musical têm o seu repertório moldado por ele. Frequentemente, nas audições das quais tomei parte nos testes de admissão das duas instituições, quando há opção de peças de livre escolha, candidatos oriundos de bandas de igrejas evangélicas sempre executam peças do hinário das igrejas e canções *gospel*. Já candidatos que passaram por bandas escolares e militares trazem dobrados e arranjos de música popular. Raros são os que executam trechos de métodos ou obras específicas, salvo quando já existe algum tipo de contato com professores ou alunos das escolas em que desejam ingressar.

2.6 FORMAÇÃO DOS PROFESSORES

As respostas deste item permitiram saber a respeito da formação dos instrutores das bandas de origem dos professores entrevistados.

Pude perceber, aqui, que a maioria dos professores tiveram seu contato com a música por meio de um instrutor militar. Flauta, oboé, clarinete, trompete, trompa, trombone/tuba tiveram como professores militares ou com formação em alguma escola militar, como a EEAR – Escola de Especialistas da Aeronáutica. Além dos seus colegas com formação militar, o professor de oboé relata a formação do seu professor de oboé específico do Conservatório Villa-Lobos que, pela sua descrição, tinha uma boa formação:

Esse meu professor de oboé estudou tardiamente. Ele começou oboé quando tinha vinte e poucos anos. Ele estudou com alguns oboístas lá do Rio de Janeiro. Parece que ele se aposentou numa área e continuou seus estudos no oboé. Ele prestou concurso pro Conservatório Villa-Lobos e passou. Mas ele estudou com grandes oboístas do Rio, pessoas de nome lá, na época. E teve um desempenho profissional interessante no Teatro Municipal, em vários lugares (Entrevista realizada em abril de 2012).

Meu caso é um desses. O instrutor com quem tive minha iniciação tinha uma formação militar. Ele foi, durante muitos anos, sargento da Banda da Base Aérea de Belém, estando ainda na ativa na ocasião do início das minhas aulas na igreja. Ele era rígido, no estilo militar, e as aulas tinham sempre muita disciplina. Não recordo de outra formação musical que ele tenha tido em alguma escola formal, a não ser a própria banda militar, na qual ele ingressou ainda jovem, quando da sua entrada no serviço militar obrigatório.

O professor de flauta descreveu seu regente na banda como alguém que, além da formação militar, veio de uma família de músicos e desenvolvia trabalhos em outros ramos da música:

Era o Josiel Saldanha, trombonista Barítono da *Amazônia Jazz Band*, ele passou pelo conservatório, é da Aeronáutica, tem experiência de copista, ele trabalha há muito tempo com isso. O pai era maestro de coral. Ele veio de uma família de músicos, completamente (Entrevista realizada em março de 2012).

Entretanto os professores mencionam outros tipos de formação dos seus instrutores iniciais. O professor de trombone/tuba descreve um de seus instrutores à época da banda da igreja, após sua iniciação familiar:

Era um professor que dava aula na Igreja Evangélica Assembleia de Deus, lá no bairro do Jurunas, isso por volta de 1982, aonde eu iniciei essa prática de instrumento. E esse professor dava aula mais pra essa comunidade evangélica [...] Ele não cobrava nada, era filantrópico. Ele fazia aquilo porque gostava e realmente ele era muito bom, ele tocava muitos instrumentos, inclusive violão, banjo, esses instrumentos de cordas, e instrumentos de sopro: trompete, saxofone, clarinete, trombone, todos esses instrumentos, então, ele era um camarada assim que também, pelo que eu sei do histórico dele, ele não era também uma pessoa de escola, estudada, nunca sentou numa escola de Música. Ele também deve ter aprendido na igreja. Era uma pessoa autodidata, posso dizer assim. Mas ele tinha uma experiência muito grande. Participou de bandas municipais do interior, ele era uma pessoa oriunda do interior também. Ele contava muitas das histórias da época dele. Ele tocava nas bandas, tocava *jazz*, tocava dobrado, tocava todo o que vinha (Entrevista realizada em Abril de 2012).

Esse tipo de formação também é mencionada pelo professor de trompa, que diz o seguinte:

A formação acadêmica nenhum dos dois maestros tinha. A formação era a experiência da vida, tocando em bandas militares. Esse processo que eu passei, meu pai passou quando era jovem. O pai dele tocava na igreja e teve esse processo semelhante (Entrevista realizada em abril de 2012).

Bem como também pelo professor de saxofone:

Ninguém tinha professor, a não ser que a pessoa tocasse trombone, porque o maestro só tocava trombone. Ele tinha conhecimento bem por alto assim dos instrumentos. Ele iniciava todo mundo: trompete, clarinete, trombone. Ele era bem esforçado mesmo. O que ele não sabia, ele conversava com esses colegas aqui de Belém, maestros, e eles passavam a informação: “a posição assim, a embocadura é assim” [...] Ele não tinha nem o curso técnico. Ele aprendeu em outra igreja aqui em Belém. Da mesma forma que ele nos ensinou, ele aprendeu (Entrevista realizada em março de 2012).

Com tais informações, percebi a importância que o ensino informal tem na vida dos músicos militares, que, muitas vezes, não têm acesso a outro ambiente para seu desenvolvimento musical, a não ser a própria banda no quartel. Nesse ponto, esse tipo de relação se assemelha à das igrejas, visto que, na maioria dos casos, a banda é a própria escola. Outro ponto que a banda militar se assemelha à banda da igreja deve-se ao fato de a música ser tratada apenas como ornamento, não sendo o foco principal das atividades militares. Sobre as duas relações, Miranda Júnior (2001) afirma:

Percebe-se que a ausência de investimentos na qualificação do músico não se dá somente na E.E.AR., mas também na própria unidade de origem em que o músico é lotado. O músico dificilmente obtém apoio material para participar de cursos em Belém ou em outras localidades. Do mesmo modo o ingresso em curso superior de Música não é incentivado, sua conclusão não é premiada com qualquer gratificação. Logo, o músico tende a estagnar na continuidade de sua trajetória musical, encerrando seus estudos na E.E.AR. Acrescente-se também que o músico também desempenha funções fora de sua especialidade em setores diversos de sua unidade militar [...] A falta de incentivo para a continuidade dos estudos ou a incerteza quanto à permanência ou deslocamento em relação à Banda de Música para outro setor que nada tenha a ver com a música se reflete na continuidade dos estudos. Apesar de a maioria deles afirmarem que continuam estudando, são poucos os que fazem isso no contexto escolar. Esses estudos são realizados na igreja ou no quartel, ou seja, não extrapolam as expectativas de “abrilhantar” cerimônias e solenidades (Miranda Júnior, 2001, p. 23).

Isso também pode trazer prejuízos aos músicos militares, pois, no quartel, quem trabalha com música não é exclusivamente músico.

O professor de fagote menciona que seu professor na banda em Vigia tinha formação no Instituto Carlos Gomes como fagotista, bem como com instrutores enviados a Vigia por aquela mesma instituição. É interessante notar que, mesmo com formação de fagotista, o maestro da banda de Vigia não foi o responsável por encaminhar o professor para o estudo do fagote. Sobre a formação do maestro, ele diz:

A formação dele como regente, boa, porque apesar de ser instrumentista, ele começou, como eu falei, ele era militar, ele deve ter começado na polícia, então, essa necessidade de reger na polícia fez com que ele individualmente procurasse cursos de regência dentro da cidade e até mesmo fora, festivais realizados em outras capitais (Entrevista realizada em março de 2012).

Pude concluir que o maestro buscava estar sempre atualizado, mesmo vivendo, a maior parte do tempo, no interior, onde as condições de acesso são limitadas.

Concluo, com um breve olhar sobre as respostas, que a maioria dos professores obtiveram suas primeiras instruções com professores que eram ou passaram por alguma instituição militar. O professor de trombone/tuba também ingressou em banda militar após seu período de estudos. Isso pode significar que ele teve influência desse professor no seu primeiro rumo profissional.

CAPÍTULO 3 – MARCAS DAS ORIGENS NO PERCURSO

3.1 FATOR QUE MAIS CONTRIBUIU PARA A FORMAÇÃO PROFISSIONAL.

Neste item, abordo os fatores que, na visão dos professores entrevistados, mais contribuíram para a formação profissional. Observei, primeiramente, que o professor de flauta segue uma linha distinta dos demais colegas, pois ele parece ser o mais independente da banda e de sua estrutura para o seu desenvolvimento. Ele cita o esforço individual como principal fator que contribuiu para a sua formação profissional. É possível analisar essa resposta à luz das respostas anteriores, pois, como ele afirmou ter tido contato com a banda somente após sua iniciação musical, acredito que sua resposta a essa pergunta tem como base suas lembranças do período em que estudava por conta própria.

Notei que essa também foi a afirmação do professor de trompete, que, nas perguntas anteriores, mencionou ter tido o menor tempo de contato com a banda dentre os demais professores. Ele disse ter permanecido na banda por um período de um a dois anos antes da sua profissionalização.

Tendo em vista essas afirmações, posso dizer que, no caso específico desses professores, a banda foi importante, porém um fator menos determinante do que o esforço individual para a profissionalização. Também é possível atribuir tal afirmação ao que se refere à pouca infraestrutura de algumas bandas, e nelas, à falta de instrutores especializados em determinados instrumentos.

Entretanto esses foram exatamente os fatores citados pelos professores de oboé, fagote, saxofone e por mim como os que mais contribuíram para a nossa formação profissional. O professor de oboé menciona anteriormente que teve acesso a instrumentos musicais e instrutores em seus instrumentos especificamente e eu também me incluo nesse caso. Essa situação de infraestrutura certamente contribuiu para a resposta favorável em relação à contribuição da banda na formação profissional desses professores.

Observei, ainda, que o professor de saxofone considerou, além de apoio estrutural, também a oportunidade de conhecer diversos gêneros por meio da banda, o ambiente familiar e acolhedor, além do seu próprio esforço, como fatores que o ajudaram na sua formação profissional. Infiro que, para o referido professor, esses fatores se complementaram e foram determinantes para seu sucesso.

Os professores de trompa e trombone/tuba consideraram que o fato de a banda ter lhes proporcionado a oportunidade de conhecer diversos gêneros foi o que mais lhes ajudou em sua formação profissional. O professor de trompa, nesse ponto, refere-se à banda da igreja, não aquela em que ele iniciou, mas a de um outro templo, que, pela sua descrição, tinha músicos mais experientes. Esse fato é descrito por ele da seguinte maneira:

Então, esse período que eu penso que me chamou mais interesse. Eu senti a necessidade de estudar mais, de me preparar mais, ouvir mais, já que essa escrita era mais trabalhada, diferente daquele trabalho de toda a semana que se faz na igreja, aqueles arranjos mais simples. Quando convidavam pra fazer a cantata [Páscoa ou Natal], já era uma performance um pouco mais difícil, um pouco mais complexo, fazer um trabalho mais profundo, e essa entrada pra essa dimensão mais sinfônica, realmente pra mim, até hoje, me adicionou bastante (Entrevista realizada em Abril de 2012).

As bandas de música, tanto da igreja como comunitárias, exercem um papel importante quanto ao repertório. Algumas bandas utilizam-se não somente de músicas relativas à liturgia dos cultos, apesar de ser o maior foco do referido repertório, mas também de diversos “tipos” de música. Em eventos cívicos, por exemplo, é comum ver bandas escolares e bandas evangélicas executarem dobrados e canções cívicas, repertório típico das bandas militares. Sem dúvida, o contato com o repertório das bandas militares ajudou o professor de trombone/tuba no seu ingresso na banda militar, na qual ele permaneceu por quase duas décadas. Há uma necessidade de compreender que o tipo de abordagem quanto ao repertório dessas instituições musicais diz respeito, sobretudo, ao contexto em que estão inseridas, para que, dessa forma, possamos entender também seus componentes, melhorando cada vez a abordagem dentro do contexto formal, como afirma Queiroz (2004):

Podemos, assim, concluir que os múltiplos contextos musicais exigem do educador abordagens múltiplas nas suas formas de ouvir, fazer, ensinar, aprender e dialogar com a música. Essa perspectiva de educação musical, que tem afetado diretamente os processos educativos e as competências necessárias para a formação do professor de música, tem possibilitado também uma resignificação

dos valores musicais dentro do ensino formal. Tal fato tem favorecido novas perspectivas do ensino institucionalizado da música, acabando, ou pelo menos diminuindo, com a dominação exclusiva de repertórios tradicionais da cultura ocidental, concebidos como “erudito”, e até pouco tempo privilegiados demasiadamente no ensino musical. Já se comprovou que qualquer processo que enfoque uma única visão cultural acaba acarretando uma dominação inapropriada, dominação que tende a favorecer uma prática educacional unilateral, que privilegia um sistema cultural em detrimento de outros (Queiroz, 2004, p. 105)

Ainda segundo Queiroz (2004), entender a realidade cultural do aluno significa ampliar as opções de experimentação musical, pois:

Partir da realidade cultural dos alunos não significa ficar nela. É importante que sejam oferecidas novas opções e descobertas para que a música seja experimentada, (re)criada e (re)vivida de forma musical, representativa para a própria experiência de vida de cada ator envolvido no processo da educação musical (Queiroz, 2004, p. 105)

Para Queiroz (2004), essa educação musical pensada a partir da realidade cultural de determinados contextos tem inúmeras contribuições, que acredito ser importante ressaltar, pois segundo ele:

Um ensino de música pensado a partir dos significados estabelecidos pelo grande código de cada sociedade – a cultura –, e que proporcione um diálogo com aspectos de outros contextos culturais, pode trazer inúmeras contribuições para o processo educacional. Dentre essas contribuições podemos destacar:

- experiências educativas que interajam com a realidade de cada cultura;
- ensino contextualizado com os diferentes universos musicais da vida cotidiana;
- práticas e vivências musicais que retratem experiências significativas para cada sujeito do processo educativo;
- visão ampla dos valores culturais/musicais da sociedade;
- vivências musicais distintas que permitam ao indivíduo de um determinado contexto conhecer e reconhecer diferentes “sotaques” culturais, inclusive o seu próprio;
- ampliação estética e artístico-musical a partir do conhecimento e da experiência com diferentes aspectos de distintas culturas;

- valorização e aproveitamento do aprendizado musical proporcionado pelos diferentes meios e agentes presentes no processo musical de cada cultura;

Com efeito, afirmamos que a música na [cultura] e como cultura representa uma forte e complexa fonte de significados, sendo parte intrínseca da experiência de cada sujeito, atuando como um dos fatores essenciais para a expressão do homem em suas interações sociais. Cabe à educação musical o papel de possibilitar caminhos para que a relação entre o homem e a música se efetive de forma significativa, contextualizada com os objetivos de cada indivíduo e com a sua realidade sociocultural (Queiroz, 2004, p. 105 -106)

Ainda sobre essa abordagem, Barbosa (2006) afirma:

Conhecendo as origens e a história dos educandos, assim como suas atividades musicais anteriores e atuais na família e em suas comunidades, o educador pode construir os passos metodológicos e definir o conteúdo pedagógico com eles mais eficazmente (Barbosa, 2006, p. 101 - 102)

Por todas essas afirmações, entendo que parte do êxito de um aluno dentro de uma escola formal depende muito do tipo de abordagem que se dá aos conhecimentos prévios que esse aluno tem, e como observei durante a pesquisa, não foram valorizados, em alguns casos, pelas escolas por onde os professores passaram. Talvez, a isso também se deva o fato de, muitas vezes, os músicos originários de determinado contexto cultural e musical não retornem mais para seu contexto de origem após seu contato com outro tipo de execução musical, o que veio a acontecer com alguns dos entrevistados. Como já foi discutido, as características da execução musical de cada contexto, bem como suas práticas devem ser analisadas dentro desse mesmo contexto. Segundo Arroyo (2002):

Consciente da necessidade de se evitar um olhar ingênuo sobre o espaço social, seja ele o mundo da catira, do congado ou da escola, pois relações de poder constituem estes contextos, constituindo hierarquias, a escola pode buscar se ressignificar de modo consciente, ao abrir-se para as experiências não escolares, isto é, instrumentalizada para lidar com os choques culturais e com a necessária reflexividade (para não usar vigilância, datada dos anos 70) epistemológica por parte dos seus profissionais. Em especial, no caso da música, essa abertura tem

um significado pontual, já que as representações da presença da música na escola por parte de seus profissionais estão atreladas muitas vezes à cultura escolar marcada pela ênfase no letramento, no disciplinamento, na hegemonia de determinados grupos sociais e seus universos de significação (Arroyo, 2002, p. 114 - 115).

3.2 APRENDIZADO MAIS VALORIZADO NA VIDA PROFISSIONAL.

A passagem dos professores pelas bandas, dependendo do seu foco, parece ter-lhes trazido inúmeros benefícios à vida profissional. Neste item, são apresentados alguns aprendizados que os professores adquiriram, por eles considerados importantes para suas vidas profissionais atuais.

O professor de flauta valoriza, em seu aprendizado, a prática de conjunto e a experiência que essa prática trouxe. Ele afirma que, como não tinha professor de flauta até seu ingresso no Instituto, tocar na banda era sua fonte de motivação:

Era o que mantinha a chama acesa. Era a única forma de tocar, era o meu incentivo, vencer as peças da banda e tentar tocar o melhor possível [...]. Era a única coisa que mantinha o desejo de continuar (Entrevista realizada em março de 2012).

Esse aprendizado também foi escolhido pelo professor de oboé e por mim. Nós afirmamos, anteriormente, que estivemos em bandas por um período de quatro a seis anos. Certamente, esse período nos ajudou a moldar nossa forma de trabalhar em grupo e está diretamente ligado às nossas funções atualmente, já que precisamos lidar com grupos sempre.

Ainda com relação ao professor de oboé, ele menciona também o repertório da banda como um aprendizado valorizado por ele:

Quando eu tava tocando na banda, eu via que tinha uns arranjos que, originariamente, eram pra orquestra, mas a banda incorpora esses arranjos. Por exemplo: a gente sabe que, nessa área, os arranjos originariamente pra cordas passam a ser pra clarinetes, flautas, saxofones [...] mas as partes mais solísticas ficam a cargo das flautas, dos primeiros clarinetes, dos oboés [...] então, isso é uma

coisa que contribuiu porque facilitou a minha leitura, facilitou o meu desempenho técnico e mecânico principalmente (Entrevista realizada em abril de 2012)

O foco das bandas de música é o trabalho em grupo e, quanto mais tempo o músico passa na banda, melhor parece ser o seu senso musical no trabalho de grupo. Entretanto não é possível estender essa afirmação a todas as atividades musicais da banda, já que há situações em que esta não é a preocupação nem o cuidado do trabalho musical em grupo no que tange, por exemplo, à afinação e à expressão, em apresentações como as que acontecem ao ar livre, nas quais o objetivo é fazer com que a banda seja ouvida o mais longe possível. Sonia Chada (2007) fala sobre a prática musical e sua significação social, o que ajuda a entender a eficiência dessa prática:

A prática musical como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição é de extrema importância nesse contexto. A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo (Chada, 2007, p. 4).

Os professores de saxofone e fagote mencionaram que tiveram vários aprendizados que os ajudam atualmente. Eles citaram a oportunidade de emprego seguro, a oportunidade de acesso ao repertório, a prática de conjunto e experiência, a disciplina, a cordialidade, o ambiente alegre, descontraído e responsável como os aprendizados que eles mais valorizam na sua atuação profissional

O caso do professor de fagote pode ser percebido como um caso particular. Como o fagote é um instrumento que não é tão conhecido, há poucos alunos em Belém. Por certo, essa é a realidade em todo o país, respeitadas as devidas proporções entre cidades. Isso faz com que o mercado de trabalho para bons fagotistas seja melhor, se comparado a instrumentos como flauta ou clarinete, pois há falta de bons profissionais na área. O fato de ter escolhido o fagote como seu instrumento, sem dúvida, facilitou ao professor ter acesso ao seu emprego, pois, como a concorrência era menor e ele era, na prática, o único aluno de fagote na graduação, teve condições de ascender à docência, como ele mesmo descreve:

Eu era o único aluno de fagote no [Instituto] Carlos Gomes que estava na graduação. [...] Então, naquele momento, eu era a pessoa mais indicada para dar continuidade. O professor se mudou pra outra cidade, foi trabalhar em outro lugar e acabou se desligando do [Instituto] Carlos Gomes, e eu estudava na universidade com ele, tinha estudado no [Instituto] Carlos Gomes. Vamos dizer que o processo não tinha interrompido, ele estava sendo continuado com um “descendente” do professor antigo. [...] Na verdade foi a substituição (Entrevista realizada em março de 2012).

O fato de ter tido acesso ao repertório também foi citado por esse professor de fagote. Os outros fatores citados são diretamente ligados ao dia a dia da banda. Na banda sinfônica do Instituto Carlos Gomes, havia um ambiente de trabalho extremamente alegre e descontraído, mas nunca deixava de lado as responsabilidades que cada músico deveria ter. Creio que, dessa forma, o aprendizado dentro desse grupo foi extremamente proveitoso, sobretudo do ponto de vista da disciplina e da prática de conjunto.

Já com relação ao professor de saxofone, especificamente a referência ao emprego pôde ser notada, pois o professor menciona uma ascensão rápida rumo a este ponto na sua carreira.

O professor de trompete não reconheceu os aspectos demonstrados no questionário como sendo valorizados por ele hoje em dia. Há uma relação entre essa resposta e as suas respostas anteriores, nas quais ele mencionou ter tido um contato menor com a banda, além de ter ressaltado o seu esforço individual como fator principal para a sua formação profissional. Sobre essa questão específica, ele fala o que a banda lhe trouxe em se tratando de aprendizado, dizendo:

Creio que o aprendizado maior que eu tive dentro da banda de música [...] foi o de ser uma pessoa simples, de estar no meio das pessoas que já tocam e, mesmo depois que eu consegui, eu sou a mesma pessoa. O aprendizado maior que eu tive foi o aprendizado de vida, não foi exatamente técnico [...] foi de valorizar aquilo que eu aprendi lá dentro, a oportunidade que eu tive. Isso é o que eu mais valorizo (Entrevista realizada em abril de 2012).

Entendo que, com essa resposta, o professor valorize aspectos não musicais em sua formação, haja vista que seu contato com aspectos técnicos e musicais, dentro da banda em si, foi raro durante a passagem dele pela banda.

Por fim, os professores de trompa e trombone/tuba afirmaram que o aprendizado mais valorizado por eles é a disciplina, o ambiente alegre, descontraído e responsável. O professor de trompa relatou um fato que, durante seu período na igreja, incentivou-o bastante:

Na igreja onde eu congregar até hoje, anos atrás, nós formamos um quinteto de metal e esse quinteto foi muito importante, até hoje é. Naquele período, era tudo novo, tudo mágico, tudo lindo, você tocando, já é o trabalho que você tem que trabalhar mais a afinação, a articulação. Tudo isso foi um belo aprendizado (Entrevista realizada em Abril de 2012).

Com essa afirmação, ele dá uma ideia sobre como era o ambiente da sua banda de origem.

As respostas chamam atenção para um detalhe importante. As bandas são uma espécie de segunda casa para os jovens músicos, pois eles têm possibilidade de conviver juntos por muitas horas, ter contato uns com os outros, trabalhar em um grupo com o qual desenvolvem identidade. Acredito que, por esse motivo, a maioria dos professores mencionaram as respostas que são relacionadas com trabalho em conjunto com os colegas. Esse aprendizado, certamente, influencia esses professores nas suas atividades diárias com seus alunos e grupos, fazendo com que melhorem o aspecto da motivação a cada dia e dando oportunidade para que novos alunos tenham as mesmas boas experiências afetivas no campo musical. Sobre esse tipo de aprendizado descrito pelos professores, Alves (1999) afirma-nos que:

A inserção numa coletividade, como se verifica nas atividades com bandas de música, revela um importante aspecto social, fruto de um convívio comunitário. A busca por um convívio amistoso e agradável, demonstra o quanto convém manter uma postura respeitosa face aos indivíduos que tomam parte em uma determinada coletividade, bem como as suas ideias, posições e características. Naturalmente, surgem, em qualquer contexto social, grupos sólidos de amigos que, muitas vezes, por apresentarem afinidades específicas, aproximam-se de forma mais efetiva (Alves, 1999, p. 9).

O que pode ser claramente percebido na fala do professor de saxofone, que disse:

A gente mesmo criou esse ambiente familiar, a gente fez amizades, nessas amizades, a gente cria grupos, a gente sai tocando, aí isso cria um [bom] ambiente. (Entrevista realizada em março de 2012)

Como se viu, não são aspectos técnicos ou propriamente musicais os mais enfatizados. A banda teria tido, então, outros papéis, que seriam o social, de envolver afetivamente jovens com tempo livre em uma atividade que lhes favoreceu integrar-se a um grupo com identidade e, por fim, de encaminhamento desses jovens para uma atividade que, mais tarde, lhes pode proporcionar o ingresso no mundo do trabalho. Rocha Neto (2012), afirma:

A partir de então, o estudo da música aparece como instrumento de resgate da auto-estima, por promover uma expectativa de ascensão social, no sentido da formação de identidade e desenvolvimento de competências e valores, produzindo ainda reflexões acerca da diversidade humana e estabelecendo uma relação direta entre o homem, a sociedade e a cultura (Rocha Neto, 2012, p. 25).

Ainda sobre o mesmo aspecto, Alves (2009) diz:

A música se manifesta, especialmente, como um mecanismo de conexão com seu povo, seu ambiente, e mais ainda como alternativa para alcançar um futuro melhor por meio de uma profissão. Ou seja, as escolas de música atuam como instituições que, junto a família e a escola primária ou secundária, buscam fornecer aos jovens o desejo por novas aprendizagens (Alves, 2009, p. 32)¹⁶.

¹⁶ La música se manifiesta, especialmente, como un mecanismo de conexión con su gente, su ambiente y aún más como alternativa para lograr un futuro mejor a través de una profesión. O sea, las escuelas de música actúan como instituciones que, junto a la familia y la escuela primaria o secundaria, buscan proveer a los jóvenes de ansia por nuevos aprendizajes.

3.3 BENEFÍCIOS DA PRÁTICA DE CONJUNTO

Neste tópico, os professores explicitam benefícios trazidos com a prática de conjunto à educação musical de cada um deles. Diferente do tópico anterior, as resposta enfatizam aspectos musicais.

O professor de oboé e eu mencionamos como principal benefício o apuro da afinação e a necessidade de ouvir outros instrumentos. Posso atribuir esse fato, no meu caso especificamente, à minha atuação na Banda Sinfônica do Instituto Carlos Gomes. Menciono esse grupo pelo fato de, somente nele, ter tido consciência plena da importância do ouvir e afinar para o trabalho em grupo. Isso, entretanto, não significa que, durante minha passagem pela banda da igreja, não tenha tido esse tipo de experiência, muito pelo contrário, tínhamos sempre que nos esforçar para ouvir e tentar afinar com os demais colegas, mas essa orientação não era explicitada pelo maestro, ficando a cargo dos próprios músicos da banda a percepção ou não desse detalhe. Na Banda Sinfônica, essa percepção era praticada à exaustão, com exigências severas do maestro e reconhecimento dele, caso o resultado fosse positivo. Isso, sem dúvida, fez com que meu senso auditivo melhorasse consideravelmente, aliado a aulas de percepção e solfejo, já dentro do ambiente do conservatório. Essa experiência certamente é compartilhada por todos os professores que passaram por esse grupo no decorrer das suas carreiras.

O professor de trompa afirma que o maior benefício foi a assimilação da técnica de tocar em conjunto/respeitar dinâmicas e articulações. Esses benefícios foram obtidos após o ingresso dos professores na Banda do Instituto, sendo esta a banda para a qual os professores migraram posteriormente ao período inicial de suas trajetórias de formação musical. Nas bandas de escola de Música, a prática de conjunto leva quase que obrigatoriamente ao apuro técnico, em se tratando de afinação e de ouvir outros instrumentos. Sobre isso, o professor de fagote relata:

Até hoje, o que eu trago na minha vida profissional, o período que eu trabalhei na banda sinfônica, [...] esse contato com o regente. Ele tinha um conhecimento europeu, ele era muito bom no que ele fazia. [...] Ele era muito exigente, ele foi assim trabalhando muito individualmente. Ele despertou em cada integrante da banda a sensibilidade de tocar em grupo, escutar mais o que o colega do lado ou

do outro naipe está fazendo, do [...] fazer metodicamente o que tá escrito na partitura (Entrevista realizada em março de 2012).

Entretanto isso não é geral para todas as bandas e, portanto, não se aplica da mesma maneira em todas elas, escolares ou não escolares. É necessário levar em consideração o tipo de atuação da banda, bem como o repertório executado em apresentações. Foi dito anteriormente que mesmo nas bandas de igrejas, que têm o repertório voltado para apresentações internas, ou seja, grande parte do que é tocado tem como objetivo os próprios cultos, em algumas delas, raras, é possível verificar a utilização de repertórios com um grau mais elevado de dificuldade técnica, o qual necessita ser trabalhado de uma maneira mais detalhada, impelindo os músicos a melhorar seu senso de percepção para afinação e seu senso auditivo em relação ao colega ao lado e a todo o grupo. Em bandas que atuam mais em ambientes externos do que internos, é impossível haver um senso perceptivo aguçado já que, como foi tratado anteriormente, o objetivo é fazer com que a banda seja ouvida o mais longe possível, e não mostrar a sua virtuosidade.

Para os professores de flauta, fagote, saxofone, trompete e trombone/tuba, os benefícios da prática de conjunto são vários, como estimular o estudo coletivo para a melhoria do grupo, que pode ser considerado um dos pontos chave da prática de conjunto. O professor de flauta afirmou:

As experiências da banda [...] me fizeram chegar aonde cheguei, eu diria. Consegui ingressar na Orquestra Sinfônica do Teatro [da Paz]. Não daria tempo de o bacharelado me ensinar tudo o que eu já sabia antes de entrar na orquestra. [...] Não daria em um ano para fazer tudo, foi com o conhecimento da banda, a forma de soprar, de soar (Entrevista realizada em março de 2012).

Tal afirmação mostra a dimensão da importância da banda de música em praticamente todos os aspectos profissionais da carreira do professor de flauta, que enumera os aspectos que foram mais importantes dentro do contexto desses benefícios, novamente enfatizando o nível profissional que a banda da sua igreja detinha nessa época:

O nível era muito alto, eu estava ali de “paraquedas”, eu era o mais novo, mais inexperiente, o mascote do grupo [...] O básico que eu sei de linguagem foi muito

por lá, música de câmara, ensaios de naipe eram muito rigorosos, então, eu já sabia o que era tocar junto, noções de afinação, responsabilidade, prazer em fazer aquilo (Entrevista realizada em março de 2012).

Já o professor de saxofone relata outros benefícios que a prática na banda lhe trouxe profissionalmente:

A minha leitura é devido a isso, a essa experiência de cinco anos. Tem uma coisa que eu devo muito à banda da igreja. Essa experiência [...], a gente estava tocando, a estante estava longe de mim e eu não podia ler direito, ainda não tinha a pasta. Isso me ajudou em alguns aspectos: a parte de minha audição melhorou muito, treinei bastante, o fato de a gente desfilar tocando, não tinha partitura. Outra coisa que me ajudou bastante [foi a] memória, eu já memorizava bastante, então, quando eu cheguei no [Instituto], eu já tinha uma leitura legal, eu tinha uma memória boa e um ouvido treinado (Entrevista realizada em março de 2012).

Além disso, ele fala sobre o estímulo que há para o aluno quando há a introdução dele em algum grupo. Para ele:

A banda tem um repertório, a gente tem que cumprir aquele repertório por causa do recital que tá marcado, então, ele faz com que a gente estude, aliás, qualquer grupo que você entra, você é impulsionado a estar sempre estudando. Se você não tá em grupo nenhum, com ninguém, você não sente vontade de estudar. Então, esse foi um outro fator positivo, que ajudou, me ajudou na profissão também. (Entrevista realizada em março de 2012)

O ensino e o estudo de instrumentos musicais em grupo vêm sendo pesquisado por diversos professores e pedagogos como uma maneira eficaz de aprendizado, destacando-se no Brasil o método *Da Capo*, criado e difundido em todo o país pelo Prof. Dr. Joel Barbosa.

O professor de trompete relata a experiência com a prática de conjunto e mostra que tinha relação direta com o modo como os ensaios eram conduzidos pelo maestro da banda que, segundo ele, possuía os recursos técnicos necessários para repassar aos músicos esse tipo de prática, porque:

Devido ao maestro da banda ser um músico autodidata, e que tinha um ouvido muito bom. Então, ele sempre repassava isso pra gente. Ele dizia: “olha, cuidado com essa nota aqui, pensa no arpejo, pensa pra baixo, pensa na quinta um pouquinho mais pra cima”, então, ele sempre teve esse cuidado, independente do instrumento. Pelo fato de terem vários instrumentos na banda de música, nós tínhamos justamente esse cuidado, de procurar seguir os conselhos dele [...] então, isso foi criando na gente um certo costume. Então, a gente já começou a meio que analisar que nota do acorde se estava tocando, e já procurar executar aquela nota ou mais pra cima, ou mais pra baixo, de acordo com aquilo que a gente foi aprendendo [...] Tínhamos ensaio de naipe, quando era necessário [...] Ele trabalhava as dinâmicas, era bem detalhista. Com acentuação, com a dinâmica da música, aquela questão de a melodia sobressair e todo mundo fazer “*pianinho*” porque tá acompanhando. Ele foi muito criterioso quanto a esses detalhes (Entrevista realizada em abril de 2012).

Em grupos grandes de músicos, é necessário o aprimoramento auditivo para que se possa ter noção das nuances de afinação e audição dos colegas, mas, ao mesmo tempo, é necessário que haja infraestrutura adequada às atividades da banda, como mencionado nos tópicos anteriores, pois de nada adianta somente reunir músicos e começar a tocar sem nenhum tipo de direcionamento e em um local inadequado, onde os músicos não poderão se ouvir e muito menos trabalhar aspectos relevantes, como afinação, dinâmica ou articulações. Pelo que foi possível notar nas respostas dos professores, a maioria teve acesso a todos esses benefícios.

Por último, os professores mencionaram, como benefício, a aquisição de independência musical integrada ao trabalho de grupo. Esse item tem relação com o desenvolvimento da capacidade individual e também é desigual, pois os músicos possuem níveis diferentes e a capacidade de aprender algo é diretamente ligada a aspectos pessoais: nível educacional, raciocínio, treinamento auditivo, dentre outros fatores que influenciam o resultado final. A banda pode contribuir novamente, mas somente oferecendo, nesse caso, itens físicos, como:

- Infraestrutura adequada: necessária para que o músico obtenha o máximo de seu rendimento e tem relação com materiais de estudo, instrumentos, salas adequadas, espaço para estudo, estantes.

- Professores capacitados: necessário para que o músico tenha o contato com o instrumento da maneira correta desde o início, evitando, assim, problemas decorrentes de posturas incorretas, defeitos nos instrumentos decorrentes de manuseio sem a devida orientação.

Ressalto que esses elementos contribuem para que o instrumentista possa dar vazão à sua capacidade individual em benefício do grupo.

Ressaltando, ainda, os benefícios no aspecto individual, que a prática de conjunto promove nos alunos, Alves (1999) afirma:

As bandas de música contam com outro importante aliado para que o trabalho se mostre de sucesso, sendo este a coletividade. Segundo dados observados, um estudo solitário e aulas apenas individuais podem privar o aluno de aspectos de grande importância. Quando se trabalha em grupo, verifica-se a oportunidade de importantes trocas de opiniões, além de se ter sempre referências múltiplas de estágios de desenvolvimento de colegas que também estão estudando, gerando, no aluno, o desejo de chegar ao nível dos colegas mais adiantados, desejo este saudável, além do fato de, tocando em conjunto, estimular-se sempre mais pelo trabalho musical, fazendo crescer o desejo de seguir sempre adiante no estudo e no desenvolvimento pessoal (Alves, 1999, p. 9).

O professor de saxofone relata esse convívio coletivo e como houve o estímulo no seu desenvolvimento e, posteriormente, como ele mesmo influenciou colegas:

Eu lembro que, no início, [quando eu tinha] 10, 11 anos, os outros já tocavam a mais tempo que eu, estavam me influenciando, e eu me dediquei muito pra divisão, pro estudo e acabei influenciando os próximos também. (Entrevista realizada em março de 2012)

Esses aspectos são facilmente observáveis nas bandas de música, haja vista que os professores entrevistados mencionaram, de formas distintas, esse tipo de contribuição.

Constata-se que os benefícios da prática de conjunto são inúmeros, e encontram-se presentes na vida musical dos professores entrevistados, ajudando nas suas tarefas diárias como professores das instituições formais às quais

pertencem. Tais benefícios são, em sua maioria, relacionados a aspectos estritamente musicais, como apurar a afinação, a percepção, afetando diretamente a forma com que se toca em grupo. Todavia não foram mencionados aqui somente aspectos musicais, mas benefícios não musicais, como o incentivo pessoal que os professores mencionaram que tiveram assim que ingressaram em algum grupo, seja na banda da igreja - foco da maioria deles no início das suas trajetórias -, seja na banda do conservatório - espaço para onde migraram após o período inicial nas bandas, e o convívio pessoal a que esses músicos são expostos, tendo, dessa forma, contato com variados tipos de pessoas e aprendendo a conviver com elas.

Posso afirmar que a prática de conjunto pode beneficiar, de forma ampla, a todos os envolvidos no processo, mesmo que, nas bandas citadas pelos professores, alguns benefícios mencionados tenham sido absorvidos de uma forma mais intuitiva e não explícita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho desenvolvido pelas bandas de música, independentemente do contexto em que ela está inserida, do tipo de repertório que executa e da origem social dos alunos que a elas pertencem, traz inúmeros benefícios aos envolvidos no processo. Esses benefícios, entretanto, não se limitam a apenas benefícios musicais – que durante todo este trabalho puderam ser constatados em abundância, dando grande noção da importância musical das bandas para a vida dos instrumentistas que passaram por elas –, mas, principalmente, a benefícios sociais, que são presentes no dia a dia dos professores que esta pesquisa consultou. Pude constatar que a música sempre encontra um meio para se difundir, mesmo quando as dificuldades se fazem exacerbadas em razão de fatores sociais desfavoráveis.

Os professores entrevistados mostraram exemplos de superação desde seus primeiros contatos com a música, nas suas igrejas, nas bandas comunitárias, nas suas casas e em seu seio familiar. Constatei que a música na igreja, mais do que servir como mero ornamento para atos litúrgicos, serve também como fator de inclusão de seus membros no contexto musical. A maioria dos professores que entrevistei nesta pesquisa tiveram origem nesse tipo de organismo, e os que não se iniciaram no seio da banda de alguma igreja, seja ela evangélica, seja de algum grupo de músicos católicos, passaram por elas – com exceção de apenas um deles – em algum momento de sua trajetória. Esse dado demonstra que as bandas religiosas exercem um papel primordial na formação de instrumentistas de sopro, sobretudo em Belém. Penso que esse tipo de constatação deva ser observado com cuidado pelas próprias instituições religiosas, para que haja interesse em investir mais ainda nesse tipo de trabalho dentro dos templos. No entanto devo considerar os objetivos que as instituições religiosas têm em relação aos grupos musicais. Nesse sentido, talvez o atual nível de investimento já lhes seja o suficiente.

Pude constatar, também, que os professores, ao contrário do que se poderia supor – com exceção novamente de apenas um deles –, não iniciaram seus estudos musicais com o seu instrumento final, mas passaram por uma variedade deles antes de se decidirem, por sua própria iniciativa ou não, por um instrumento definitivo. O benefício dessa prática é que, no decorrer de suas carreiras, essas lembranças da passagem por outros instrumentos ajudaram, de alguma forma, esses profissionais no que se refere a compreender os variados instrumentos e, assim, no caso

daqueles que atuam também como regentes, ajudarem os componentes dos grupos por quem são responsáveis. Talvez esta seja uma das características principais do instrumentista de sopro de bandas: a versatilidade, que permite atuar em vários papéis, seja tocando, seja regendo, seja, como já foi constatado na pesquisa, elaborando arranjos, seja sendo copista, seja, sobretudo, orientando o aprendizado de outros músicos da banda.

Outra importante constatação diz respeito ao apoio dado pelas bandas aos instrumentistas. Esse apoio – novamente para a maioria – refere-se ao empréstimo de instrumentos de propriedade da banda para o estudo individual. Apenas dois professores não se beneficiaram dessa forma. Esse fato demonstra, além do papel importante que esse tipo de contribuição teve na trajetória dos professores, também o esforço que as bandas despendem para que sempre haja instrumentos para todos. Lembro-me de que, à minha época na banda da igreja, eu tive esse apoio, mas, inicialmente, precisei dividir o mesmo instrumento com mais duas pessoas. Posteriormente, devido a minha dedicação, pude ter acesso a um instrumento individual. Isso traz à tona outro aspecto: o da meritocracia, ou seja, o da recompensa mediante o esforço pessoal, como Vieira (2001) menciona, num outro contexto – de conservatório.

Constatei, pelo conteúdo das entrevistas, que a maioria dos professores tinham uma origem social que impossibilitava a aquisição de um instrumento musical de sopro – origem esta semelhante à minha – e, por esse motivo, não teriam condições de ter um instrumento próprio, fato este que, se não fosse pela intervenção da banda, teria levado à desistência e, conseqüentemente, a outros rumos nas suas vidas. Houve uma melhoria dessas condições à medida que os professores evoluíam e passavam a frequentar outros contextos de aprendizado, como bandas escolares, ou ingressavam nas escolas formais da cidade.

A melhoria a que me refiro diz respeito, especificamente, à percepção de significados e a valores musicais em outros contextos para onde se dirigiam os músicos que entrevistei, contextos estes:

distintos não apenas por seus estilos diferentes, mas também por outras convenções sociais: as pessoas que tomam parte deles, seus valores, suas compreensões e práticas compartilhadas, modos de produção e distribuição, e a organização social de suas atividades musicais (Finnegan *apud* Arroyo, 2002, p. 99).

Assim, por exemplo, o contexto de uma escola de Música prioriza a “melhoria” técnica em si e busca disponibilizar uma qualidade melhor dos instrumentos, fato que se deve unicamente à característica do tipo de repertório utilizado nestas instituições. A simples mudança de ambiente proporcionou aos instrumentistas entrevistados o contato com outro tipo de sonoridade - nem melhor, nem pior – apenas diferente da de seus contextos originais. Seria errôneo realizar qualquer tipo de comparação entre contextos culturais distintos, pois, como afirmam os etnomusicólogos, cada contexto deve ser analisado dentro de suas próprias características. Laraia (2009) afirma que:

Todo sistema cultural tem sua própria lógica e não passa de um ato primário de etnocentrismo tentar transferir a lógica de um sistema para outro. Infelizmente, a tendência mais comum é de considerar lógico apenas o próprio sistema e atribuir aos demais um alto grau de irracionalismo. A coerência de um hábito cultural somente pode ser analisada a partir do sistema a que pertence (Laraia, 2009, p. 87).

Este trabalho buscou entender a lógica da prática musical dos professores de acordo com seu contexto de origem, para, assim, analisar, de forma mais coerente, os resultados obtidos individualmente em suas carreiras. Esse exercício etnomusicológico é fundamental, pois segundo Queiroz (2004):

Desde os primeiros contatos com o campo de estudo, o pesquisador deve buscar alternativas múltiplas para o entendimento do universo musical que pretende “desvendar”, com o intuito de compreender o fenômeno em suas diferentes dimensões e perspectivas, entendendo suas características fundamentais que constituem a música no seu contexto de origem e prática (Queiroz, 2005, p. 98).

Raros também foram os professores que tiveram acesso a especialistas em seu instrumento para as suas primeiras aulas. Fato este que demonstra a perseverança dos entrevistados em permanecer estudando instrumentos, mesmo em uma situação em que só poderiam ter noções específicas básicas e nada mais. Pode ser comprovado com isso, também, o importante trabalho dos instrutores das respectivas bandas de origem, pois esse trabalho é muito comum dentro delas. Esses instrutores, na maioria dos casos analisados, não tinham nenhum tipo de

educação musical formal em seus currículos, o que, entretanto, não criou nenhum tipo de dificuldade durante a transmissão de conhecimentos aos componentes das bandas; muito pelo contrário, pelas suas experiências de vida, acumuladas durante muitos anos à frente dos mais variados grupos de músicos, puderam passar informações, ideias e contribuições que marcaram a vida dos professores e trouxeram-lhes aprendizados que dificilmente conseguiriam somente estudando numa escola de Música formal.

Pôde ser revelado que, caso também comum nas bandas, esses instrutores, como foi dito anteriormente, têm conhecimento de diversos instrumentos, mesmo que de forma básica, o que foi determinante, em alguns casos, para o rumo profissional que os professores tiveram. Percebi que os professores entrevistados sempre respeitavam as decisões dos seus maestros, mesmo que, muitas vezes, não concordassem com elas. Essa noção de hierarquia, que caracteriza as bandas de música por onde circularam os entrevistados, também marcou suas formações, sobretudo os que passaram por instituições militares em sua trajetória.

Outro dado importante percebido diz respeito ao tempo de permanência dos professores nas suas bandas de origem, antes da sua profissionalização. A maioria permaneceu nesses grupos por tempo superior a três anos. Os professores que integraram a banda por mais tempo foram os que relataram aprendizados não musicais e mais aprendizados de vida, como ambiente e disciplina, quando questionados sobre qual o aprendizado mais valorizado nas suas trajetórias. Curiosamente, os professores que relataram tais aprendizados permanecem até hoje nas bandas, mas essa permanência é de forma diferenciada, pois eles, agora, dirigem-nas, retransmitindo valores adquiridos em suas trajetórias para os próprios grupos em que viveram os primeiros anos de formação musical, os quais, agora, podem contar com a experiência adquirida nas suas trajetórias, em conjunto com aprendizados formais presentes também na formação desses professores. É nesse sentido que Arroyo (2002) enfatiza a ideia de Finnegan sobre os mundos musicais não serem fechados, pois:

A maneira complexa na qual os mundos se interpenetram e tem ligações externas à localidade conduz a uma reconsideração do conceito de “musical world” como rota para se compreender a prática da música local (Finnegan *apud* Arroyo, 2002, p. 99).

Assim, o mesmo acontece nas instituições formais, também “contaminadas”, pois os mesmos profissionais também utilizam experiências anteriores, vividas em outros contextos musicais, nos grupos que dirigem dentro das escolas. É uma troca de conhecimentos e aprendizados.

Entretanto não foram somente os professores que passaram muitos anos na banda que relataram aprendizados de vida importantes. Um deles – que ficou na banda somente um ano antes da profissionalização – relatou somente aprendizados de vida, o que leva a concluir que a banda, muito mais do que oferecer um instrumento ou oportunidade de tocar na igreja, ofereceu uma possibilidade de mudança efetiva de vida, aproveitada ao máximo, levando em consideração a rápida ascensão que aquele entrevistado teve em sua carreira.

Outra importante constatação é relacionada às metodologias utilizadas dentro das bandas. Em geral, em todos os aspectos mencionados, é sempre dado ênfase ao trabalho coletivo. As bandas valorizam muito esse tipo de relação, pois essa metodologia, em tudo, tem a ver com o resultado pretendido pela congregação, que visa, menos, formar solistas e, mais, ter a coletividade em comunhão espiritual por meio da comunhão musical. Do mesmo modo, uma banda militar não pretende destacar, mas pôr em evidência o grupo em sua disciplina e coesão.

No entanto chama atenção um aspecto importante, no que diz respeito à teoria musical que, como descrevi, é ensinada da forma mais direta possível, dando prioridade somente à leitura de partitura e deixando de lado, como foi comprovado, vários tipos de conteúdos. Chego à conclusão de que isso se dá em virtude do objetivo que se tem dentro das bandas, que, em sua maioria, visam preparar o aluno para ingressar no conjunto o mais rápido possível, deixando de lado alguns conteúdos que, como se pode observar dentro das instituições formais de ensino, como o Instituto Carlos Gomes e a Escola de Música da UFPA, são preenchidas quando os instrumentistas de bandas ali ingressam - a duras penas.

Seria possível repensar essa realidade dentro das bandas, sem ferir sua natureza? Essa questão vem do fato de, por mais que esses conteúdos sejam suficientes para fazer com que os alunos toquem o que lhes é dado na banda, certamente, fora dessa realidade, haverá a necessidade de contato com uma forma mais sólida de conteúdo.

Foram mencionados métodos que se tornaram tradicionais dentro das bandas em Belém, bem como conteúdos que eram conduzidos a critério do instrutor.

Entretanto também essas práticas conjuntas nas bandas trazem, do ponto de vista prático e musical, aprendizados que somente podem ser adquiridos se houver uma intensa imersão nesse tipo de ambiente. Todos os professores entrevistados disseram que aprenderam muito sobre afinação com esse tipo de prática. Tocar em grupo, em termos auditivos, não significa tocar afinado, e sim tocar “afinando” sempre, pois, em um grupo grande de músicos, deve-se estar sempre atento ao colega do lado e ao que acontece no grupo como um todo, e esse aprendizado foi, não por acaso, mencionado pela maioria dos entrevistados, porque as bandas têm ambientes propícios para tal percepção. Esse aprendizado, certamente, ajudou-os muito, principalmente, quando necessitaram ingressar em grupos profissionais como bandas militares e orquestras sinfônicas.

Outro aspecto fundamental que constatei mostra que, dentro das possibilidades e realidades de cada professor, eles tiveram contato – com exceção de dois deles – com conteúdos práticos compatíveis com a realidade da sua banda, e que atenderam as necessidades práticas desses grupos. Alguns, por seu próprio esforço, tinham acesso a materiais específicos de seu instrumento; e outros, somente a conteúdos que eram repassados por seus instrutores, os quais, em alguns casos, não eram necessariamente especialistas nos instrumentos em questão. Esse fato revela, também, o que o esforço individual é capaz de realizar quando não existem opções a recorrer, como aconteceu com os professores que tocam instrumentos raros e não havia especialistas em suas bandas para orientá-los. Um deles chegou a dizer em entrevista, quando questionado sobre como conseguiu ingressar no curso de Bacharelado em Música, sem nunca ter tido uma única aula formal de seu instrumento, que foi algo “divino”, que ele mesmo não sabe como explicar.

Constatei, também, que a carga horária semanal, incluindo aulas e ensaios, de algumas bandas é equivalente à de algumas instituições de ensino formais ou, em alguns casos, é até maior. Dois dos professores entrevistados falam, nesse sentido, das bandas militares da qual fizeram parte, demonstrando que esses grupos também são muito importantes no que se refere à prática e ao ensino, mesmo não sendo consideradas instituições de ensino. Notei a elevada carga de apresentações anuais de alguns grupos, sobretudo os que são ligados a instituições religiosas, o que se pode atribuir aos cultos realizados semanalmente, os quais exigem, sem exceções, a presença de música sendo executada. Numa pequena comparação

dessa carga horária de apresentações com a carga horária de uma orquestra sinfônica profissional, posso notar que as bandas trabalham tanto quanto ou, em alguns casos, até mais, respeitando, obviamente, as dimensões técnicas que cada ambiente exige, já que a presença da música tem um sentido diferenciado em cada contexto.

Os locais de apresentação mencionados pelos professores também chamam a atenção, pois não se limitam somente às instituições religiosas, mas a uma variedade de lugares, que vão desde praças públicas até teatros e casas de espetáculo. Nesse ponto, os professores já não falam mais somente de suas bandas de origem, mas dos grupos de instituições para os quais migraram durante sua trajetória de aprendizado.

Pude constatar que a maioria dos entrevistados tiveram como tutores, durante seu período na banda, instrutores que tiveram origem militar. Esse dado revela a importância de tais instituições para as bandas de música. Observei, no histórico, que as instituições militares foram responsáveis pela introdução e difusão da banda de música no Brasil e no Estado do Pará e ainda desenvolvem importante trabalho, tanto no campo prático como, em certa medida, no educacional, mesmo que, como se pôde comprovar, com algumas dificuldades decorrentes da própria função da banda dentro dos quartéis, dificuldades essas que também são encontradas nas bandas nas igrejas, exatamente pelo mesmo motivo, o do uso e da função da música apenas como “adorno litúrgico” ou para “abrilhantar solenidades”. Entendo que há possibilidade de aprendizados dentro de qualquer contexto, mesmo os que parecem “desfavoráveis”, e o que fará a diferença entre o sucesso ou não de determinado tipo de transmissão de conhecimentos são os elementos envolvidos no processo. É como afirma Queiroz (2004):

Entendemos que, independente do meio e da situação, uma educação musical só será significativa quando conseguir fazer da experiência musical uma experiência para a vida na sociedade e na cultura em geral (Queiroz, 2004, p. 104)

Constato, portanto, a elevada importância que as bandas de música têm na tradição musical em Belém e no interior do Estado do Pará, por sua história que remonta aos mais antigos registros em nosso Estado, bem como pela significativa contribuição cultural e social que delas se originam e que, sem dúvida, merecem ser

divulgadas e difundidas em larga escala. Ressalto, também, pelo seu grau de relevância, que haja a continuação de investigações referentes à atuação e à contribuição das bandas de música no cenário musical do Estado do Pará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ana Carmen Palheta. *Comunicación, Memoria e Identidad: Las Bandas de Música de Vigia*. Maestría en Comunicación e Imagen Institucional. Universidad Caece – Fundación Walter Benjamin. 2009.

ALVES, Cristiano Siqueira. *Uma Proposta de Análise do Papel Formador Expresso em Bandas de Música com Enfoque no Ensino da Clarineta*. Dissertação. Mestrado em Música. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1999.

ARROYO, Margarete. *Mundos musicais locais e educação musical*. Em Pauta. Revista do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. v. 13, n. 20, junho 2002. p. 95-121.

AZZI, Riolando. *Os salesianos no Brasil à luz da história*. São Paulo: Salesiana Dom Bosco, 1982.

_____. *A obra de Dom Bosco no Brasil: cem anos de história*. Barbacena: Centro Salesiano de Documentação e Pesquisa, 2000. 4 v.

BARBOSA, Joel Luis da Silva. *Rodas de Conversa na Prática do Ensino Coletivo de Bandas*. II Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical. Goiânia. 2006. p. 97 – 104.

BEYER, Ester. *A Educação Musical sob a Perspectiva de uma Construção Teórica: uma Análise Histórica*. In: *Fundamentos da Educação Musical*. Porto Alegre (RS): Associação Brasileira de Educação Musical, 1993. p. 5-25. (Série Fundamentos; 1).

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889*. Dissertação. Mestrado. Universidade Estadual Paulista. São Paulo. 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papirus, 1996. p. 74-82.

BOZON, Michel. *Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local*. Em Pauta, Curso de Pós-Graduação em Música Mestrado e Doutorado/ UFRGS, Porto Alegre, RS, v.11, n. 16/17, p. 146-174, abril/novembro 2000.

BRUM, Oscar da Silveira. *Conhecendo a Banda de Música*. Fanfarras e Bandas Marciais. Histórico, organização, instrumentação, orquestração e regência. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A. [1989].

CAMPOS, Nilceia Protásio. *O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados*. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 19, 103-111, mar. 2008.

CHADA, Sonia. *A Prática Musical no Culto ao Caboclo nos Candomblés Baianos*. In: III Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 2007, Salvador. **Anais**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 137-144.

CORRÊA, Biraelson Magalhães. *Bandas de música e seus músicos – 1980/2000: duas décadas de história e memória*. Monografia de Especialização em História e Memória da Arte. Universidade da Amazônia, 2000.

_____. *O processo de formação do instrumentista em trompete nas escolas profissionalizantes de música: o estudo em Belém do Pará*. Dissertação. Mestrado em Musicologia. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2003.

COSTA, Luiz Fernando Navarro. *Ensaio de banda: Um estudo sobre a banda de música Antônio Cruz*. Monografia de especialização em “Fundamentos metodológicos da apreciação e crítica no ensino das artes”. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa. 1997.

COSTA, Ricardo Agassis de Jesus. *Influência das bandas comunitárias, religiosas ou escolares na formação do músico profissional na Banda Sinfônica da Guarda Municipal da cidade do Rio de Janeiro*. Trabalho de Conclusão de Curso. Licenciatura em Educação Artística - Licenciatura Plena - Habilitação em Música. Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A banda: Som e Magia*. Dissertação. Mestrado. Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro, 1984.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte e TACUCHIAN, Ricardo. *Organização, significado e funções da banda de música civil*. Pesquisa e Música. Revista do Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Especialização do Conservatório Brasileiro de Música. Nº 1/1. P. 27 – 40. 1984-85.

GOMES, Celson Henrique Souza. *Educação musical na família: As lógicas do invisível*. Revista da ABEM. Londrina. v. 19, n. 25, p. 30 - 40, jan – jun 2011.

HIGINO, Elizete. *Um século de tradição: a banda de música do Colégio Salesiano Santa Rosa*. Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2006.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. *O músico professor – Percurso histórico da formação em música*. In: LIMA, Sonia Regina Albano de (Org.). Ensino, Música e Interdisciplinaridade. Ed. Vieira. Goiânia. 2009. p. 11-57

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 24. Ed., [reimpr.] Jorge Zahar Ed., 2009. Rio de Janeiro.

LEHMANN, Bernard. *O avesso da harmonia*. Debates, Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, Rio de Janeiro, n. 2, p. 73-102, junho 1998.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Ed., 1977. v. 1-2.

MIRANDA JÚNIOR, Aladir Paiva de. *Os Músicos da Banda de Música da Base Aérea de Belém*. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura Plena em Música. Universidade do Estado do Pará. 2001.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo, Contexto, 6. ed. 2007.

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, Marco Antonio Toledo. *Método de Ensino Coletivo para Bandas de Música "Da Capo": Um Estudo sobre sua Aplicação*. II Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical. Goiânia. 2006. p. 236 – 240.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, p. 99 -107, mar. 2004.

_____. *Pesquisa em etnomusicologia: implicações metodológicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros*. Em Pauta. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, v. 16, n. 26, janeiro a junho, 2005.

ROCHA NETO, José Medeiros. *A metodologia de ensino do oboé no Conservatório Carlos Gomes em Belém do Pará: Construção do conhecimento musical e inclusão social*. Monografia de conclusão de Especialização em Educação Profissional. WPós. Brasília. 2012.

SALLES, Vicente. *Sociedades de Euterpe*. Brasília: edição do autor, 1985.

_____. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Coleção Cultura Paraense – Série Theodoro Braga. Conselho Estadual de Cultura. Belém – PA. 1980.

SILVA, Cleide Alves da e FONTOURA, Marcos Aragão. *O Ensino de Música na IEADERN – Cidade Esperança*. II Fórum Paraibano de Educação Musical, João Pessoa – PB, 2009. p. 106 – 112.

SILVA, Marinildo Pereira da. *O surgimento da música na cidade de Vigia*. 2011 (Disponível em <http://bandauniaovigiense.webnode.com.br/news/o-surgimento-da-musica-na-cidade-de-vigia/>. Acesso em 12/02/2012)

SOUZA, Audiel Ribeiro de. *O papel da banda de música na educação musical*. Trabalho de Conclusão de Curso. Licenciatura Plena em Música. Universidade Federal do Pará, 2007.

SOUZA, Isabel Neves de. *Educação Musical na Assembléia de Deus*. Trabalho de Conclusão do Curso. Licenciatura Plena em Música. Instituto de Ciências da Arte. Universidade Federal do Pará. Belém, 2002.

SOUZA, Jusamara. *Educação musical e práticas sociais*. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, 2004, p. 7 - 11.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical*. Horizontes antropológicos, Porto Alegre, n. 11, p. 119-144. 1999

UCHÔA, Lúcia. *As bandas de música nos estados do Pará e Amapá – vida musical do Mestre Oscar Santos*. Dissertação. Mestrado em Musicologia. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

VIEIRA, Lia Braga. *A construção do Professor de Música: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará*. Belém. CEJUP, 2001.

ANEXO 1 – QUESTIONÁRIO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM ARTE

Prezado Professor,

Peço a colaboração de V. S.^a na coleta de dados para minha pesquisa de Mestrado, intitulada “Contribuições das bandas de música para a formação do instrumentista de sopro em Belém do Pará”.

Por favor, leia o questionário e marque com “X” a resposta que considerar correta em relação à história de vida de V. S.^a

Antes, indique-nos a autorização para utilização de suas respostas em referida pesquisa:

☐ Autorizo a utilização de minhas respostas abaixo, **mantendo o anonimato de meu nome.**

☐ Autorizo a utilização de minhas respostas abaixo, **com meu nome identificado.**

Data da autorização: ____/____/2011.

Assinatura legível do Professor: _____

QUESTIONÁRIO

1) Como se deu seu primeiro contato com a música?

- a) Através da influência familiar
- b) Na banda de música da sua comunidade
- c) Na igreja (evangélica / católica)
- d) Na escola onde você estudou
- e) Todas as respostas acima
- f) Nenhuma das respostas acima
- g) Outra(s) banda(s): _____

2) Qual banda de música influenciou a sua formação profissional?

- a) Banda de música comunitária
- b) Banda de música religiosa (evangélica / católica)
- c) Banda de música escolar
- d) Banda militar
- e) Todas as respostas acima
- f) Nenhuma das respostas acima
- g) Outra(s) banda(s): _____

3) Sua banda de música ofereceu-lhe estrutura para sua formação profissional?

- a) Através de empréstimo de instrumento para estudo
- b) Permissão para estudar na sede da banda de música

- c) Existência de professores para orientar o ensino da técnica instrumental
- d) Acesso às partituras para estudo
- e) Todas as respostas acima
- f) Nenhuma das respostas acima

4) Por quanto tempo você permaneceu na banda de música, antes de ingressar no corpo de professores da EMUFPA/IECG?

- a) De 1 a 2 anos
- b) Entre 3 a 4 anos
- c) Entre 4 a 6 anos
- d) Permanece até hoje participando dos ensaios e apresentações de sua primeira banda
- e) Todas as respostas acima
- f) Nenhuma das respostas acima
- g) Outra resposta: _____

5) Qual o fator que mais contribuiu na sua formação profissional?

- a) A estrutura que sua banda de música ofereceu no início dos seus estudos
- b) A oportunidade de conhecer, através da banda de música, os variados gêneros musicais
- c) O ambiente familiar e acolhedor proporcionado pela banda de música
- d) O seu esforço individual para aprender um instrumento musical
- e) Todas as respostas acima
- f) Nenhuma das respostas acima
- g) Outra resposta: _____

6) De todos os aprendizados que a banda de música lhe proporcionou o que mais valoriza em sua vida profissional?

- a) A oportunidade de ter um emprego seguro na Escola de Música da UFPA
- b) A oportunidade de ter tido acesso ao repertório musical
- c) As práticas de conjunto e a experiência musical obtida na banda de música
- d) A disciplina e a cordialidade de um ambiente alegre e descontraído e responsável que a banda de música proporciona
- e) Todas as respostas acima
- f) Nenhuma das respostas acima
- g) Outra resposta: _____

7) Que benefício a prática de estudo e conjunto, promovido pelas bandas, trouxe para sua educação musical?

- a) Estimular o estudo coletivo para melhoria do grupo
- b) Apurar a afinação e a necessidade de ouvir os outros instrumentos
- c) Assimilar a técnica de tocar em conjunto e respeitar as dinâmicas e articulações
- d) Adquirir independência musical integrada ao trabalho de grupo
- e) Todas as respostas acima
- f) Nenhuma das respostas acima
- g) Outra resposta: _____

8) Sobre as metodologias de ensino e de aprendizagem nas bandas onde se formou:

- a) As atividades eram coletivas
- b) Havia aulas individuais
- c) Havia aulas coletivas e individuais
- d) O ensino da teoria era separado das atividades instrumentais
- e) O ensino da teoria era realizado no mesmo momento das atividades instrumentais

9) Quais conteúdos teóricos eram ensinados?

10) Quais conteúdos técnico-instrumentais eram ensinados?

11) Informe a quantidade semanal de: dias de aulas, dias de ensaios e carga horária.

12) Quantas apresentações públicas anuais eram realizadas? Onde?

13) Qual era a formação dos professores e/ou do regente da banda onde se formou?

• *As perguntas utilizadas no questionário foram retiradas, e adaptadas para esta pesquisa, do trabalho de Ricardo Agassis de Jesus Costa, “Influência das bandas comunitárias, religiosas ou escolares na formação do músico profissional na Banda Sinfônica da Guarda Municipal da cidade do Rio de Janeiro”.*

ANEXO 2 – QUADRO RESUMO DOS RESULTADOS

Entrevistados	Primeiro Contato	Banda de Influência	Estrutura da banda	Tempo na banda	Fator de contribuição na banda de influência	Aprendizado mais valorizado	Benefícios da prática de conjunto	Metodologia utilizada	Conteúdos teóricos	Conteúdos técnicos / práticos	Carga horária	Apresentações públicas	Formação dos professores
Fabrizio Aletto	Aulas particulares Teclado, flauta	Banda de igreja evangélica: Flauta	Sem contribuições nesse quesito	3 a 4 anos	Esforço individual	Prática de conjunto Experiência	Estudo coletivo Afinação Técnica coletiva de execução Independência musical	Coletiva	Próclis I e II	Sem conteúdos	Aula: 0 Ensino: 3 CH: 9 horas	3 por ano Teatros e casas de espetáculo	Sem formação
Luís Otávio	Banda de igreja católica: Violão Projeto Aquarius: Canto	Banda de conservatório: Trompete, Oboé	Emprestimo de instrumento / Professor	4 a 6 anos	Estrutura no início dos estudos (Banda do conservatório)	Prática de conjunto Experiência	Afinação	Teoria separada do instrumento	Próclis I e II	Embocadura Respiração Ditação Postura	Aula: 5 Ensino: 5 CH: 20 horas	3 por ano Teatros e casas de espetáculo	Escola militar
Paulo Porto	Banda da comunidade: trompete	Banda de conservatório: Fagote	Emprestimo de instrumento	3 a 4 anos	Estrutura no início dos estudos (Banda do conservatório)	Emprego Repertório Prática de conjunto Disciplina Ambiente	Estudo coletivo Afinação Técnica coletiva de execução Independência musical	Coletiva e individual	Leitura	Métodos técnicos Literatura específica	Aula: 2 Ensino: 2 CH: 10 horas	5 por ano Teatros e ao ar livre	Conservatório
Herson Amorim	Banda de igreja evangélica: Violão	Banda de conservatório: Clarinete	Emprestimo de instrumento / Professor	4 a 6 anos	Estrutura no início dos estudos (Banda do conservatório)	Prática de conjunto Experiência	Afinação	Teoria separada do instrumento	Próclis I e II	Embocadura Respiração Ditação Postura	Aula: 2 Ensino: 1 CH: 5 horas	50 por ano Igreja	Escola militar
Thiago Levy	Banda de igreja evangélica: Saxofone	Banda de conservatório: Saxofone	Partituras	4 a 6 anos	Estrutura Esforço individual Conhecimento musical Ambiente da banda	Emprego Repertório Prática de conjunto Disciplina Ambiente	Estudo coletivo Afinação Técnica coletiva de execução Independência musical	Teoria separada do instrumento	Sem conteúdos específicos	Articulação Afinação Fraseado	Aula: 2 Ensino: 2 CH: 8 horas	10 por ano Teatros, praças, festivais e eventos do Estado	Sem formação
Ison Cruz	Banda de igreja evangélica: Bumbo, Trompete	Banda de igreja evangélica: Trompete	Emprestimo de instrumento	1 a 2 anos	Esforço individual	Aprendizado de vida	Estudo coletivo Afinação Técnica coletiva de execução Independência musical	Coletiva	Leitura / Figuras e valores	Posições de pistos Vibração	Aula: 2 Ensino: 2 CH: 8 horas	50 por ano Igreja	Escola militar
Sóstenes Siqueira	Família: Trompete, Trompa	Banda de igreja evangélica: Trompa	Espaço para estudo	Até hoje	Conhecimento musical	Disciplina Ambiente	Técnica de execução coletiva	Teoria integrada ao instrumento	Ritmo	Sem conteúdos	Aula: 1 Ensino: 1 CH: 2 horas	5 por ano Praças	Escola militar
Elenay Carvalho	Família: Trompete Banda igreja evangélica: Trompete, Trombone	Banda de igreja evangélica / Banda militar: Trombone	Emprestimo de instrumento	18 anos em banda militar. Até hoje em igreja evangélica.	Conhecimento musical	Disciplina Ambiente	Estudo coletivo Afinação Técnica coletiva de execução Independência musical	Coletiva	Próclis I e II	Arpejos Escalas Vibração Embocadura Respiração Ditação Postura Literatura	Aula: 5 Ensino: 5 CH: 20 horas	50 por ano Igrejas, praças e clubes	Escola militar

Primeiro Contato	Banda de influência	Estrutura da banda	Tempo na banda	Fator de contribuição na banda de influência	Aprendizado mais valorizado	Benefícios da prática de conjunto	Metodologia utilizada	Conteúdos teóricos	Conteúdos técnicos / práticos	Carga horária	Apresentações públicas	Formação dos professores
Aulas particulares: Teclado, Flauta	Banda de igreja evangélica: Flauta	Sem contribuições nesse quesito	3 a 4 anos	Esforço individual	Prática de conjunto Experiência	Estudo coletivo Afinação Técnica coletiva de execução Independência musical	Coletiva	Priolli I e II	Sem conteúdos	Aula: 0 Ensaio: 3 CH: 9 horas	3 por ano Teatros e casas de espetáculo	Sem formação
Banda de igreja católica: Violão Projeto Aquarius: Canto	Banda de conservatório: Trompete, Oboé	Empréstimo de instrumento / Professor	4 a 6 anos	Estrutura no início dos estudos (Banda do conservatório)	Prática de conjunto Experiência	Afinação	Teoria separada do instrumento	Priolli I e II	Embocadura Respiração Digitação Postura	Aula: 5 Ensaio: 5 CH: 20 horas	3 por ano Teatros e casas de espetáculo	Escola militar
Banda da comunidade: Trompete	Banda de conservatório: Fagote	Empréstimo de instrumento	3 a 4 anos	Estrutura no início dos estudos (Banda do conservatório)	Emprego Repertório Prática de conjunto Disciplina Ambiente	Estudo coletivo Afinação Técnica coletiva de execução Independência musical	Coletiva e individual	Leitura	Métodos técnicos Literatura específica	Aula: 2 Ensaio: 2 CH: 10 horas	5 por ano Teatros e ao ar livre	Conservatório
Banda de igreja evangélica: Violão	Banda de conservatório: Clarinete	Empréstimo de instrumento / Professor	4 a 6 anos	Estrutura no início dos estudos (Banda do conservatório)	Prática de conjunto Experiência	Afinação	Teoria separada do instrumento	Priolli I e II	Embocadura Respiração Digitação Postura	Aula: 2 Ensaio: 1 CH: 5 horas	50 por ano Igreja	Escola militar
Banda de igreja evangélica: Saxofone	Banda de conservatório: Saxofone	Partituras	4 a 6 anos	Estrutura Esforço individual Conhecimento musical Ambiente da banda	Emprego Repertório Prática de conjunto Disciplina Ambiente	Estudo coletivo Afinação Técnica coletiva de execução Independência musical	Teoria separada do instrumento	Sem conteúdos específicos	Articulação Afinação Fraseado	Aula: 2 Ensaio: 2 CH: 8 horas	10 por ano Teatros, praças, festivais e eventos do Estado	Sem formação
Banda de igreja evangélica: Bumbo, Trompete	Banda de igreja evangélica: Trompete	Empréstimo de instrumento	1 a 2 anos	Esforço individual	Aprendizado de vida	Estudo coletivo Afinação Técnica coletiva de execução Independência musical	Coletiva	Leitura / Figuras e valores	Posições de pistos Vibração	Aula: 2 Ensaio: 2 CH: 8 horas	50 por ano Igreja	Escola militar
Família: Trompete, Trompa	Banda de igreja evangélica: Trompa	Espaço para estudo	Até hoje	Conhecimento musical	Disciplina Ambiente	Técnica de execução coletiva	Teoria integrada ao instrumento	Ritmo	Sem conteúdos	Aula: 1 Ensaio: 1 CH: 2 horas	5 por ano Praças	Escola militar
Família: Trompete Banda de igreja evangélica: Trompete, Trombone	Banda de igreja evangélica / Banda militar: Trombone	Empréstimo de instrumento	18 anos em banda militar. Até hoje em igreja evangélica.	Conhecimento musical	Disciplina Ambiente	Estudo coletivo Afinação Técnica coletiva de execução Independência musical	Coletiva	Priolli I e II	Arpejos Escalas Vibração Embocadura Respiração Digitação Postura Literatura	Aula: 5 Ensaio: 5 CH: 20 horas	50 por ano Igrejas, praças e clubes	Escola militar