



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

ALAN ANDRADE DA SILVA

DE QUE MANEIRA A RUBACÃO JAZZ INFLUENCIA NA FORMAÇÃO MUSICAL E  
PEDAGÓGICA DOS SEUS PARTICIPANTES.

JOÃO PESSOA/PB  
2023

ALAN ANDRADE DA SILVA

DE QUE MANEIRA A RUBACÃO JAZZ INFLUENCIA NA FORMAÇÃO MUSICAL E  
PEDAGÓGICA DOS SEUS PARTICIPANTES.

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao  
Departamento de educação musical, como requisito  
parcial para a obtenção do título de licenciado em  
música com habilitação em bateria.

Orientador: Dr. Alexandre Magno

JOÃO PESSOA/PB  
2023

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

S586q Silva, Alan Andrade da.

De que maneira a Rubacão Jazz influencia na formação musical e pedagógica dos seus participantes / Alan Andrade da Silva. - João Pessoa, 2023.

64 f. : il.

Orientação: Alexandre Magno e Silva Ferreira.  
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Educação Musical - TCC. 2. Rubacão Jazz - UFPB - Formação. 3. Banda de jazz - Estudo e ensino. 4. Música - Formação instrumental. I. Ferreira, Alexandre Magno e Silva. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 78:37(043.2)

ALAN ANDRADE DA SILVA

DE QUE MANEIRA A RUBACÃO JAZZ INFLUENCIA NA FORMAÇÃO MUSICAL E  
PEDAGÓGICA DOS SEUS PARTICIPANTES.

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao  
Departamento de educação musical, como requisito  
parcial para a obtenção do título de licenciado em  
música com habilitação em bateria.

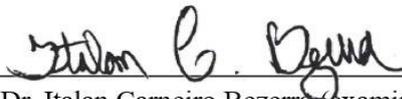
Aprovado em: 19/06/2023

BANCA EXAMINADORA



---

Prof. Dr. Alexandre Magno e Silva Ferreira (orientador)  
Universidade Federal da Paraíba



---

Prof. Dr. Italan Carneiro Bezerra (examinador)  
Instituto Federal da Paraíba



---

Prof. Dr. Vanildo Mousinho Marinho (examinador)  
Universidade Federal da Paraíba



---

Prof. Me. Caio Fiori Bertazzoli (examinador)  
Universidade Federal da Paraíba

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao universo por ter me concedido a vida e por estar contemplando a finalização de mais um ciclo.

Este trabalho é fruto de uma grande decisão que foi sempre apoiada por meus pais, irmãos e grandes amigos, a quem dedico também esse trabalho.

Tenho uma enorme gratidão aos professores Dr. Vanildo Mousinho Marinho, Dr. Fábio Henrique Gomes Ribeiro que me deram todo suporte desde a minha transferência para a UFPB até a finalização do curso.

Dedico também ao Prof. Geraldo Dias da Rocha Júnior que foi uma pessoa fundamental para minha atuação com grupos dentro da instituição, sou grato por sua ajuda e incentivo.

Dedico a todos os integrantes da Rubacão Jazz, bem como ao Prof. Dr. Alexandre Magno e Silva Ferreira por me ajudar a conduzir esta pesquisa.

## RESUMO

Esta pesquisa observou como acontecem os processos de ensino/aprendizagem dentro de um espaço musical com formação instrumental de Big Band, levando em consideração o desenvolvimento performático e pedagógico dos seus participantes. Sua fundamentação está relacionada à educação musical, bem como a extensão universitária como um aporte para o ensino de performance e pedagogias musicais através de disciplinas de prática de conjunto. Para tanto, foi realizada uma pesquisa qualitativa que possibilitou o levantamento bibliográfico referente ao tema, pesquisa documental, bem como a coleta de dados, com questionário e entrevista semiestruturada, outrossim observações. Neste sentido, busca-se compreender a luz de diversos autores e outros grupos com a mesma formação, metodologias de ensino ou abordagens didáticas que são aplicadas em grupo como esse, sobretudo quando estes estão inseridos em contexto de educação formal, a saber de ensino superior. A partir disso, a pesquisa busca então identificar contribuições para o crescimento profissional dos envolvidos.

**Palavras-chave:** big band; educação musical; extensão universitária; performance.

## ABSTRACT

This research observed how the teaching/learning processes take place within a musical space with instrumental Big Band training, taking into account the performative and pedagogical development of its participants. Its foundation is related to music education, as well as university extension as a contribution to the teaching of performance and musical pedagogies through ensemble practice disciplines. For that, a qualitative research was carried out that allowed the bibliographic survey related to the theme, documentary research, as well as data collection, with a questionnaire and semi-structured interview, as well as observations. In this sense, we seek to understand the light of different authors and other groups with the same background, teaching methodologies or didactic approaches that are applied in a group like this, especially when they are inserted in a context of formal education, namely higher education. From this, the research then seeks to identify contributions to the professional growth of those involved.

**Keywords:** big band; music education; university extension; performance.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 OBJETO DE ESTUDO .....</b>	<b>10</b>
Ensemble .....	10
<b>3 CONTEXTO HISTÓRICO .....</b>	<b>11</b>
3.1 Ragtime.....	12
3.2 O instrumento bateria .....	14
3.3 Jazz Bands e Big Bands.....	19
3.4 Jazz band no Brasil e a inserção da bateria na música popular brasileira .....	21
<b>4 METODOLOGIA E PROCEDIMENTO DE COLETA DE DADOS .....</b>	<b>24</b>
4.1 Abordagem qualitativa: estudo de caso .....	24
4.2 Levantamento Bibliográfico .....	25
4.3 Pesquisa Documental.....	31
4.4 Questionário.....	31
4.5 Entrevista semiestruturada.....	32
4.6 Observações.....	33
<b>5 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>34</b>
5.1 Educação musical no Brasil.....	35
5.2 Prática de conjunto .....	36
<b>6 RUBACÃO JAZZ.....</b>	<b>42</b>
<b>7 APRESENTAÇÃO E CRUZAMENTO DOS DADOS OBTIDOS.....</b>	<b>46</b>
<b>8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>55</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>58</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>60</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa buscou compreender os processos de ensino/aprendizagem que acontecem dentro de um espaço musical de formação *Instrumental Ensemble*, como são caracterizadas também as Big Bands. O grupo em questão é a Big Band Rubação Jazz, fundada em 2013 na Universidade Federal da Paraíba.

Após entrar para o grupo em Setembro de 2019, notei que em poucos meses eu já havia desenvolvido alguns aspectos musicais, especificamente, a prática de leitura à primeira vista e o aprofundamento em estudos técnicos com o instrumento, voltados a linguagem musical do jazz e da música brasileira, bem como outros gêneros que estão presentes no repertório do grupo.

Com isso, o interesse pela pesquisa se deu após minha identificação com este formato instrumental: desenvolver técnicas do instrumento em um repertório mais complexo, bem como, poder vivenciar a relação de troca de experiências didáticas com os demais membros, uma vez que boa parte do grupo também atuam como professores.

Assim, percebi então que esse poderia ser o tema e campo de estudo para este trabalho, e a partir disso busquei entender **a perspectiva que os demais integrantes do grupo têm em relação ao seu processo de auto-aprendizagem**, observando as áreas de desenvolvimento: performance e pedagógica. Dessa maneira, este estudo busca responder a seguinte pergunta: *De que maneira a Rubação Jazz influencia na vida musical dos seus participantes?* Para isso foram desenvolvidos os seguintes objetivos:

**Objetivo Geral:** Analisar as práticas de performance e pedagogias que são desenvolvidas dentro da Rubação Jazz; **Objetivos Específicos:** Contextualizar a formação instrumental de Big Band; Caracterizar a Big Band Rubação Jazz; Compreender as práticas de performance que são desenvolvidas no grupo; Observar como são transmitidos os conteúdos e desenvolvidas atividades pedagógicas; Compreender como o repertório é selecionado e como o regente transmite as diferentes linguagens musicais.

O trabalho contém cinco partes, a começar pelo capítulo intitulado **Objeto de Estudo**, que buscou caracterizar o campo de pesquisa, assim como trazer o conceito de formação instrumental *Ensemble*. Logo após, um breve levantamento do **Contexto Histórico** do surgimento das Big Bands nos Estados Unidos e o gênero Ragtime e o compositor Scott

Joplin como figuras importantes para a fomentação do jazz, bem como o desenvolvimento da bateria e sua chegada ao Brasil e Pixinguinha como um dos representantes das Orquestras de música popular brasileira.

Em seguida a **Fundamentação teórica**, que traz um pequeno panorama da educação musical no Brasil, assim como a importância das disciplinas de prática de conjunto vinculadas à extensão universitária. A partir disso, foram explorados textos de grupos com a mesma formação da Rubação Jazz e que fundamentam sua atuação por meio da oferta dessas disciplinas, bem como a bibliografia que dialoga com o tema em questão, observando caminhos e contribuições para o desenvolvimento da performance e da pedagogia musical dos alunos.

A **Metodologia** mostra os caminhos que foram utilizados para a realização do trabalho, sendo estas: aplicação de questionário com participantes veteranos que participaram já participaram do grupo; aplicação de entrevista semiestruturada com novos ingressantes; levantamento bibliográfico com monografias, apresentações de seminário, artigos de periódicos, dissertações e teses; coletas de dados, com o levantamento de documentos institucionais e de domínio do grupo; bem como as observações dos ensaios.

Através da **Análise de dados** serão cruzadas: **as falas dos entrevistados**, tentando criar relação com autores e bibliografias da área sobre o ensino de performance e pedagogia e com grupos da mesma formação da Rubação Jazz, outrossim, entender de que maneira são passadas as interpretações do repertório; **analisar documentos** institucionais referentes às atividades da Rubação Jazz no âmbito de projeto de extensão, buscando compreender a relação com as fundamentações e metodologias de ensino que são aplicadas em outros projetos de extensão/big band; e **extrair das observações**, tópicos e pequenas falas tanto do regente quanto dos demais integrantes, que foram expostas durante os ensaios, estas relacionadas a conteúdos didáticos, bem como assuntos pertinentes a ascensão profissional do músico.

Ao final do trabalho é feito um levantamento do que foi exemplificado durante a pesquisa, bem como, alguns resultados que foram alcançados e sugestões para o melhor desenvolvimento do grupo, a reflexão sobre o desenvolvimento de aspectos técnicos necessárias para a atuação nesse contexto musical, e aportes didáticos e organizacionais que são adquiridos durante a permanência no grupo e que contribuem significativamente para formação profissional do músico.

## **2 OBJETO DE ESTUDO**

Esta pesquisa está direcionada a um grupo musical que pode conter em média de quinze a vinte cinco integrantes, dividido em naipes (pequenos grupos), mais um regente/coordenador. Os naipes são divididos de acordo com a instrumentação e as exigências dos diversos repertórios. No atual cenário (primeiro semestre de 2023), o grupo é composto por: cinco sax, quatro trompetes, quatro trombones, mais a base: guitarra, baixo, bateria e percussão, além do regente. As pessoas que frequentam este grupo são de ambos os sexos e de várias idades, assim como de diferentes etnias e formações. O grupo tem um espaço fixo para realização dos ensaios e planejamento das ações e com isso, oportuniza que os músicos possam desenvolver tanto técnicas e linguagem musical, quanto atividades pedagógicas, a saber: oficinas de música.

### **Ensemble**

A palavra Ensemble tem origem na língua francesa, que quer dizer “Junto, coletivamente, simultaneamente” (MICHAELIS, [s.d.]). Esse mesmo termo é bastante utilizado também na língua inglesa, sobretudo na área de artes. Na música, de acordo com o dicionário de língua inglesa Cambridge, a palavra pode ser interpretada como “um grupo de coisas ou pessoas atuando ou reunidas como um todo, especialmente um grupo de músicos que tocam regularmente juntos” (CAMBRIDGE, [s.d.]). Esta mesma tradução se aproxima bastante da interpretação encontrada no dicionário de Oxford, que diz ser “um pequeno grupo de músicos, dançarinos ou atores que atuam juntos” (OXFORD, [s.d.]). Existem alguns tipos de grupos que podem ser considerados como Ensemble, dentre eles: orquestras sinfônicas e filarmônicas, grupos de batucada, quinteto e sexteto instrumentais, small band e big band, este último sendo então a raiz deste trabalho.

### 3 CONTEXTO HISTÓRICO

É impreciso mencionar situações e datas concretas referente a historicidade da formação instrumental das Big Bands. Nesta direção, diversas pesquisas relatam que tais fatos estão inteiramente ligados ao surgimento do Jazz e conseqüentemente ao processo histórico político/social dos Estados Unidos a partir do século XVII com a chegada dos escravos trazidos da África que ficaram reprimidos na parte Sul do país, onde trabalhavam em plantações, na região do rio Yazoo no Delta do Mississippi, ambiente propenso para o cultivo de algodão. É dentro desse contexto que autores mencionam que nasceu o Blues, música com canções que retratavam lamentos da escravidão e ancestralidade africana, e que eram também acompanhados de instrumentos (em sua maioria) de tradição europeia. Observam também que antes de gênero musical, o blues deve ser visto como sinal de resistência para escravos por abandonarem os senhores de engenhos tempo depois com o fim da Guerra de Sucessão, na década de 1860, o que culminou em um processo de afirmação dos africanos na população americana (ZUCHINALLI, 2014). Ainda segundo a autora em seu trabalho intitulado “*Blues: nascimento, trajetória e contribuição na formação da identidade dos EUA*”:

Os escravos libertos tinham a intenção de possuir terras o que demonstra que queriam romper definitivamente sua antiga posição e se firmarem como homens livres, a relação de paternalismo havia sido rompida, os escravos já não aceitavam mais sua antiga condição. Nesse momento, “ex-escravos”, começam a se perceberem como importantes no contexto e na sociedade norte-americana. Foi na participação das guerras e nas lutas, que os negros, em geral se encontraram e começaram a se sentir parte integrante da “nação negra” (ZUCHINALLI, 2014, p. 284–285).

A ocupação dos negros na sociedade americana, ainda de forma discriminada, resultou em um maior declínio no que se refere a condições de vida que eles dispunham. Mesmo que muitos deles ainda continuassem trabalhando em outras cidades da região sul do país, servindo de mão de obra para as pequenas fábricas de algodão ou comércios ligados a setor têxtil, a maneira como eles viviam era bastante desfavorável e sem perspectiva de melhorias, “Tem-se então a formação de um subproletariado pobre, que vivia em barracos e cabanas insalubres próximos às entradas das cidades. Oprimidos e destruídos pelo alcoolismo, pelo baixo nível de educação e pela promiscuidade” (CHAVES, 2017, p. 17), situação que os mobilizou a realizar uma grande imigração para a região norte do país tempos depois.

Juntamente aos diversos processos de aceitação dos escravos nas sociedades estadunidenses, a música esteve presente no cotidiano dos afro-americanos, sobretudo na vida dos proletários e com isso ficou conhecida como *Work Song* (música de trabalho), fator que acabou contribuindo não só para difusão do gênero Blues, mas também como mais um espaço de reiterar sua resistência, pois mesmo utilizando os instrumentos de cultura europeia para acompanhamento das canções (uma vez que os instrumentos que trouxeram nas expedições de navios negreiros foram confiscados), os afro-americanos tocavam de uma maneira diferente, acrescentando notas de embelezamento tentando trazer uma nova sonoridade, aquela mais próxima de sua cultura. Ainda de acordo com Chaves (2017, p. 18) “O blues note<sup>1</sup> é uma representação de resistência, uma vez que tais modificações e adequações podem representar uma resistência étnica do negro em aceitar e aderir de maneira estrita à tonalidade europeia”.

Dito isso, não haveria espaço nesta pesquisa para destrinchar sobre as diversas variantes que o Blues acabou fomentando com o passar das décadas, seus ritmos, estruturas musicais e elementos particulares. Com isso, tentarei criar uma relação mais profunda com estilos musicais mais próximos e que serviram de base para a composição da formação instrumental das jazz band. Neste sentido, seguirei esta seção dando maior ênfase ao gênero Ragtime, assim como o processo de desenvolvimento da bateria.

### 3.1 Ragtime

É inexato também dizer quando o Ragtime tomou forma, porém alguns estudiosos afirmam que isso tenha acontecido no final de XIX seguido ao Blues. O Ragtime ficou muito conhecido devido a sua particularidade nas questões rítmicas e sua instrumentação, Filipe (2018):

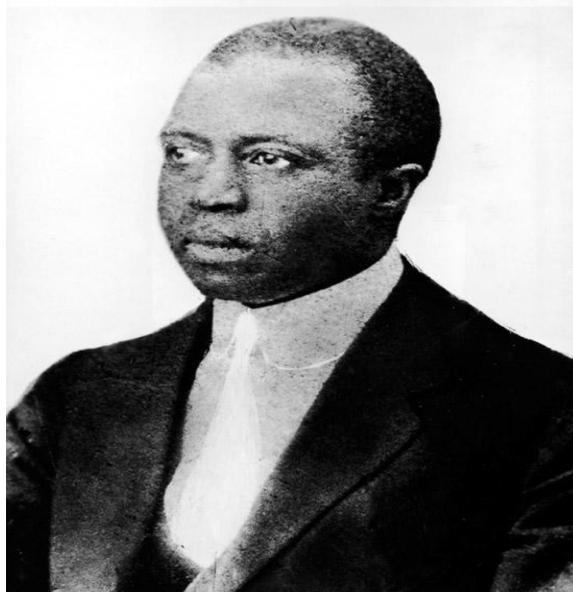
[...] surge um novo fenômeno musical, onde os pianistas, guitarristas e banjoístas afro-americanos conseguiam imprimir na música um balanço muito apetecível para dançar, onde apesar de um baixo regular sobre a pulsação, as melodias do piano e acompanhamento do bandolim eram baseados em frases sincopadas. Este balanço fazia furor na sociedade americana frequentadora de clubes nocturnos, estimulada pela alegria da música que impelia para dançar (FILIPE, 2018, p. 39).

---

<sup>1</sup> A escala blues (ou Pentablues) é a escala pentatônica acrescida de uma nota. Essa nota ficou conhecida como “blue note”, e é quinta bemol no caso da pentatônica menor ou a terça bemol que é a pentatônica maior (TECLACENTER, 2021).

Embora a vivência musical relacionada a dança como a Polka e a Mazurca Europeia já fossem experienciadas no clubes e bailes naquela época, especialmente por pessoas brancas, como menciona Rodrigues (1999) em seu estudo sobre o “*Jazz e Multiculturalismo*”, o Ragtime possuía naquele momento algo novo, uma característica musical diferente, que era a construção dos ritmos baseado nas síncopes (prolongamento do tempo fraco ou parte fraca do tempo, para o tempo forte ou parte forte do tempo). Ainda de acordo com as falas de Rodrigues corroborada por Filipe anteriormente, um dos nomes mais importantes da música daquele momento para o Ragtime foi Scott Joplin (Figura 1), que devido a um modelo de educação diferenciada dos demais músicos negros daquela época, foi se tornando um ícone da música de entretenimento e conseqüentemente contribui com a quebra de discriminações raciais, expandindo a música feita por negros aos arredores de New Orleans e influenciando também compositores do leste Europeu como Igor Stravisky, recebendo assim, grande notoriedade. Um dos maiores sucessos de Scott Joplin foi a música “Maple Leaf Rag” composta no final da década de 1890, vendendo mais tarde 1 milhão de cópias (RODRIGUES, 1999, p. 53, 54).

**Figura 1** - Scott Joplin



Fonte: *Site da Texas States Historical Association*<sup>2</sup> (ALBRETCHT, 2020).

---

<sup>2</sup> Disponível em : <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/joplin-scott>. Acessado em 2 Fev. 2023.

O piano, como já foi mencionado, foi considerado o instrumento protagonista do gênero, juntamente com os instrumentos de cordas dedilhadas, como: banjo, bandolim, guitarra e baixo. Posteriormente outros instrumentos também foram sendo incorporados ao estilo Ragtime, como os instrumentos de sopro, muito comum também nas Marching Bands: trompete, trombone, clarinete entre outros, todavia, “Muitas vezes esse novo repertório valia-se de arranjos de peças originalmente compostas para piano” (Hasse 1985, p. 2-6 apud MISINA; SULPÍCIO, 2017, p. 41). Da família da percussão, alguns autores concordam que o Xilofone<sup>3</sup> foi o que adentrou de forma peculiar a esse contexto musical, uma vez que com o passar do tempo o Ragtime foi sofrendo mudança em sua maneira de tocar, sobretudo em aspectos técnicos como aponta, Souza (1994):

Nos Estados Unidos, por volta de 1920, um novo tipo de ragtime (novelty ragtime) estava se tornando conhecido ao lado do fox-trot, uma dança então em moda. Altamente técnico e mais rápido que o tradicional, o novelty ragtime popularizou o xilofone, o qual estava sendo produzido com alta qualidade por fabricantes de Chicago. Transformado em instrumento solista na década de vinte, o xilofone consagrou músicos como Sammy Herman, Harry Breuer e George Hamilton Green (SOUZA, 1994, p. 16).

Além das fatores técnicos que possibilitou a inserção do xilofone ao ragtime, ele também se tornou popular devido a ascensão da indústria fonográfica, uma vez que sua sonoridade se enquadrava muito bem a esse estilo de captação sonora da época, outrossim, os valores na aquisição acabavam por ser mais atrativos se em comparação aos pianos (EYLES, 1989, p. 6-7 apud MISINA; SULPÍCIO, 2017, p. 42). O xilofone passa então a ser um instrumento comum a esse formato instrumental e bem aceito por vários compositores dentre eles: Alan Hovhaness, Paul Creston e Robert Kurka, conquistando mais tarde também o protagonismo no Jazz. Nas palavras de Kite (2007, apud SILVEIRA, 2012, p. 18) “o xilofone continuou a ser usado como instrumento solista nesse novo estilo e grande parte dos melhores solistas de xilofone da altura tocaram em conjuntos de Jazz”.

### 3.2 O instrumento bateria

Juntamente a esse processo, outros novos instrumentos de percussão contribuíram para a difusão do Ragtime, como é o caso do *Double Drumming* (Figura 2). Oriundo das *Marching*

---

<sup>3</sup> Xilofone: instrumento de origem africana (SILVEIRA, 2012, p. 6).

*Bands*<sup>4</sup> (comum em vários países), esse novo instrumento foi desenvolvido levando em consideração uma série de fatores. Segundo alguns autores, um dos principais motivos para tal feito, é que havia uma grande necessidade de se reduzir ao máximo a quantidade de músicos, sobretudo percussionistas, para que fosse viável aos grupos realizarem apresentações em casas de shows, uma vez que após o fim da Guerra de Secessão (mencionado anteriormente), grande parte de músicos negros passaram a integrar várias cidades dos Estados Unidos (FILIPE, 2018). Diferentemente das bandas de marcha que utilizavam três ou mais percussionistas em apresentações, aqui nesse novo cenário apenas um percussionista tocava, onde este executava os ritmos através de um bumbo e uma caixa geralmente posta em uma cadeira, ambos percutidos com o auxílio de baquetas. Essa particularidade fez com que o *Double Drumming* fosse considerado também como uma técnica de execução (TRALDI; FERREIRA, 2015, p. 168).

**Figura 2 - Double Drumming**



Fonte: *Site da Cultural History Of The Drumset*<sup>5</sup>. (“Birth of an Icon”, 2015).

<sup>4</sup> Marching Band: Formação instrumental constituída por instrumentos de sopro e percussão, assente num historial de disciplina militar, com um espírito de união entre os membros e de grande ligação destes à sua comunidade local (Glenn Hinson, 2010 apud FILIPE, 2018, p. 37).

<sup>5</sup> Disponível em: <https://culturalhistoryofthedrumset.wordpress.com/origins/>. Acessado em 2 Fev. 2023.

No final do século XIX começaram a ser inventados alguns acessórios que acabaram resultando em uma nova maneira de tocar o Double Drumming, assim como sua estética. Em 1898 Ulysses Grant Leedy criou um modelo de estante para caixa; tempos depois foi inventado o pedal de bumbo, que chegou em seu aperfeiçoamento com William F. Ludwig em 1909 (figura 3); e além disso, os músicos utilizavam também uma sapata de ferro que permitia tocar pratos de choque, sendo este tocado com o pé, isso a partir de 1927 (TRALDI; FERREIRA, 2015). Esse último instrumento recebeu o nome de *Snow shoes*, por parecer com calçados próprios para caminhar na neve. Porém, segundo Lopes (2019, p. 133) esse instrumento era “muito rudimentar e tinha poucas possibilidades técnicas, resultando difícil de controlar, foram aparecendo versões mais elaboradas, em metal, que permitiam um melhor controle dos pratos, passando este instrumento a ser designado por “lowboy” (figura 4). A diferença entre esses dois instrumentos, é que o segundo possui uma estrutura com mais estabilidade, um cano de apoio maior para o prato que fica na parte inferior, assim como um gancho para puxar o que fica na parte superior possibilitando que o percussionistas pudessem utilizar o *Lowboy* também com as mãos criando assim outros efeitos (LOPES, 2019, p. 134).

**Figura 3** - Pedal de bumbo Ludwig 1909



Fonte: *site do Ebay* (“Early 1900’s Ludwig bass drum pedal antique Patent Pending 5 25 09 Clanger Mount”, [s.d.]<sup>6</sup>)

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.ebay.com/itm/125215280764?hash=item1d27698e7c:g:w4IAAOSwWAFh1G-S>. Acessado em 7 Fev. 2023.

**Figura 4 - Ludwig Lowboy**



Fonte: *site da Plane Shopping* (“lowboy cymbal”, [s.d.])<sup>7</sup>

Diversos instrumentos de percussão de diferentes culturas passaram a ser agregadas ao Double Drumming: tambores e pratos chineses, xilofone, chocalhos e pandeirolas, dentre outros, blocos de madeira e cowbells, instrumentos comumente utilizado na cultura africana e afro-caribenha (TRALDI; FERREIRA, 2015). Com isso, concomitantemente em meio a transição para o século XX, uma nova versão do Double Drumming, agora com um suporte para segurar a caixa, passou a ganhar força, denominada então como *Trap Set*<sup>8</sup>:

O set em questão expandiu-se bastante, não só devido à sua versatilidade estilística (incluindo como principais instrumentos de percussão, a caixa, o bombo e pratos, podendo também acomodar um grande número de efeitos), mas também ao seu uso em música de festas populares na América do Norte. (LOPES, 2019, p. 132).

Ainda segundo Lopes (2019, p. 132), devido a sua grande diversidade de timbres “Este set passou a ser amplamente usado para criar bandas sonoras ao vivo nos filmes mudos da época, sendo o segundo instrumento mais utilizado depois do piano”. Considerando então

<sup>7</sup>

Disponível

em:

<https://shop.mapvip.cf/products.aspx?cname=lowboy+cymbal&cid=49&url=www.spotsclick.com>. Acessado em 13 Fev. 2023.

<sup>8</sup> Este termo é uma abreviatura da palavra inglesa *contraption*, que se pode traduzir livremente para a língua portuguesa como ‘engenhoca’ ou ‘geringonça’ (LOPES, 2019, p. 132).

que esse seria o processo de desenvolvimento da bateria, podemos perceber que essa aqui seria a segunda fase da construção deste instrumento, instrumento que possibilitou aos percussionistas da época além do desenvolvimento técnico, o protagonismo nos palcos. Sendo assim, a imagem do músico percussionista acabou recebendo notoriedade, isso devido à desenvoltura para conduzir o novo instrumento, pois o Trap Set era conhecido também como “armadilha”<sup>9</sup>. Assim, devido toda sua transformação e adaptação para diversos contextos musicais que exigia diferentes tipo de performance, os percussionistas foram grandes responsáveis por imprimir uma nova estética musical, que exigia ao mesmo tempo técnicas de velocidade e precisão rítmica necessária para acentuar a notas junto dos metais, assim como criatividade aguçada para criar solos durante as apresentações.

**Figura - 5** Trap set



Fonte: *site da Not So Modern Drummer* (“1920s Ludwig & Ludwig Drum Set (May be listed on DrumSellers.com soon)”, 2018)<sup>10</sup>

<sup>9</sup> A designação de “trap set”, variando na sua concepção, existe por duas ordens de razão: A primeira, pelo facto de estarem agrupados uma grande diversidade de instrumentos em redor do percussionista induzindo a que fosse criada uma analogia com uma armadilha (Trap), indiciando que este ficava encerrado por entre tão grande parafernália de instrumentos (BECK 2013, apud FILIPE, 2018, p. 43).

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.notsomoderndrummer.com/not-so-modern-drummer/2018/10/30/1920-ludwig-amp-ludwig-drum-set-may-be-listed-on-drumsellerscom-soon>. Acessado em 18 Fev. 2023.

### 3.3 Jazz Bands e Big Bands

Segundo alguns autores, o jazz começa a tomar forma e unir-se com outras músicas como: caribenha, espanhola, inglesa, alemã, dentre outras, francesa, no início do século XX. New Orleans e outras cidades do sul do país como Atlanta, St Louis, Memphis e Baltimore se tornaram palco para a fomentação da música popular americana que passaria a se transformar a partir de então. Devido possuir um centro portuário e está localizada em Louisiana, às margens do Rio Mississippi, a cidade de New Orleans foi, segundo os estudos mostram, a cidade que mais contribuiu para o difusão das jazz bands. New Orleans se tornou muito conhecida dentre outros fatores, por ser uma cidade livre, o que atraía muitas pessoas, sobretudo para os bares e cabarés, como comenta Aguiar e Borges:

Era no bairro boêmio de Storyville, onde a prostituição esteve legalizada de 1897 a 1917, nos pequenos bares chamados de honk tonks, que todos esses elementos se cruzavam e em que o jazz era ouvido abertamente, bem como na Congo Square, praça onde os escravos se dirigiam para dançar e cantar. Este estilo ficou conhecido como Traditional Jazz ou New Orleans Jazz (AGUIAR; BORGES, 2004, p. 126).

Vários grupos e artistas atuavam dentro desse cenário, porém o grupo mais influente naquele momento foi a banda Original Dixieland Jazz Band (figura 6). A principal característica da banda foi seus arranjos e maneiras de improvisar, além de ser um grupo formado por pessoas brancas. Por algum tempo, segundo Aguiar e Borges (2004, p. 129) a banda foi liderada pelo percussionista Tony Stein em uma viagem para Chicago:

No início do ano 1916, um promotor de Chicago chamou o clarinetista Alcide Nunez e o percussionista Johnny Stein com intenção de levar o estilo de New Orleans a Chicago, onde uma banda similar, dirigida pelo trombonista Tom Brown, estava a alcançar enorme sucesso. Aos dois primeiros juntaram-se o trombonista Eddie Edwards, o pianista Henry Rags e o cornetista Frank Christian; antes de partirem foi contratado, à última hora, Nick de La Rocca (AGUIAR; BORGES, 2004, p. 129).

Somente um ano após o grupo passou a fazer mais sucesso fora de New Orleans, dessa vez com Tony Sbarbaro na bateria e com o clarinetista Larry Shields que era muito conhecido por sua forma leve de tocar, influenciando os demais músicos da época. Juntos chegaram a gravar o primeiro disco do grupo “Livery Stable Blues” em uma renomada gravadora em New

York e continuaram tocando juntos até o início da década de 1920. A banda acabou se destacando também devido ao uso de vários instrumentos de percussão:

O estilo musical desta banda era característico pelo uso de wood blocks, cowbells, gongs, e chinese gourds, mas a sua música tinha um forte caráter de liberdade. Esses sons de capoeira eram também experiências na forma de alterar as qualidades tonais dos instrumentos, e o ruído de blocos de madeira era explorado no sentido de quebrar o ritmo. Muitas das primeiras músicas gravadas pela ODJB, tais como “Tiger Rag” (1917), “Figety Feet”, “Clarinet Marmalade”, “At the Jazz Band Ball” (1919) permanecem como clássicos no repertório da Dixieland e das bandas de Jazz tradicionais de hoje (AGUIAR; BORGES, 2004, p. 130).

**Figura - 6** Original Dixieland Jazz Band



Fonte: *site música de alma negra* (“Música de Alma Negra: Centenário do jazz gravado: a Original Dixieland Jazz Band e seu ‘jass’ circense”, [s.d.])<sup>11</sup>

Contudo, vale ressaltar que a Original Dixieland Jazz Band não foi o primeiro grupo a fazer música no estilo Dixieland. Filho (2014, p. 21) corrobora dizendo que “eles tocavam o jazz tentando se aproximar ao máximo do jazz negro oriundo de New Orleans, cujos

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.carloscalado.com.br/2017/02/centenario-do-jazz-gravado-original.html>. Acessado em: 21 Fev. 2023.

principais representantes são: Joe “King” Oliver, Jelly Roll Morton, Sydney Bechet, Kid Ory, Bunk Johnson”.

Quanto ao formato Big Band, diversos autores consideram que o surgimento da Era do Swing se deu a partir de 1935 até a década de 1950, e que evidentemente todos os aspectos sonoros e técnicos, bem como de estruturas musicais, outrossim a forte influência da dança, são características que estiveram presentes nas Jazz Bands. Assim, “As big bands, suas sucessoras imediatas, são, portanto, o resultado de uma potencialização deste tipo de estética musical” (CAMPOS, 2008, p. 34). Contudo, Chaves (2017) menciona que desde a década de 1920 os primeiro grupos de Big Band já atuavam:

Esta evolução no jazz foi desencadeada por Fletcher Henderson, que começou sua música com total influência do estilo Nova Orleans, e começou a associar os instrumentos por timbres e a formar naipes que inicialmente formou um naipe de três clarinetas. Alguns consideram a sua orquestra de 1923 a primeira big band na história do jazz, que contava com os incríveis músicos Louis Armstrong, Coleman Hawkins e Benny Carter (CHAVES, 2017, p. 34).

O autor acrescenta ainda que mesmo antes de Henderson, outro grande compositor negro já fazia sucesso dentro desse cenário: "A mais importante big band do final dos anos 20 e aquela que se sucedeu à de Fletcher Henderson foi a de Duke Ellington. Mestre, maestro e pianista” (CHAVES, 2017, p. 34).

### **3.4 Jazz band no Brasil e a inserção da bateria na música popular brasileira**

Definir um momento exato para o surgimento da bateria no Brasil ainda é um campo escorregadio segundo alguns autores. Na perspectiva de Barsalini (2012), ainda é impreciso afirmar quando a bateria no formato atual que conhecemos hoje adentrou aos palcos da música popular brasileira e através de quem isso aconteceu. Um dos fatores dessa problemática pode ser identificada nas informações contidas na bibliografia que circula esse tema, que ainda soam um pouco desalinhadas. O que os diversos autores discutem e conseqüentemente - ao que parece - se torna consenso, é que, mesmo havendo alguma divergência em relação ao ano que o instrumento tenha aparecido, tais fatos remontam também a década de 1920 nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, momento em que o Brasil passava por um processo de modernização estrutural baseada no desenvolvimento de

outros países, o que acabou de certa forma contribuindo na assimilação de elementos culturais estrangeiros, sobretudo dos Estados Unidos.

Guinle (1953, p. 89 *apud* DOMINGUES, 2020, p. 176) ressalta que “Por volta de 1920 começou a se tocar foxtrote no Brasil e foi o conjunto de Harry Kosarin, procedente de Buenos Aires, provavelmente o primeiro que introduziu essa novidade musical”. Campos (2014) corrobora dizendo que:

Desde os primeiros anos do século XX chegaram ao Brasil, vindo dos Estados Unidos, gêneros como o *cakewalk*, o *one-step*, e o *two step*. No entanto, de acordo com o pesquisador Alberto Ikeda, o primeiro registro da palavra *jazz*, no Brasil, se deu apenas no ano de 1919, em noticiário de propaganda que citavam apresentações de um conjunto com a participação do baterista Harry Kosarin (CAMPOS, 2014, p. 2–3)

O que os autores comentam segue na mesma linha do que foi publicado pela revista *Fon Fon* em sua edição de nº 48, porém aqui não ficou registrado o nome do baterista que subiu ao palco, todavia, ainda assim estudiosos suspeitam que essa apresentação tenha sido realizada também pelo euro-americano Harry Kosarin, que acabou consolidando sua carreira como baterista e pianista, além de ser um grande influente com editoras americanas dentro do nosso país, “Provavelmente era ele o baterista dos “onze instrumentos” da temporada no Teatro Fênix (RJ), em 1917, que subia ao palco acompanhando as *American Girl*” (DOMINGUES, 2020, p. 180).

Pois bem esta glória cabe aos Estados Unidos de onde veio agora para a orquestra do Teatro Fênix um músico trepidante que, além de batucar em onze instrumentos diversos, ainda por cima sopra nuns canudos estridentes e remexe-se durante todo o espetáculo, numa espécie de gigue circunscrita ao lugar que ele ocupa no meio dos seus colegas (“Fon Fon”, 1917, p. 29).

Aqui no Brasil, a bateria ficou associada também devido à utilização do bumbo com auxílio de pedal, mais o acréscimo da caixa, assim como pratos e outros instrumentos de percussão. Barsalini (2012) através das palavras de Sérgio Cabral e seu trabalho intitulado *Pixinguinha: vida e obra*, menciona:

A mais relevante novidade do ciclo das jazz bands no Brasil foi um instrumento, ou melhor, um conjunto de instrumentos de percussão agrupados, aqui batizado de bateria, no qual o músico aproveitava também os pés para acionar um pedal conjugado ao bumbo disposto verticalmente. Como dispunha também da caixa, montada sobre um tripé, de tambores e de pratos metálicos, todos acoplados no

mesmo conjunto, um só músico conseguia executar a tarefa de três ou quatro com sincronia aperfeiçoada, o que além de significar uma mudança radical, trazia uma pulsação mais contagiante, fundamental na música para dançar (CABRAL, 1978, p. 14 apud BARSALINI, 2012, p. 38).

O mesmo protagonismo que foi dado aos bateristas de bandas americanas, foi também incorporado pelos brasileiros, “Assim disposta, a bateria concentrava tamanha atenção que, nas fotografias, seguindo o modelo americano, o baterista figurava em destaque, ocupando a posição central como se fosse ele o líder do conjunto” (MELO, 2007, p. 74 apud BARSALINI, 2012, p. 38). Neste sentido, vale ressaltar que aqui no Brasil o grupo Oito Batutas de Pixinguinha ficou sendo considerado como um dos principais grupos a difundir o repertório das jazz bands americanas (BESSA, 2006).

Os noveis ‘8 batutas’ são assim constituídos: cantor popular, José Monteiro; banjistas, Ernesto dos Santos e Nestor dos Santos Alves; pistonista, José Cyrino; trombonista, Euclides Galdino; saxophonista, J. B. Paraíso; pianista, Fausto Mozart Corrêa. O sr. João Thomaz de Oliveira é encarregado da ‘bateria’, verdadeiro arsenal de pancadaria musical, que produz efeitos curiosíssimos. A música desses ‘8 batutas’ tornou-se tão sugestiva, que alguns convidados de sexo oposto não resistiram à tentação de dar umas pernadas ao ritmo do Fox-trot” (Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 06/04/1923), (COELHO, 2009, p. 121).

Outro artista que contribuiu para a fomentação da música americana em solo brasileiro, bem como para a difusão da música brasileira no estrangeiro, foi Romeu Silva, que assim como Pixinguinha montou seu próprio grupo em 1919, porém diferentemente de Pixinguinha, Romeu, nos dois anos seguintes conseguira realizar uma excursão para fora do país, retornando apenas em 1923. Quanto a Pixinguinha, segundo relatam os trabalhos, ficou os seus dois primeiros anos de atuação ainda no Brasil, tocando pelo sudeste e também pelo nordeste, conseguindo realizar a sua primeira turnê para Paris em 1922 e outra para a Argentina em 1923 (NETO, 2021, p. 42–44).

## 4 METODOLOGIA E PROCEDIMENTO DE COLETA DE DADOS

### 4.1 Abordagem qualitativa: estudo de caso

Os caminhos para realização desta pesquisa seguem a abordagem qualitativa e buscam estudar um caso em específico tentando compreender de que maneira um ambiente musical contribui para evolução profissional dos indivíduos que o frequentam, cruzando os dados a partir da literatura da área e com grupos que atuam no mesmo segmento, bem como através da coletas de dados: fontes documentais, observações, e entrevista semiestruturada. “Desta forma, este tipo de pesquisa apresenta uma dinâmica que busca a melhoria dos processos e a interpretação dos fenômenos, que é realizada pelos resultados encontrados, a partir da atribuição de significados colocados pelo pesquisador” (GIL, 1999 apud ARAÚJO; GOUVEIA, 2018, p. 3). Contudo, não se busca aqui esmiuçar o processo de evolução performática e pedagógica de cada componente do grupo. Neste sentido, ao pesquisador “cabe decifrar o significado da ação humana e não apenas em descrever o comportamento” (SILVA et al., 2006, p. 247). Contudo, ainda que seja possível ao pesquisador criar interpretações quanto aos dados colhidos, autores mencionam que o pesquisador deve ser cuidadoso para que durante sua análise e interpretação não se envolva, assim como, da mesma maneira deve evitar a generalização de tais resultados, como comenta Maura Penna:

“... cabe insistir que, como a pesquisa qualitativa não pretende generalizar, é preciso evitar a tentação de, ao analisar os dados de sua pesquisa, estabelecer discussões com carácter genérico, com a pretensão de uma validade geral. Por outro lado, cabe, em sua análise relacionar seus dados com outros estudos sobre o tema, buscando detectar e compreender os pontos de sua pesquisa e os reforçando ou que deles se diferenciam. Deste modo, pode haver coincidência com certos elementos encontrados também em outras pesquisas, o que permite levantar a possibilidade de sua recorrência, embora isso não permita generalizar - vale reforçar (PENNA, 2017, p. 162).

Sobre o cronograma da pesquisa, aplicado a partir de Abril de 2020, observa-se que devido ao distanciamento social ocorrida pelo COVID 19 a partir de Março do mesmo ano, apenas a entrevista semiestruturada com o regente foi possível ser antecipada à paralisação das atividades, a fim de já obter alguns dados e armazená-los, sendo esta realizada em Janeiro do referido ano.

## CRONOGRAMA

	JANEIRO 2020	DEZEMBRO 2020	SETEMBRO/DEZEMBRO 2022	FEVEREIRO/MAIO 2023	JUNHO 2023
<b>OBSERVAÇÕES</b>		ONLINE		ENSAIO	
<b>QUESTIONÁRIO</b>		VETERANOS			
<b>ENTREVISTA</b>	REGENTE		NOVOS INTEGRANTES		
<b>DEFESA</b>					FIM

Durante as atividades remotas, foi possível aplicar o questionário com os integrantes antigos, este realizado em Dezembro de 2020. Além disso, foi possível observar a atuação do grupo nas reuniões de planejamento online nos dias que seriam de ensaio presencial, às segundas-feiras no horário de 19:00 às 22:00, tendo algumas variações de horários dependendo da disponibilidade dos integrantes. Durante esse período, foram criadas ações que pudessem trazer visibilidade ao grupo, com isso foi criado um projeto intitulado “Rubacão jazz falando para o mundo”, que tinha como dentre suas atividades: levantamento dos concertos e shows realizados em anos anteriores, bem como edição de show gravados, sendo estes armazenados no canal do youtube do grupo. Do mesmo modo a atividade “pratas da casa” (mencionada na seção de caracterização do grupo). Outrossim, encontros virtuais com treinamento para software de edição e sistema operacional Linux.

Dito isso, com o retorno das atividades presenciais, as demais coletas de dados, bem como a pesquisa de campo foram realizadas de forma “livre”, contudo, alterando apenas os meses, sendo iniciada então em Setembro de 2022 com previsão de término em Junho de 2023, já observando o que havia sido registrado nas ações realizadas durante a pandemia, não havendo necessidade de refazê-las devido a boa obtenção dos resultados.

### 4.2 Levantamento Bibliográfico

O procedimento para o levantamento bibliográfico consistiu na utilização de mecanismos de busca apenas virtuais. A busca pelo textos: artigos, monografias, dissertações de mestrado, teses de doutorado e demais informações relevantes encontradas em sites, foram

realizadas através de palavras chave como por exemplo: “a história da extensão universitária” ou “Big Bands universitárias no Brasil”, sendo buscadas na maioria dos casos no Google Acadêmico, e quando identificado os repositório que armazenam tais textos, estes acessados e direcionados para o software Zotero, que permite extrair automaticamente os metadados das pesquisas com nome dos textos e seus respectivos autores, do mesmo modo as revistas científicas. Os repositórios que foram acessados são diversos, sendo os mais visitados: scielo, revista vórtex, revista brasileira de música, opus, revista da abem; da mesma maneira os repositórios das universidades brasileiras que entraram no corpo do texto.

A “revisão de literatura” é compreendida como um “levantamento bibliográfico para a compreensão e explicitação de teorias e categorias relacionadas ao objeto de investigação identificado” (NÓBREGA-TERRIEN; TERRIEN, 2004, p. 8), cujo objetivo principal corresponderia, justamente, ao desenvolvimento da base teórica de sustentação/análise do estudo, e, por conseguinte, a definição das categorias centrais da investigação (PEREIRA, 2013, p. 222).

Neste sentido, buscou-se primeiro entender o contexto musical o qual o objeto de estudo faz parte. Para isso foram explorados textos como o de Misina e Suplício (2017): *Ragtime: breve história, características e principais compositores*. Através das leituras foi identificado que parece haver um consenso entre alguns autores em que o maior artista e influenciador do formato Big Band foi Benny Goodman, como aponta de forma crítica Melo (2010, p. 6) em seu trabalho “*A influência do Jazz: a swing era na música de concerto brasileira no período de 1935 a 1965*”, ele menciona: “é necessária uma visão mais crítica a respeito dos fatos históricos, uma vez que Meeder (2008), Hobsbawm (2004) e Goya (1997) enfatizam o início da Swing Era em 1935 devido à explosão da orquestra de Benny Goodman”.

A crítica que Melo (2010) faz quanto a origem as Big Bands possuírem mais notoriedade com artistas americanos, pode ser vista também na fala de Nick La Rocca<sup>12</sup>, que Aguiar e Borges traz no seu trabalho “*As raízes do jazz e a original dixieland jazz band*”: “Ele próprio afirmava-se como “o criador do Jazz” (AGUIAR; BORGES, 2004, p. 131). Neste direção, Domingues (2020) corrobora com Melo dizendo que ainda 1915:

---

<sup>12</sup> Em 1916 foi escolhido à última hora para substituir Frank Christian na Johnny Stein’s Band para tocar em Chicago. Esta banda tornou-se a famosa Original Dixieland Jass Band, fazendo a sua aparição comercial na gravação de 1917. Estas tornaram-se “hits” e a banda passou a ser uma celebridade (AGUIAR; BORGES, 2004, p. 131).

[...] o jazz ganhou força como um som eminentemente negro, associado à cultura da boemia de Nova Orleans. Não tardou, entretanto, para o jazz sair do “gueto”, cair no gosto de pessoas brancas e da “boa sociedade”, tornando-se um fenômeno da emergente indústria cultural, (DOMINGUES, 2020, p. 173).

Neste sentido, foi observado fatores históricos da década de 1920, que vai ao encontro sobre o que o autor Chaves (2017) menciona acerca da popularização das big bands nessa década, sobretudo por negros, dentre eles Fletcher Henderson.

Esta evolução no jazz foi desencadeada por Fletcher Henderson, que começou sua música com total influência do estilo Nova Orleans, e começou a associar os instrumentos por timbres e a formar naipes que inicialmente formou um naipe de três clarinetas. Alguns consideram a sua orquestra de 1923 a primeira big band na história do jazz, que contava com os incríveis músicos Louis Armstrong, Coleman Hawkins e Benny Carter (CHAVES, 2017, p. 34).

Assim, ciente e concordando que grande parte desse processo musical emergiu da primeiros artistas negros (afro-americano), contudo, lançando o olhar na importância e contribuição que outras etnias tiveram em tal desenvolvimento, busquei identificar alguns aspectos musicais característico e que serviram para difusão das Big Bands, tanto dos afro-americanos quanto aos “puramente americano” e demais etnias, a fim de colocá-los em pé de igualdade.

Era evidente que os americanos possuíam mais condições financeiras para realizarem eventos e gravações, como menciona Rodrigues (1999):

A estes facto não são alheios o estatuto social dos negros que lhe dificultavam o acesso à gravação quando comparado com os brancos e a relativa periferia de NO face a nescente insdutria fonográfica, sobretudo localizada em Chicago. O certo é que tendo sido sobretudo construído dentro de uma comunidade negra e crioula de NO, o jazz foi suficientemente apelativo para criar \*fanáticos\* brancos em Chicago e New York (RODRIGUES, 1999, p. 56).

Filho (2014) corrobora com a fala de Rodrigues (1999) e Domingues (2020) ao mencionar que para além do acesso às gravadoras, os artistas americanos usavam estratégias que funcionam muito bem para a época, adentrando assim as casas dos ouvintes de forma sutil e leve com temas musicais e em alguns casos canções românticas, como foi o caso Paul Whiteman, com o estilo de jazz que ficou conhecido como *Sweet*. Embora tivesse pouca

experiência em tocar jazz, Paul<sup>13</sup> conseguia pagar bem os músicos, o que garantia estabilidade de sua orquestra, diferentemente dos grupo compostos por afro-americanos.

Quanto aos elementos musicais utilizados no jazz e a instrumentação composta nas Big Bands: o swing da música, a grande diversidade de ritmos, assim como boa parte dos instrumentos de percussão, ficaram marcadas como sendo as principais características e contribuição dos afro-americanos conjuntamente com os afro-cubanos<sup>14</sup>, enquanto que os aspectos relacionados às estruturas músicas e outros diversos instrumentos atuantes em grandes orquestras sinfônicas, sobretudo de sopro, estão ligadas a diversas etnias que utilizavam o porto de New Orleans para a entrada e saída de mercadorias: Haiti, França, Espanha, Holanda e Inglaterra:

A cadência, própria da música sincopada, também conhecida como swing ou balanceio rítmico, é característica do jazz e dos estilos sonoros que reportam à matriz africana. Já os traços principais da música europeia encontrados no jazz são a harmonia, os instrumentos e a técnica. Em geral, uma jazz-band do início do século XX era formada por bateria, violão, baixo, piano e metais (sax, trompete e trombone), além de outros instrumentos de sopro como clarinetas e flautas. A técnica usada para tocá-los, assim como as noções de teoria musical (como partitura, tempos, compassos, intervalos, enfim, tudo ligado à técnica instrumental) são contribuições do Velho Continente (DOMINGUES, 2020, p. 172–173).

A bibliografia utilizada para contextualizar a chegada das Big Bands, bem como a bateria em solo brasileiro, permitiu identificar ao menos dois autores que indicam que os Oito Batutas de Pixinguinha não foi o único grupo a ter contato com as bandas de jazz fora do país. De acordo com o autor Neto (2021) e seu textos “*Sonoridades modernas em trânsito: a origem das jazz bands catarinenses e suas trilhas de 1920 a 1940*”, já haviam outros artistas em cena quando Pixinguinha realizou a turnê em Paris:

Dentre os brasileiros que ingressam no universo do jazz e das jazz bands estão os músicos Eduardo Andreozzi, Romeu Silva, Pixinguinha e entre outros. No mesmo ano da viagem dos Oito Batutas a Paris, Romeu Silva estava nos Estados Unidos com sua orquestra, onde conheceu o jazz. Em seu retorno ao Brasil, Romeu Silva organizou sua própria jazz band, com a qual anos mais tarde excursionou pela Europa. Eduardo Andreozzi é outro músico brasileiro que chega também à Europa durante a década de 1920 (NETO, 2021, p. 42).

<sup>13</sup> Whiteman era um violinista que fora despedido de uma banda de jazz em San Francisco, porque “não sabia tocar jazz” (CHASE, 1957:438 apud FILHO, 2014, p. 22).

<sup>14</sup> Mais sobre a influência da música afro-cubana: A Influência e o Contributo dos Ritmos Afro-Cubanos no Jazz: Procura de Memórias e Identidades Performativas. Trabalho de Diogo Barata de Almeida Caldeira Batalha.

O autor Domingues (2020) com seu trabalho “*De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no Mundo Atlântico*” corrobora com Neto acrescentando:

Em 1921, a Munson Steamship Line inaugurou uma rota marítima entre Rio de Janeiro e Nova York. A bordo da primeira viagem dessa linha estava a Orquestra Sul-Americana-Brasileira, chefiada pelo prestigiado Romeu Silva, músico com o qual Pixinguinha mantinha amizade. Quando o navio retornou ao Rio de Janeiro, “coincidentemente” Silva mudou o nome de sua orquestra para Jazz-Band Sul-Americana, passou a tocar sax tenor e adaptou instrumentos e arranjos típicos de “música de pancadaria” (DOMINGUES, 2020, p. 181).

Nesta direção, fica uma inquietação quanto ao protagonismo por parte dos percussionistas brasileiros ao utilizar a bateria: se Pixinguinha traz a bateria para o Brasil patrocinada por Arnaldo Guinle<sup>15</sup> após a viagem de Paris que venho a acontecer, segundo Domingues (2020) apenas em 1922, haveria então de se perguntar (levando em consideração que já estavam exatamente onde tal instrumento foi desenvolvido) se os músicos da orquestra de Romeu Silva, sobretudo os percussionistas, já não tinham obtido contato com a bateria nos Estados Unidos.

Com isso, se dermos uma atenção nas pesquisas relacionadas a passagem que Romeu Silva teve na viagem ao Estados Unidos (campo que parece ainda ser pouco explorado se comparado aos estudos sobre Pixinguinha), talvez encontraremos indícios que possam contribuir para uma nova visão de quem foi o precursor na utilização da bateria dentro das orquestras de música brasileira. Tal indagação surgiu ao analisar também a fala dos diversos autores consultados para a seção que buscou contextualizar a formação das Big Bands.

Nesta direção, nas palavras de Teixeira (2003, p. 191-192) “ A análise de dados é o processo de formação de sentido além dos dados, e esta formação se dá consolidando, limitando e interpretando o que as pessoas disseram e o que o pesquisador viu e leu, isto é, o processo de formação de significado”. Contudo, mesmo que observados esses pontos, não buscou-se aqui levantar hipótese referente aos acontecimentos, sendo necessária a extensão e exploração de estudos nessa linha, bem como verifica-se também que alguns apontamentos não foram aprofundados devido à falta de literatura da área em língua portuguesa ou por não fazer parte do cerne da pesquisa.

Conjuntamente a isso, os demais textos consultados durante a pesquisa foram também explorados seguindo a perspectiva histórica proposta por Souza (2014). Assim, foram

---

<sup>15</sup> Pai de Jorge Guinle. Jorge Guinle, autor do livro *Panorama do Jazz* (NETO, 2021.)

observadas leituras sobre a educação musical, acrescentando para tais efeitos, estudos que envolvem tanto a performance quanto a pedagogia musical, bem como trabalhos sobre grupos com formação de Big Band e ligadas a projetos de extensão vinculadas à instituições públicas de ensino superior no Brasil.

Neste sentido, foram selecionado quatro grupos: i) A big band da UFScar da Universidade Federal de São Carlos com o artigo: *Big Band na ufscar e sua contribuição na formação de graduandos em música*; ii) Big Band Pequi da Universidade Federal de Goiás, com a dissertação de mestrado: *Banda pequi: a formação dos integrantes através da prática de música popular*; iii) Big Band da Unirio da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o artigo: *Big Band UNIRIO: potencializando resultados*; iv) UFSjazz Big Band da Universidade Federal de São João Del Rei com o artigo: *“UFSJazz Big Band: a prática de performance e educação musical através da música popular no contexto de grandes grupos instrumentais –ano 2*. Além disso foram consultados duas teses de doutorado para melhor compreender as nuances que envolvem as maneiras de ensinar nesse contexto musical, a saber: a tese de doutorado de Radegundis Aranha Feitosa Tavares *“Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas”*, bem como a tese de pós-doutorado da autora Sonia Ray *“Pedagogia da Performance Musical”*. A seleção dos textos e grupos foram feitas observando dois aspectos: seguindo os enquadramentos e objetivos da pesquisa, e por sugestão e aconselhamento do orientador.

### **4.3 Pesquisa Documental**

A pesquisa documental contribuiu em algumas etapas deste trabalho, como por exemplo, fundamentar e clarificar informações pertinentes à Educação Musical no Brasil e a inclusão do ensino de música nas escolas públicas. Conjuntamente a isso, a perspectiva teórica dos autores Salgado e Aragão (2018) que discutiram em seu trabalho *“Refletindo sobre a prática de conjuntos musicais no currículo universitário”*, a importância do ensinodas disciplinas que enfatizam o fazer musical através da coletividade, aqui exemplificado através dos grupos que possuem a mesma formação da Big Band Rubação Jazz, mencionada anteriormente.

Para este caso, foram consultados sites ligados ao Governo Federal e demais instituições legislativas do Brasil<sup>16</sup>. Outrossim, o acesso em portais universitário, sobretudo o SIGAA da UFPB que possibilitou o entrelaçamento das informações sobre as metodologias e abordagens didáticas que constam nos projetos de extensão da Rubação Jazz, sendo analisada conjuntamente as informações contidas nas pesquisas dos grupos com a mesma formação, exemplificadas na seção “Prática de conjunto”. Com isso, buscou-se identificar pontos de semelhança quanto a processos didáticos para parte de performance, bem como perspectivas de ensino e diferentes contribuições para os integrantes no quesito pedagogia. Assim, "Este tipo de pesquisa tem por finalidade estudar uma realidade presente trabalhando os dados ou fatos observáveis" (GIL, 1999 apud ARAÚJO; GOUVEIA, 2018, p. 4).

#### **4.4 Questionário**

Com o objetivo de compreender e cruzar os dados de forma mais sólida, foi utilizado um questionário com alguns participantes antigos do grupo, sendo neste caso um integrante de cada naipe: sax, trompete, trombone e base. No caso do naipe da base (baixo, guitarra, piano, bateria e percussão), apenas o instrumento piano não foi contemplado nesse primeiro momento, compensado na entrevista. O questionário foi aplicado no formato remoto através do Google Forms devido ao distanciamento social causado pelo COVID 19. Através das perguntas, todas com caráter subjetivo, buscou-se entender as experiências que os participantes já tiveram em outros grupos antes da entrada na Rubação Jazz, assim como o desenvolvimento nos aspectos técnicos do instrumento e da formação musical no geral, outrossim, contribuições didáticas para aqueles que atuam como professores e música.

As perguntas que foram formuladas serviram de base tanto para o questionário em questão quanto para a entrevista semiestruturada, porém separando os campos de atuação e criando uma relação com os participantes antigos e os novos. Com o questionário buscou-se entender especificamente atividades pedagógicas que foram realizadas com os participantes veteranos, em especial as Masters Classes nas edições do FESDOM - Festival Nacional de Música, realizado em Mato Grosso do Sul pela Universidade Federal da Grande Dourados. As demais respostas ficaram guardadas na base de dados para trabalhos futuros.

---

<sup>16</sup> Dentre outros: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2016/lei/113278.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/113278.htm)

#### 4.5 Entrevista semiestruturada

As entrevistas foram direcionadas aos novos integrantes, neste caso, a fim de compreender especificamente como eles percebem seu desenvolvimento técnico com o instrumento e linguagem musical, bem como em quais aspectos o grupo lhes propicia ascensão profissional, seja na performance ou na pedagogia. Para isso foram selecionados quatro dos novos participantes, também de naipes diferentes. Porém, não foram selecionados novos integrantes do naipe de percussão, ficando a pesquisa contemplada a partir dos relatos no questionário com os integrantes veteranos.

Aqui houve a necessidade de acrescentar (como mencionado), o participante do instrumento piano, a fim de que todos os instrumentos fossem ouvidos durante a pesquisa. Outrossim, o regente/coordenador do grupo, que concedeu também uma entrevista semiestruturada, onde para este caso, houve tratamento de perguntas diferente dos demais participantes, contudo, esta já realizada no início de 2020 como demonstrado no cronograma.

As perguntas realizada na entrevista com regente foram: a importância que o grupo como um projeto de extensão tem na vida alunos, bem como a contribuição ao participarem do grupo; a importância da realização das masterclasses, metodologias que são utilizadas em sala de aula e que adentram aos ensaios da Rubação, bem como como acontecem as tomadas de decisão, em especial a seleção do repertório. Para o cruzamento de dados, foram selecionadas as respostas que mais se aproximasse das respostas dos participantes e o que foi observado durante os ensaios.

No caso dos novos participantes foram divididas um total de onze questões, a primeira sendo de identificação, e as demais abordando três assuntos: experiência com grupos anteriores; aspectos técnicos musicais desenvolvidos ou aperfeiçoados após a entrada no grupo; assim como um visão geral das ações que o grupo oferece como projeto extensão e sua função social; bem como, a influência e contribuição na formação pedagógica. Neste sentido, através das diferentes abordagens da entrevista buscou-se dentre outros fatores captar “dados básicos para a compreensão das relações entre os atores sociais e o fenômeno, tendo como objetivo a compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações das pessoas em contextos específicos” (SILVA et al., 2006, p. 247).

As entrevistas com os novos integrantes foram aplicadas nas imediações do Centro de Comunicação Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba (CCTA) no final do

segundo semestre de 2022, entre os meses de Setembro e Novembro, porém a entrevista com o regente foi realizada ainda em Janeiro de 2020, quando esta pesquisa passou a tomar forma a partir da formulação de seu título, sendo este então o primeiro procedimento a ser realizado. Os diálogos foram gravados em áudio mediante autorização do Termo de Consentimento dos participantes, que serão representados (as) a partir de números: 01, 02, e etc. As transcrições das entrevistas foram realizadas no início do primeiro semestre de 2023, pouco antes da realização das observações.

#### **4.6 Observações**

A princípio as observações deveriam ter acontecido de duas maneiras: durante os ensaios que acontecem atualmente todas às terças-feiras de 19:00 às 22:00 na sala de concerto Radegundis Feitosa dentro Universidade Federal da Paraíba, bem como a partir dos show que o grupo faria durante a pesquisa. Contudo, como não houve apresentações do grupo durante o período de observação, foi necessário então uma readequação, sendo assim, as observações foram realizadas apenas a partir dos ensaios. Foram feitas um total de dez observações entre os meses de Fevereiro até Maio de 2013. Os registros foram feitos através de anotações diretamente em meu próprio celular, em um aplicativo simulador de bloco de notas “QuickMemo+”.

## 5 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esta pesquisa vai ao encontro do ensino de música em um ambiente formal, a saber extensão universitária. Assim, sua fundamentação será embasada através do ensino de performance e atividades pedagógicas relacionadas a disciplinas que exploram o fazer musical coletivo. Ao buscar entender esse campo de ensino e sua relação com o contexto de Big Band, é possível identificar elementos musicais que são desenvolvidos e algumas contribuições para o musicista enquanto performance e professor de música.

Neste sentido, através da visão de diferentes autores serão abordadas perspectivas metodológicas e exemplos que estão no âmbito do domínio técnico do instrumento e linguagem musical, assim como atividades e ações pedagógicas relacionadas a outros grupos com a mesma formação da Rubação Jazz. Tais exemplos e fundamentações serão utilizados para embasar o que é comentado nas entrevistas e observados nos ensaios da Rubação Jazz, elementos da coleta de dados e que buscam responder alguns objetivos deste estudo: “Compreender as práticas de performance que são desenvolvidas no grupo”, bem como “Observar como são transmitidos os conteúdos e desenvolvidas atividades pedagógicas”.

Com isso, a pesquisa vai ao encontro do que é mencionado por Souza em seu trabalho: *Sobre as várias histórias da educação musical no Brasil*, onde a autora menciona que desde a criação do primeiro curso de Pós Graduação em 1980, os programas e currículo não incluíam disciplinas que pudessem explorar de forma contínua os subcampos de pesquisas sobre a história da educação musical. Dessa maneira, a autora menciona alguns subcampos que podem ser explorados, como por exemplo:

História do ensino musical instrumental: Outra possibilidade é pensar a história do ensino de música a partir de instituições musicais como orquestras, coros, grupos instrumentais e vocais. Alguns desses temas são comuns em várias regiões do Brasil, como a organização de pequenas orquestras com as pessoas da cidade que tocavam algum instrumento nas décadas de 1940 e 1950; a criação de grupos instrumentais femininos como a Orquestra Feminina (1959), em Goiás; as atividades múltiplas dos professores de música e seus entrelaçamentos de atividades, como atuações simultâneas nas escolas, na escola de música, como professores particulares (GONÇALVES, 2007 apud SOUZA, 2014, p. 116).

## 5.1 Educação musical no Brasil

O ensino de música no Brasil tem suas raízes durante o período colonial, a princípio nas cidades-estados do Rio de Janeiro, Amazonas, Roraima e Goiás, a partir dos jesuítas, oriundos da Europa que vieram com a missão de catequizar os indígenas e escravos. Uma vez que a igreja possuía grande influência, os padres jesuítas utilizavam a música como ferramenta de ensino para a fé religiosa. Esse ensino era baseado em um sistema conservatorial que tinha como objetivo desenvolver instrumentos musicais, assim como a criação de orquestras e coros que possibilitassem a expansão da palavra cristã. Tal modelo de ensino ficou enraizado no Brasil e passou a se fundir com o ensino não formal, sobretudo oral, precedentes de diversos povos, a saber: africanos; processo esse que veio acontecer somente após a expulsão dos jesuítas, que se deu em 1759 (GARRIDO; SILVA, 2021; SOUZA, 2014).

Vale ressaltar que o Brasil ainda no final do século XIX também foi marcado por fatores sócio-políticos que de certa forma contribuíram para o crescimento da educação musical, a saber a instauração da Lei Áurea assinada pela princesa Isabel em 1888 que aboliu o trabalho escravo no país (LARANJEIRA, 2019), decisão essa que possibilitou um maior igualdade entre as pessoas e o desenvolvimento econômico, cultural e educacional, resultando no crescimento profissional de diversas áreas, a exemplo das artes.

Para o ensino de música especificamente, foram desenvolvidos programas de capacitação de professores, onde estes docentes deveriam dominar os conteúdos específicos de música que passariam a ser implementados de forma mais assídua nas escolas públicas a partir de então, bem como a exigência de aprovação em concurso público para atuação, cenário esse que só veio a crescer consideravelmente com a chegada da década de 1930 (DE SOUSA; LOURENÇO, 2017).

É a partir então desse momento que a música passa a adentrar de forma mais contínua na educação pública, já que agora os professores eram capacitados para levar adiante os novos projetos criados por Villa Lobos que passou a assumir a Superintendência da Educação Musical e Artística das escolas do Rio de Janeiro, fundada por Anísio Teixeira, dando assim continuidade com o projeto de Canto Orfeônico, que teve seu início com João Gomes Júnior<sup>17</sup> na Escola Normal de São Paulo (mais tarde o Instituto Caetano de Campos), assim como por

---

<sup>17</sup> João Gomes de Araújo Júnior (1868, Pindamonhangaba – 1963, São Paulo) era maestro e filho do maestro João Gomes de Araujo. (GILIOLI, 2003).

João Batista Julião<sup>18</sup> que formou o grupo Orfeão dos Presidiários na Penitenciária Modelo de São Paulo, outrossim com Fabiano Lozano<sup>19</sup> atuando em Piracicaba (GOLDENBERG, 1995, p. 105). Ainda sob a luz de Goldberg (1995), foi diante do decreto 19.890 de 18 de Abril de 1931 - lei essa que torna o ensino de música obrigatório nas escolas-, que foram criados os Curso de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico para professores de ensino primário, e outro que funcionava como um segundo nível de formação: Curso Especializado de Música e Canto Orfeônico e de Prática de Canto.

## 5.2 Prática de conjunto

Com o reflexo das ações realizadas por Villa Lobos, a Universidade Federal do Rio de Janeiro acabou sendo a precursora na realização de projetos de extensão para a área de música, isso se deu no período de 1932 a 1949 através do Instituto Nacional de Música. Já nessa época, a extensão conseguia ser direcionada aos seus dois campos de atuação: a comunidade externa e a acadêmica. Para o público externo eram oferecidos cursos de teoria musical, bem como um curso de prática musical coletiva, a exemplo da Prática de Bandinha Rítmica<sup>20</sup> que explorava tanto o repertório de música popular brasileira, quanto a erudita estrangeira (SOARES, 2021, p. 61). Contudo, (RAY, 2015, p. 22) menciona de forma construtiva:

Desde os projetos de inclusão de música na escola graças ao canto orfeônico, com Heitor Villa-Lobos (1887-1959), até a recente conquista da obrigatoriedade de ensino de música na educação básica, não se conseguiu vislumbrar um processo eficiente de formação do artista da performance musical no ensino regular, nem tampouco a formação do professor de performance musical no curso superior.

Ainda segunda a autora (RAY, 2015), tal perspectiva de ensino só veio a ser adotada a partir de 2004, quando então é novamente regulamentado os cursos de Licenciatura das

---

<sup>18</sup> João Baptista Julião (1886, Silveiras – 1961, São Paulo) Iniciou seus estudos superiores em 1912, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, tendo sido orientado pelos maestros Savino de Benedictis (com quem se aperfeiçoou em composição) (GILIOLI, 2003).

<sup>19</sup> Fabiano Rodriguez Lozano (1884, Tíjola – 1965, São Paulo) era espanhol naturalizado. Sua família era de músicos, a mãe pianista e seu irmão Lázaro Rodriguez Lozano exímio clarinetista. Estudou música no Colégio Piracicabano, em 1903, aos dezenove anos, foi para a Europa, onde frequentou o Real Conservatório de Madri, tendo concluído o curso em 1908 (GILIOLI, 2003).

<sup>20</sup> Essa modalidade é dividida em duas fases, compreendendo a Bandinha por imitação e a Bandinha por leitura. Ambas estruturadas de acordo com os períodos do Curso Iniciação Musical (RAY, 2015, p. 113).

universidades brasileiras, em especial o de Licenciatura em Instrumento/Canto do Curso de Educação Musical da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal do Goiás, “A coragem e pioneirismo dos legisladores da Instituição permitiram dar um passo à frente no caminho à formação mais especificamente voltada a pedagogos da performance musical” (RAY, 2015, p. 25).

Esse curso também se abriu para ações comunitárias através das parcerias estabelecidas com grupos e organizações voltadas para o trabalho de inclusão social. Ressalta-se também aqui o trabalho da Banda Pequi, não apenas por sua excelência e visibilidade, mas por congregar alunos da licenciatura e músicos da cidade. Da Banda Pequi resultou o projeto Pequi Ninos, uma parceria com o CEPAE/UFG, que se propõe a ensinar música através da formação de uma “Big Band” mirim (RAY, 2015, p. 44).

Sendo assim, vamos compreender, primeiramente à luz da Banda Pequi, o ensino voltado à performance musical em contexto de Big Band. Porém, antes de adentrarmos a esta questão, é interessante entendermos sob a luz de Salgado e Aragão (2018) uma das teorias que estão por trás de disciplinas que enfatizam o fazer musical coletivo dentro do curso de nível superior:

Considero a “Prática de Conjunto” (PC) como uma das mais ricas e desafiadoras disciplinas no âmbito do ensino musical universitário. Ela se diferencia do espectro geral de matérias de um curso de graduação por uma série de fatores. Em primeiro lugar, ela depende fundamentalmente da atuação prática do aluno em sala de aula. Se é certo que, mesmo em disciplinas consideradas “teóricas” – como harmonia e história da música, por exemplo –, novas metodologias proponham cada vez mais dinâmicas dialógicas, com o abandono do sistema clássico, onde o professor fala e os alunos escutam (como na metáfora do depósito bancário, proposta por Paulo Freire (1970) – a Prática de Conjunto não existe sem a intervenção prática dos estudantes. Em outras palavras, como professor de história da música, posso propor aulas dialógicas com ampla participação dos alunos. Se estes, entretanto, permanecerem calados ou inativos, a aula acontecerá da mesma forma. O mesmo não acontece na Prática de Conjunto (SALGADO; ARAGÃO, 2018, p. 78).

Disto isso, a Banda Pequi foi criada em 2000 como projeto de extensão da Escola de Música de Artes Cênica (EMAC) da UFG, com a iniciativa dos professores Glacy Antunes, Alexandre Magno e Jarbas Cavendish (CORREIA, 2019), suas ações de extensão estão direcionada à disciplina de Conjunto Musical, e tem o intuito de ofertar aos alunos da UFG um espaço de pesquisa e performance em música popular, sobretudo brasileira, possibilitando que estes (alunos) estejam em contato com um grupo altamente profissional e de grande nome nacional dentro deste segmento.

A existência de disciplinas e projetos como esse permite que os musicistas possam experienciar outras vivências musicais, como menciona um ex-membro da Banda: *“visto que a grade curricular do meu curso era voltada para o erudito. Surgir um projeto de extensão voltado para a música popular, foi a oportunidade que encontrei para adquirir conhecimento que até então eu não tinha experimentado”* (SEIXAS, 2018, p. 37). Com esse exemplo da Banda Pequi, é perceptível que essa nova experiência é desafiadora para o aluno que observando as diferentes linguagens, requerem maneiras específicas e distintas de execução. Com isso, é evidente que ao participar de um grupo com essa formação o aluno passa a desenvolver diversos aspectos técnicos e linguísticos que envolvem desde o estudo do instrumento até a pesquisa de repertório.

Neste mesmo sentido, foi o que (SANTIAGO et al, 2022) enxergou através da pesquisa realizada com alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de São Carlos, atuantes e ex-atuantes da Big Boom Orchestra, atrelada ao projeto de extensão Big Band UFSCAR, fundada em 2017. As ações do grupo fundamentam-se no desenvolvimento musical do aluno e na prática cultural regional, assim como na articulação e socialização que acontece entre os alunos da universidade com músicos da comunidade, outrossim no diálogo e integração entre Ensino, Pesquisa e Extensão, permitindo ao grupo funcionar com um laboratório para práticas pedagógicas. O autor considerou o grupo como um espaço real de aprendizagem ativa dos estudantes do curso de licenciatura, onde estes poderiam desenvolver e vivenciar metodologias de ensino a fim de sedimentar sua formação como performer e educadores. Com isso, verificou que a maior contribuição para aqueles que participaram do grupo, ficou na área de performance, com o desenvolvimento do instrumento e atributos teóricos/práticos da música, sobretudo a leitura de partitura, percepção musical e improvisação.

No aspecto de vivência pedagógica foi verificado que os alunos ainda não se sentem tão beneficiados se comparado a performance. O autor não traz o relato das falas dos alunos, com isso não há como identificar como acontece o processo de ensino/aprendizagem, bem como é a dinâmica que o grupo trabalha neste sentido. É sabido que para além do que é executado nos concertos os alunos fazem apresentações dos instrumentos musicais e das obras que serão tocadas, além de participarem de eventos acadêmicos ligados a UFSCar, com isso: “em termos de relevância acadêmica a atividade é importante pois possibilita a professores de graduação em música da UFSCar contar com um grupo musical altamente funcional que

propicie a realização de pesquisas e práticas pedagógicas e musicais diferenciadas” (SANTIAGO et al., 2022, p. 682).

Aproveitando está última fala: “práticas pedagógicas diferenciadas”. Há grupos que mesclam as metodologias de ensino e a transmissão dos saberes, como é o caso da UFSJazz Big Band, essa vinculada a Universidade Federal de São João Del Rei, atualmente coordenado pelo Prof. Dr. Leonardo Barreto Linhares, que vem dando segmento ao projeto intitulado “*UFSJazz Big Band: a prática de performance e educação musical através da música popular no contexto de grandes grupos instrumentais –ano 2*”, sendo este projeto se iniciado ainda em 2015 através de um pré-teste (projeto piloto) com a oferta da disciplina “Prática de grandes conjuntos instrumentais: Big Band” (LINHARES, 2023).

O grupo busca dialogar com as diferentes formas de ensino/aprendizagem unificando o ensino do repertório através dos símbolos musicais tradicionais (partitura), conjuntamente ao ensino oral:

Outro fato importante é que muitos aspectos estilísticos e de performance da música popular são apreendidos através da oralidade. Mesmo que as partituras apresentem todos os signos atinentes à interpretação, a notação musical não é capaz de abarcar todas as inflexões que caracterizam um dado gênero musical. São poucos os registros de sistematizações em métodos, o que faz com que a aprendizagem seja mais eficaz em função da vivência, pelos processos de prática de conjunto e de socialização (LINHARES; JÚNIOR, [s.d.], p. 7).

Esse modelo de ensino está presente nas diversas manifestações culturais, sobretudo em contexto de música popular. Tal perspectiva possibilita explorar de forma mais assídua o desenvolvimento da percepção musical e a memória auditiva, contribuindo para o senso musical crítico do performer a partir da escuta, bem como do professor de música, que dispõe de uma abordagem diferente para sua didática, possibilitando criar dinâmicas de aprendizagem entre dois campos de ensino: o popular e o mais academicista ou (profissional),desse modo os unindo para a expansão dos resultados e fomentação do projeto.

Nesta mesma direção, o projeto de extensão da Big Band na UNIRIO - Potencializando Resultados, realizado em 2017, trabalha com a ideia da interdisciplinares das disciplinas de Prática de Conjunto e Música de Câmara, que trouxe para os alunos a perspectiva que a transmissão dos conteúdos musicais da música popular perpassa por essas duas modalidades de ensino: uma que exige uma compreensão teórico-musical mais direta e literal para transformar os símbolos musicais notados em som, fazendo com que a ideia do

compositor ou arranjador saia do papel e se transforme em uma expressão sonora; e a outra que nas palavras de (ULHÔA, 2008, p.2 apud TRAJANO; KORMAN, 2017, p. 210), envolve:

[...] técnica instrumental, timbre, detalhes de tempo e dinâmica, ornamentação, articulação, a combinação de todos estes elementos no que se chama de expressão, bem como a improvisação, são transmitidos em grande parte de forma oral, precisando inclusive de contato com e demonstração por um mestre especialista.

Contudo, Ray (2015, p. 6) chama atenção no sentido de que:

No ensino da performance musical o maior problema consiste em integrar em seu processo duas realidades não hierarquizadas: os atributos validados por uma tradição oral de transmissão do conhecimento e os atributos atinentes a informações provenientes de pesquisas trazendo propostas inovadoras ao processo, ambas realidades fundamentais para a domínio do conhecimento sobre performance musical, seja sua execução, seja seu aprendizado.

Ao que parece, aqui mesmo consiste a ideia de que o próprio ensino através da oralidade acaba funcionando com uma “proposta inovadora no processo”, visto que “essa tendência que valoriza a oralidade, de uma maneira geral, não é bem recebida nas universidades” (FEITOSA, 2016, p. 73), o que acaba também interferindo no processo de capacitação dos professores de música, na perspectiva de que estes ainda têm pouco contato com esse tipo de abordagem didática, “nesse sentido, o sistema de matriz disciplinar parece não dar conta do conteúdo necessário ao professor que formará artistas aptos a atuar de maneira consciente na sociedade” (RAY, 2015, p. 48).

Nesta direção, é interessante entendermos também que, dentro da extensão, sobretudo a partir dos anos 2000 houve uma necessidade de se criar uma curricularização da extensão. Entretanto, segundo os autores e as legislações, mostram que o primeiro Plano Nacional de Extensão PNE 2001-2010 só veio a ser promulgado de fato com o decreto 10.1720/2001. Essa PNE trouxe avanço ao que diz respeito à inclusão dos projetos de extensão em sala de aula do ensino básico, em especial na modalidade de educação para jovens e adultos, assim também como a inclusão da extensão como componente curricular nas universidades, sendo exigido por tanto atuação do discente em projetos de extensão, e que isso representasse ao menos 10% do total de crédito do curso de graduação (BRASIL, 2001). Outrossim a criação do Programa de Extensão Universitária em 2003 que buscava enfatizar ações e projetos ligados a inclusão

social a fim de diminuir a desigualdade regional, tentando sempre manter a extensão como aporte para o ensino e pesquisas, visando o princípio da indissociabilidade.

Com o fim da vigência da PNE 2001-2010, o Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições de Educação Superior Públicas Brasileiras (FORPROEX) elabora em 2012 uma atualização na Política Nacional de Extensão, a fim de deixar novas diretrizes, sobretudo quanto a perspectiva da interdisciplinaridade e interprofissionalidade na extensão, concepção essa que além de permitir a interação e especialização das diversas áreas de atuação, possibilitou a criação de uma aliança intersetorial nas universidades, imprimindo para extensão universitária aporte teórico e operacional (SOARES, 2017; JIMENEZ et al., 2023; GADOTTI, 2017).

Dito isso, para além da experiência que é desenvolvida enquanto musicista (performance e educador musical), o contexto musical em questão possibilita também que os alunos possam desenvolver funções administrativas e organizacionais. Neste sentido, o projeto Big Band na UNIRIO nos mostra algumas atividades que podem ser exploradas por alunos que estejam na condição especial de bolsista do projeto:

apoiar a produção de apresentações e outros eventos; 2) preparar os programas, o rider técnico – que especifica as necessidades técnicas do grupo para as apresentações – e o mapa de palco – que especifica o posicionamento dos integrantes da banda, microfones, e monitores no palco; 3) comunicar com os responsáveis de produção nas instituições e salas de performance internas e externas da universidade; 4) preparar e desmontar a sala de ensaio (TRAJANO; KORMAN, 2017, p. 208).

Sendo assim, a partir do que foi demonstrado acerca de algumas abordagens pedagógicas do contexto em questão, é perceptível a presença das disciplinas e conteúdos relacionados a Prática de Conjunto como aporte possível para o desenvolvimento técnico, pedagógico e administrativo dos estudantes, onde os mesmo se preparam para a vida musical profissional, possibilitando o crescimento da rede de *Network* através de atividades pontuais, como ensaios, concertos, apresentação em seminário e oficinas de música que são realizadas tanto para quem está dentro, quanto fora da universidade. Sendo assim, além de cumprir sua função curricular, e de ser um ambiente de capacitação técnica/instrumental, permite a fomentação de práticas diversas, contribuindo para uma formação mais sólida dos futuros professores.

## 6 RUBACÃO JAZZ

As informações contidas nesta seção foram identificadas através do trabalho “*Processo de aprendizagem de percussionistas na prática musical, na orquestra rubacão jazz*” realizado em 2019 pelo autor Adriano Tenório da Silva Gomes (ainda não publicado) e outras a partir de buscas realizada nas redes sociais do grupo, além de informações contidas no portfólio do grupo enviadas pelo próprio coordenador e orientador desta pesquisa, Alexandre Magno, que serviram de base também para a construção do trabalho mencionado anteriormente.

Fundada em João Pessoa-PB, a atual Big Band Rubacão Jazz, como assim é conhecida a partir de 2013, é o resultado de formações instrumentais agregadas a antiga Banda Sinfônica José Siqueira, que passou a ser desenvolvida a partir de 2010 pela Universidade Federal da Paraíba-UFPB através, a princípio, do professor Sandoval Moreno de Oliveira que contou com o apoio dos estudantes do curso de regência (GOMES, 2019), em especial David Xavier Martins que ficou responsável em conduzir o grupo. No cenário atual, o grupo é coordenado pelo professor Alexandre Magno que passou assumi-lo em 2013 ainda ao lado de David, que juntos permaneceram com o objetivo de proporcionar aos estudantes da UFPB fazeres musicais através de repertórios de música popular brasileira, porém assumindo outras políticas para maior desenvolvimento do grupo, dentre elas o modo de seleção dos integrantes e a inclusão de atividades pedagógicas como workshops e master classes. A partir de 2017 o grupo passou a fazer parte dos projetos de extensão da UFPB que vislumbra dentre outras propostas, fomentar o repertório de big bands americanas:

Esta orquestra tem formação de big band (i.e., orquestra de origem americana contendo trompetes, trombones, saxofones, guitarra, piano, baixo, bateria e instrumentos de percussão). A Rubacão Jazz toca ritmos que variam do Jazz ao Frevo. Devido ao seu histórico diretamente ligado ao Jazz e suas vertentes, Alexandre Magno, busca aprimoramento destas linguagens através da interpretação destes ritmos incluindo os ritmos brasileiros (samba, bossa nova, Chôro, Frêvo, Maracatú, caboclinho música latina entre outras), com o intuito de promover interação entre o mundo acadêmico e músicos das comunidades locais e nacionais. Com este projeto, espera-se oferecer cultura de alta qualidade nos CAMPI avançados da UFPB, IFPB e comunidades circunvizinhas através de concertos e estimular o empreendedorismo (economia criativa e participativa) para seus integrantes, formação e recuperação de plateia e recrutamento de novos alunos (PARAÍBA, 2017)

Nesse primeiro semestre de 2023 o grupo é formado por dezenove músicos incluindo o regente, sendo distribuídos nos seguintes naipes: cinco saxofonistas, quatro trompetistas, quatro trombonistas, uma pianista, um guitarrista, um baixista, um baterista e um percussionista. Contudo essa formação pode variar a depender do repertório utilizado, houve momento da história do grupo que chegou a ter vinte e dois musicistas, incluindo o regente. O grupo possui espaço fixo para realização dos ensaios, sendo este na sala de concerto Radegundis Feitosa (UFPB). Além de realizar ensaios abertos ao público e apresentações em todo território nacional, a big band também desenvolve atividades didáticas como masterclasses, ministradas pelos próprios integrantes, que são compostos por alunos da universidade, independentemente do grau de formação (Pós- Graduação ou Graduação), e músicos independentes de João Pessoa, assim como profissionais e estudantes de música de outras nacionalidades e instituições. O grupo possui em média entre vinte e vinte e cinco integrantes divididos em quatro naipes, como mencionado na seção Big Band.

Sobre a trajetória da banda, não haveria espaço para dissertar todos os shows e eventos que o grupo participou, de qualquer maneira serão mencionadas algumas apresentações e festivais que o grupo fez parte. Gomes (2019), menciona que as primeiras apresentações do grupo passaram a acontecer ainda dentro da cidade de João Pessoa no ano de 2013, sendo a primeira realizada na sala de concerto Radegundis Feitosa e outra nas imediações da Estação Ciência. Nessa época, o grupo funcionava como uma extensão da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba, sendo identificada como OSUFPB/Metais. A sala de concerto Radegundis Feitosa onde o grupo realizava os ensaios, acabou se tornando também um local que a banda pôde intensificar suas apresentações durante o ano de 2014, como: concerto com participação do maestro Chiquito mais o solista Helinho Medeiros, concerto Internacional de Jazz que teve como convidado o grupo Uni Jazz Orchester oriundos da cidade de Regensburg na Alemanha, e o concerto com a participação da Banda de música da polícia militar da Paraíba, realizado em Agosto do referido ano. Ainda 2014, a Rubação Jazz teve sua primeira participação no FESDOM - Festival Nacional de Música, realizado em Mato Grosso do Sul pela Universidade Federal da Grande Dourados, onde os integrantes da banda puderam ministrar master classes sobre diversas temáticas.

Além de realizar outras novas atividades pedagógicas na segunda edição do FESDOM em 2015, a banda teve a participação no evento “Forró ao Jazz”, evento realizado no Teatro de Arena/PB que tinha como objetivo arrecadar fundos para custear os estudos de alguns

integrantes no exterior. Soma-se a essa duas, uma apresentação realizada na sala de concerto Radegundis Feitosa em Maio do mesmo ano, e um grande concerto promovido pelo SESC dentro do projeto “Intervalos Instrumentais” que contou com a participação especial do guitarrista Luciano Magno, oriundo de Pernambuco, o qual o grupo mantém parceria até o dias atuais.

Em 2016 o grupo realizou diversos concertos dentro de ambientes acadêmicos, além de um concerto com o grupo Luther Jazz Orchestra e mais uma atividade pedagógica (Workshop) com Nailor Proveta (GOMES, 2019), acrescentando-se a isso um concerto em homenagem ao Novenário e Festa de Nossa Senhora do Rosário em 10 de Outubro, e mais uma apresentação de encerramento do ano realizado no Parque Sólon de Lucena no centro de João Pessoa. Já em 2017, o grupo realizou alguns concertos dentro da UFPB que fizeram parte do seu cronograma de apresentações funcionando como contrapartida em relação à extensão universitária, além de seu retorno mais uma vez à terceira edição FESDOM, sendo este realizado no teatro municipal da cidade, desta vez com transmissão ao vivo nas redes sociais do grupo (GOMES, 2019), que culminou na gravação de um DVD.

Em 2018 o grupo continuou realizando apresentações gratuitas dentro da UFPB a fim de fomentar e divulgar a música jazzística, e neste sentido realizou um concerto temático com a participação especial do cantor Túlio Melo com o repertório voltado as músicas de Frank Sinatra, onde foi gravado um novo DVD, desta vez no Espaço Cultural José Lins do Rego, fruto de uma parceria com a Funesc-PB. Este mesmo concerto foi apresentado na UFPB na sala de concerto Radegundis Feitosa, assim como uma nova grande apresentação em comemoração aos 130 anos do Theatro Santa Roza em João Pessoa no ano de 2019.

Devido ao afastamento social ocasionado pela Pandemia do COVID 19 no início de 2020 o grupo acabou desenvolvendo o projeto “Pratas da casa” que teve como objetivo realizar gravações de duas músicas de compositor Luciano Magno, que foram dispostas no canal do Youtube<sup>21</sup> do grupo, além de dar espaço para o relato de experiência musical e acadêmica de seus integrantes, sendo esta parte do projeto divulgado no instagram da banda.

Com o retorno ao palcos no mês de Maio de 2022, o grupo realizou um concerto em homenagem aos 10 anos do Centro de Turismo e Artes a UFPB (CCTA), sendo convidado logo em seguida a participar do festival “Do frevo ao Jazz” em Recife/PE, onde pôde dividir palco com outras grandes orquestras: Orquestra 100% Mulher e Spok Frevo Orquestra.

---

<sup>21</sup> Canal do grupo: <https://www.youtube.com/@bigbandrubacaojazz4225>

Posteriormente participou do VII Encontro de Trombonistas da Paraíba realizado na cidade de Campina Grande, assim como o III Encontro de Trompetes da Escola de música Anthenor Navarro, encerrando o ano de 2022 com um mais um grande concerto com Túlio Melo no Teatro Paulo Pontes, ambos em João Pessoa.

Com isso, percebe-se então a grande diversidade de apresentações e parceria que o grupo conquistou desde sua formação, sobretudo após a mudança de coordenação, fator, que digasse de passagem, veio a contribuir consideravelmente com o desenvolvimento dos integrantes no que diz respeito tanto a parte técnica instrumental devido ao acréscimo de novos repertórios, assim como no viés didático ocasionada com a realização das oficinas oferecida nos festivais. Tais pedagogias vão ao encontro do que já era proposto pelo primeiro coordenador do grupo, como o próprio relata em uma entrevista concedida a Gomes (2019), “Sempre nesse sentido pedagógico, não tinha caráter profissional, como a banda sinfônica também é uma ferramenta pedagógica. Nós nunca trabalhamos com cachê, sempre foi nesse sentido pedagógico, eu acho que a Rubação é a mesma coisa né?” (OLIVEIRA, 2018, *apud* GOMES, 2019, p. 72). Contudo, há de verificar o caráter profissional que o grupo passou a assumir após a nova gestão, sobretudo ao se tornar projeto de extensão, o que possibilitou a criação de grandes parcerias com outras instituições federais assim como instituições ligadas a setores culturais, outrossim diversos artistas, impulsionando em grande escala o nome da banda em cidades da Paraíba como em outros estados.

**Figura 7** Rubação Jazz 2019



**Fonte:** Portfólio da banda

## 7 APRESENTAÇÃO E CRUZAMENTO DOS DADOS OBTIDOS

Como mencionado anteriormente, o cruzamento das informações e dados obtidos nesta pesquisa, foram compreendidos através dos relatos contidos nas entrevistas e das respostas do questionário, da pesquisa documental, bem como das observações dos ensaios do grupo. Tais informações foram conjuntamente “confrontadas” a partir da bibliografia da área e a visão dos autores, assim como trabalhos realizados por coordenadores de grupos similares a Big Band Rubação Jazz.

Sendo assim, vamos primeiramente entender a visão que os novos integrantes da banda têm em relação ao desenvolvimento performático musical e instrumental, e em que aspectos de melhoria um grupo com a formação de Big Band oferece se comparado a outras formações musicais. Neste sentido foi perguntado aos novos integrantes: *Em uma escala de 0 a 10, como você avaliaria seu nível técnico antes de entrar na Rubação? E o que faltava para que seu nível fosse diferente?*

Eu acho que nível técnico.... 8.... o que faltava.... era aspectos, tipo conceitos, entende? Tipo: como conceber algumas práticas (técnicas)? Como aprimorá-las e entender o processo para poder executá-las das melhores formas possíveis de certa parte os grupos que eu participava anteriormente exigia um pouco de técnica, mas não era algo tão específico, não era algo que eles estavam em déficit, era sempre algo muito mais tranquilo de resolver do que outras coisas. A Rubação tem alguns repertório.... são bem desafiadores e outros são bem mais tranquilos, mas o diferencial está na linguagem.... da situação de como foi escrito, de como se interpreta, essa questão muda totalmente o que está escrito, né? o que a gente pode entender da escrita (Participante 01, 30/09/2022).

Em uma escala de 0 a 10, eu avaliaria meu nível em 5..... antes de entrar na Rubação.... porque eu nunca tive a vivência assim, né?... de big band .....o que falta para o meu nível....no caso evoluir era justamente isso, ter a experiência com a big band, que veio.... aspectos como de leitura.... improviso em si, né?...estudar ..... não improvisar.... estudar inicialmente a estrutura do improviso e a leitura também, né? (Participante 02, 11/11/2022).

De técnica eu acho que o... duas coisas: a primeira é a parte do encadeamento harmônico, porque os encadeamentos do Jazz não são nada fáceis, não são nada assim “feijão com arroz”... então... parte de harmonia assim de entender para onde elas estão indo... eu hoje inclusive facilidade de ler cifras, né? A cifra do jazz ela não é um “A “ é A com B, B9, 13 menor com a inversão, então só de você bater o olho e consegui ler aquilo eu não conseguia... e hoje eu já consigo ver que tu tenho mais facilidade... então eu acho que se tivesse que apontar dois aspectos seria isso, a questão mais de progressão harmônica e encadeamento e cifra em si, a leitura de cifra a parte do improviso. Eu quero melhorar mais, mas comparando do início do

ano que foi quando eu entrei para agora, eu acho que dei uma evoluída (Participante 03, 19/10/22).

Aqui já é possível identificarmos como fora relatado também na pesquisa com a Big Boom Orchestra, atrelada ao projeto de extensão Big Band UFSCAR da Universidade Federal de São Carlos, o desenvolvimento tanto da leitura musical à primeira vista quanto do estudo de improvisação ligados à linguagem musical, aspectos musicais necessários para atuação dentro desse contexto musical. Neste sentido, o autor Lima (2021) contribui trazendo que a leitura musical funciona também como uma facilitadora em trabalhos onde a demanda de tempo para pegar música é curto, ele menciona:

Posso relatar a importância do auxílio da partitura nesse exato momento em que estou desenvolvendo esta pesquisa, que demanda muito tempo e dedicação. Fui convidado para participar de uma live em tributo a Dominginhos, que será realizada no dia 18/06/2021, que terá duração de oito horas onde irão se apresentar inúmeros artistas renomados, inclusive a sua filha, Liv Moraes. Eu não teria disponibilidade para participar da live e concluir a pesquisa, se não fosse o auxílio da partitura. Todo o repertório está escrito e o material já nos foi enviado; desse modo, será necessário apenas um ensaio para fazer os devidos ajustes e concluir com a apresentação musical. Nesse panorama, posso ainda destacar mais um aspecto positivo em relação à partitura, que é a diminuição da possibilidade de erros, já que todos estão se valendo do mesmo recurso e a possibilidade de equívocos é quase quenula (LIMA, 2021, p. 40-41).

Acerca de aspectos técnicos do instrumento, o (a) participante número 04 contribui com o que foi mencionado anteriormente pelo (a) participante 03 no sentido que para ela a mudança de acordes e progressão harmônica também é um desafio a ser vencido. Ela acrescenta também que a formação de Big Band possibilita dentre outros fatores a projeção dos instrumentos de sopro (neste caso o Saxofone), sem perder a noção de dinâmica:

[...] também a questão de dinâmicas, foi algo que foi bem novo a Rubacão tem muito potência - no bom sentido - você escuta a Rubacão e ela realmente enche o espaço e estou talvez acostumada a tocar informações mais pequenas, ou com a sonoridade mais pequena ou controlada, então eu acho que isso foi muito desafiante para mim para um instrumento de sopro, o fato de tocar mais forte implica também ter mais cuidado com a afinação por conta da embocadura que geralmente temos que abrir a boca um pouco mais pra deixar passar mais ar e isso faz com que a afinação abaixe e tal enquanto a sonoridade eu acho isso também ajudou bastante e que eu precisava realmente a tocar mais forte, uma coisa que tem me ajuda muito (Participante 04, 30/09/2022).

Sobre o desenvolvimento pedagógico e didático, os novos integrantes ainda não tiveram a oportunidade de ministrar nenhum tipo de atividade junto ao grupo, como aconteceu

com os integrantes veteranos. Contudo, observa-se que sua participação na Rubacão ajuda-os a entender alguns aspectos que vão além do fazer musical, e que podem ser explorados em sala de aula, mesmo que informalmente, como é o caso de atuação de alguns deles. Neste sentido lhes foi perguntado: *Você é educador musical? Se sim, em que aspectos a Rubacão lhe ajuda nesse sentido?*

Informalmente... assim... eu atuei em uma banda marcial mas não contratado, eu apenas ajudava os meninos do trompete... dava uns toques, ajudava mais assim, mas não.... de ofício, né?... porque.. antes de eu ensinar mesmo que informalmente eu era uma pessoa meio impaciente... sem tanta sensibilidade, né?... com a questão da outra pessoa, saber o que ela tá passando, como ela concebe isso e quando a gente tá lá... dentro do grupo. **Intervenção do pesquisador** - mas só pra esclarecer quando você falou “mas lá dentro do grupo” você falou dentro do seu grupo lá na banda marcial, ou da Rubacão? **Entrevistado** - Dentro da Rubacão.... a gente tem essa compreensão, tem outras experiências.... a gente acaba tendo uma visão “pow isso aqui eu tava sendo meio injusto, né? vamos repensar, vamos ver como eu posso agir da melhor forma” porque a gente não sabe o que o outro está passando, a gente tenta meio que supor, né? e a gente às vezes tem que trabalhar com o que consegue ter, né?... das emoções, da concepção do aluno, do que ela relata, né? de suas dificuldades (Participante 01, 30/09/2022).

Sim... eu sou educadora musical no momento eu não estou dando aula, mas no Uruguai eu trabalhava dando aula... eu acho que essa ideia de tocar na Rubacão, simplesmente reforça a ideia da importância de tocar em grupo, sobretudo os aspectos de afinação.... são tarefas bem diferentes de quando você trabalha sozinho.... não que não esteja presente a questão da afinação por exemplo mas é um coisa que fica mais exposta quando você toca em um grupo assim eu acho que ajuda muito a abrir a percepção auditiva (Participante 04, 30/09/2022).

Com Certeza! Ele falou até ontem, né? Prática de performance às vezes tem coisas que você só aprende vendo, né? você só aprende tocando eu acho que na questão de docência, de ensino.... 100% da parte mais prática, a gente às vezes na de educação musical, ver mais a parte teórica, ver mais a parte de ensinar método, mas ali a gente ver a música acontecendo, enquanto a música está acontecendo a gente está aprendendo, e o professor (maestro) está ali como ponto realmente ponte pra esse aprendizado, tudo que está acontecendo eu sempre acho muito interesse as vezes ele para pra falar de um compositor.... “o regente tal fazia assim o compositor tal escrevia assim.... ontem ele falou da prática de performance, o ritmo.... e é o tipo de coisas que a gente não aprende assim eu estou me formando, já paguei todas a disciplinas de metodologia, de tudo, e eu nunca tinha ouvido falar disso. Mas uma vez “é muita coisa pra pouco tempo”, então eu acho que cria-se na Rubacão esse espaço para falar de coisas que não dá tempo de falar aqui (Participante 03, 19/10/22).

Já os integrantes veteranos tiveram a oportunidade de relatar através do questionário como foi para eles realizarem Master classes no Festival Douradense de Música (FESDON) no Mato Grosso do Sul no ano de 2017, e de que maneira isso contribuiu para sua formação musical. Nesta direção Deltregia (2015) corrobora mencionando:

A ação-reflexão, essencial para o desenvolvimento profissional, não acontece apenas individualmente, mas também de maneira coletiva. Sendo assim, é necessário proporcionar aos professores espaços que oportunizem a troca de experiências e o aprendizado de tópicos de seu interesse, ratificando sua importância como agente fundamental na melhoria do ensino. Essas experiências, além de proporcionarem o aprimoramento prático instrumental e pedagógico, também oferecem oportunidades de observações de ensino realizadas por diversos profissionais em variados contextos (DELTREGIA, 2015, p. 4).

Como já citado, através do questionário e de forma estratégica foi possível colher algumas informações que poderiam complementar as experiências didáticas e pedagógicas dos integrantes do grupo, essas direcionadas aos veteranos. Com isso, foi elaborada a pergunta: *Como membro da Rubacão Jazz, você já realizou alguma master class? Poderia descrever como foi o processo de elaboração e experiência?*

Sim. Elaborei um curso de percussão voltado às manifestações da cultura musical nordestina, abordando gêneros como o: Maracatu, baião, frevo, ciranda e samba de roda. A experiência foi única para aquele momento visto que foi o primeiro contato com esse tipo de responsabilidade, pude então exercitar os processos pedagógicos e musicais discutidos em sala de aula (Participante 05, 18/12/2020).

Sim. Tive a honra de ministrar aulas em outros estados através da rubacão Jazz, na UFGD e UFPI. A elaboração foi feita de forma que pudesse atender desde do nível inicial ao mais avançado. A experiência foi muito especial, pois a troca de conhecimentos e as amizades feitas foram marcantes (Participante 06, 20/12/2020).

Os demais participantes antigos do grupo e que participaram também das Masterclasses enviaram suas respostas, porém, com pouca ou quase nenhuma exemplificação dos processos de elaboração, ficando assim a pesquisa contemplada apenas com a resposta dos dois participantes mencionados. De qualquer maneira e nesta direção, as temáticas e abordagens didáticas para a realização das oficinas são exemplificadas pelo regente do grupo, que realizou também uma oficina de música, contudo voltado para área de produção musical. Neste sentido, foi perguntado ao coordenador/regente: *sobre a masterclasses, qual importância isso tem na vida deles (participantes)?*

A gente tem uma questão muito forte na performance que é prática do ensino. Então, tem uma disciplina chamada “Didática e prática do Instrumento”, a qual eu ministro dentro da “Classe de trombone” por exemplo, e com isso eu acabo ensinando aos alunos a ensinar. Diante disso, quando a Rubacão vai ministrar as masterclasses eu sento e explico para eles focarem em conceito e não em processo, visto que cada um (espectadores da master class) tem uma forma de aprender diferente e que o período

que eles vão estar lá é muito curto e que eles não conseguirão fazer mudanças radicais nos espectadores, porque vocês não vão estar lá para poder dar assistência a eles, então vocês têm que falar coisas musicais e dizer onde eles podem buscar ajuda, como em pessoas, livros ou até mesmo marcar encontros online, o que é muito possível nos dias de hoje. Então tem que ter um balanço no ensino sensorial, comportamental, conceitual e abordagem mista que nesse último caso acaba sendo uma união de todas, que eu falo para eles como sendo uma coisa muito importante. Então a masterclass é para eles um momento onde eles vão revisar e consolidar tudo que eu venho falando nos ensaios e sala de aula, então a masterclass é um passo natural. A masterclass quando trabalhado sob um ponto de vista técnico pedagógico dentro dos ensaios, ela ocorre de uma forma natural e acaba sendo a prática da pedagogia do instrumento (Alexandre Magno Ferreira e Silva 25/01/2020).

**Figura 8 - Oficina com Adriano Gomes**



**Fonte:** Arquivo pessoal da Rubacão Jazz

**Figura 9 - Oficina com Issac Santos**



**Fonte:** Arquivo pessoal da Rubacão Jazz

**Figura 10** - Oficina com Alexandre Magno



**Fonte:** Arquivo pessoal da Rubação Jazz

É perceptível que atividades pedagógicas como estas possibilita, para além do desenvolvimento pedagógico dos palestrantes (sobretudo alunos), a difusão e fomentação dos conhecimento adquiridos dentro de cursos de nível superior, os tornando acessível e permitindo que esses saberes possam chegar, inclusive, a músicos que não estão envolvidos com o meio acadêmico, os capacitando, e de alguma maneira contribuindo com seu desenvolvimento. Tal medida vai ao encontro do que é proposto pelo Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições de Educação Superior Públicas Brasileiras:

Para o FORPROEX a Extensão Universitária foi entendida como um processo educativo, cultural e científico que articula o Ensino e a Pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre Universidade e Sociedade. Para o FORPROEX, A Extensão Universitária é "uma via de mão-dupla" entre Universidade e sociedade (GADOTTI, 2017, p. 2).

Essa perspectiva e abordagem didática, mantém a Rubação alinhada com outros grupos similares, como é o caso da UFSjazz Big Band, coordenada pelo Prof. Dr. Leonardo Barreto Linhares, vinculada a Universidade Federal de São João Del Rei, que traz em seu projeto de extensão, a importância da realização de atividades voltadas a educação musical e recrutamento de músicos a fim de oferecer-lhes melhores condições de atuação:

A UFSJazz Big Band, ao longo desse período tem demonstrado um grande potencial de interação com a comunidade externa, absorvendo em sua formação músicos das diversas bandas de São João del-Rei e região, músicos informais atuantes no cenário musical da cidade, discentes e docentes de outros cursos, além de promover intervenções voltadas para a educação musical e vivência da prática em conjunto através de oficinas, ensaios abertos e aulas oferecidas por seus monitores e alunos mais experientes, em diversos espaços e instituições da cidade e região. É importante ressaltar que as ações de extensão da UFSJazz Big Band, proporcionaram a quebra de paradigmas e obstáculos entre a comunidade externa e a Universidade, vista por muitos músicos da cidade como um lugar inacessível e restrito à músicos com educação formal. Alguns deles, principalmente os do naipe de percussão, após um tempo de vivência nas atividades da Big Band, se tornaram alunos do curso de Música, investindo em sua capacitação, ampliando assim sua atuação no mercado de trabalho (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI, 2022, p. 2).

Nesta direção, tais ações fazem jus a indissociabilidade do ensino, pesquisa e extensão, pois garante ao público externo um espaço amplo para geração de conhecimento e contrapartida social, o que ajuda a fortalecer e expandir o próprio projeto como um todo, potencializando assim seus os resultados.

Para que os resultados sejam alcançados de forma assertiva, a Rubacão conta com conselho diretor, este formado por um integrante de cada naipe, que juntos planejam e decidem sobre as ações do grupo e posteriormente são levadas aos demais participantes. Afim de compreender de forma mais profunda essa questão, contudo, procurando não ser invasivo, foi elaborada então a pergunta ao regente do grupo: *como é feita a seleção do repertório?*

Pode acontecer de eu querer um repertório ao meu gosto, mas é muito raro que isso aconteça, até porque o pessoal da banda sempre questiona, então eu acabo concordando, neste sentido, assim como todas as demais decisões são acontecem com o grupo, o repertório também é. **Intervenção do pesquisador** - “neste momento eu acrescentei uma nova pergunta” - e de que maneira o Sr tenta passar a interpretação das músicas buscando a linguagem de Big Band? **A resposta foi:** através da análise crítica, que consiste em analisar congruências e divergências das músicas que foram interpretadas por vários artistas e grupos, coisa que eu aprendi com a professora Dr. Cristina Gerling. Transportando isso para literatura, é o que fazemos ao comparar peças, por exemplo de big band, fazendo anotações que chamamos de anotações editoriais que geralmente são feitas por musicólogos. E tem um versão que chamamos de autoritativa ou edição final, que consiste na junção de todas as peças já editadas fazendo dela a obra mais concreta para ser tocada. A mesma coisa eu faço, quando possível, com a música que tocamos no grupo. Busco ouvir várias gravações entre elas a original e ver qual parte de determinada versão pode se enquadrar melhor para o nosso estilo, mas caso a música que vamos tocar já tenha uma versão original contento partitura e gravação do mesmo arranjo, nesse caso não há uma grande necessidade de criar adaptações (Alexandre Magno e Silva Ferreira, 25/01/2020).

Analisando tais afirmações a partir das observações durante os ensaios, foi verificado que para as músicas que contém as partituras, contudo, que não contém registros de áudio com execução de outros grupos, a experiência de alguns membros da Rubação ajudou a entender processos para melhor compreensão do repertório, como foi feito com a música “Que nem jiló”, arranjo de Jarbas Cavendish Seixas, a partir da segunda observação.

Com isso e para fim desta seção, segue abaixo os tópicos e pequenas falas que foram colhidas durante as dez observações. Os diversos assuntos abordados nos ensaios mostram ser bastante relevante e significativo, contudo não caberia neste primeiro trabalho o aprofundamento de todos eles, ficando por tanto como aporte de conteúdo para novas pesquisas.

#### 1° Observação 7/03

- ≡  Alexandre distribuiu as partes e comentou sobre a experiência de vida.
- ≡  Falou de edição crítica de partituras.
- ≡  Historicidade e veracidade das obras.

#### 2° Observação 14/03

- ≡  Alexandre falou sobre a linguagem musical de Moacir Franco.
- ≡  Edição de partitura Urtext.
- ≡  O participante Gilbert sugeriu gravar somente o áudio da música "Que nem jiló" sem a bateria e percussão para melhor compreendê-la.

#### 3° Observação 21/03

- ≡  Começou falando da importância de concurso militar (bombeiro) ex: Flavinho.
- ≡  Falou da importância de ter o áudio pra pesquisar as músicas.
- ≡  Linguagem musical Coisa n4.

#### 4° Observação 28/03

- ≡  Leitura à primeira vista.
- ≡  Trabalho com as músicas de PS Carvalho.
- ≡  Experiência de viva de Alexandre.
- ≡  Cobrança com os componentes do grupo em relação ao estudo fora do ensaio.
- ≡  Fábio (baterista) relatou sobre a melhoria na leitura à primeira vista.

 Add reminder

 Location

Created 7/3

 Add reminder

 Location

Created 7/3

**5° Observação 04/04**

- ≡  Alexandre falou dos editais.
- ≡  Aqui o professor deixa claro as movimentações da banda, indo ao encontro da sua fala na entrevista.
- ≡  Passou os naipes separados.

**6° Observação 11/04**

- ≡  Falou da importância de uma pessoa qualificada em grupos de Big Band

**7° Observação 18/04**

- ≡  Na troca de repertório corrigiu a forma da música com os integrantes
- ≡  Falou sobre técnica de sax
- ≡  Ajustes dos acordes "Rapa Côco" comentou sobre contraponto

 Add reminder

 Location

Created 7/3

**8° Observação 02/05**

- ≡  Falou pra ficarmos atentos aos concursos.
- ≡  Mercado de trabalho, banda, professor, musicólogo

**9° Observação 09/05**

- ≡  Ensaio de naipe de metais e os demais acompanhavam com a leitura
- ≡  Mudança de "métrica" (colcheia swingada/colcheia quadrada)

**10° Observação 16/05**

- ≡  Falou do líder de banda (Buddy Rich)
- ≡  Tocar o que ta na partitura da música "Frevo pra o Suassuna"

 Add reminder

 Location

Created 7/3

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como foco a compreensão sobre o desenvolvimento performático e pedagógico de um grupo de pessoas atuantes em um contexto musical específico. Para tal, foram abordados diversos temas buscando trazer de forma sucinta o contexto histórico e de desenvolvimento do que é referido, como: a fomentação do jazz nos Estados Unidos, a evolução do instrumento bateria ligadas às Big Bands a partir do Séc XX. A exemplificação da historicidade da bateria pode ser fundamentada pela representação de um dosex-participantes do grupo que realizou masterclass e que também participou desta pesquisa respondendo o questionário. Quanto aos demais integrantes que tiveram a mesma participação na pesquisa, infelizmente não haveria espaço neste trabalho para abordar as diversas temáticas de seus contextos históricos.

Ao pesquisar sobre o surgimento da bateria no Brasil, foram observadas pequenas inquietações acerca do percussionista brasileiro “pioneiro” a utilizar esse instrumento a partir de 1920. Foi evidenciado o grupo de Pixinguinha e os Oitos Batutas como um dos representantes a referenciar parcialmente a música de improviso em território brasileiro, bem como a atuação do percussionista João Thomaz. Neste sentido, a explanação desse contexto histórico possibilitou uma proximidade maior com a caracterização da Rubacão Jazz, onde foi mencionada sua trajetória e algumas das principais ações que o grupo realizou como projeto de extensão até o ano de 2022: show e concertos que foram oferecidos a toda comunidade de maneira gratuita, outrossim oficinas de músicas em diferentes instrumentos e masterclasses com temas voltados à produção musical.

Através das fundamentações conjuntamente com o que foi colhido com outros grupos similares a Rubacão, ficou perceptível que a porta de entrada para quem deseja atuar nesse contexto musical acontece através das disciplinas de prática de conjunto, estas direcionadas especialmente a alunos das universidades, além disso, através da indissociabilidade do ensino, pesquisa e extensão que permite abraçar músicos da comunidade. Neste sentido, foi observado durante a pesquisa, que nos últimos anos o grupo adotou a inserção de novos integrantes a partir de indicações de outras pessoas próximas aos membros do grupo. Com isso, em diálogo com o coordenador da Rubacão Jazz, ficou como sugestão que para os próximos semestres, o grupo possa novamente ser ofertado nas disciplinas que tem como foco o fazer

musical coletivo, tanto nos curso de licenciatura, quanto do bacharelado da UFPB, observando-se neste caso as demanda de instrumento e interesse do grupo.

Nesta direção, é visível também que a prática em conjunto acaba sendo não só uma atividade curricular, mas um espaço onde os estudantes se preparam para a vida musical profissional, tendo como resultado das atividades realizadas no semestre, apresentações públicas, tanto fora quanto dentro das universidades. Sendo assim, além de cumprir sua função curricular, automaticamente possibilita aos alunos um momento para desenvolv técnicas do instrumento e dentre outros: leitura à primeira vista, improvisação, dinâmica e precisão rítmica, bem como, linguagem e a criatividade musical, passando também a trabalhara ansiedade no palco, o que muitas vezes se torna empecilho para algumas pessoas no início da carreira musical. Assim, o espaço se configura como aporte fundamental para que os alunos possam ter oportunidade de conhecer novas pessoas, aumentando assim a rede de *Network* e ascendência técnica profissional.

Além dos resultados que envolvem a performance, toda elaboração e realização das oficinas de música feita pelos integrantes antigos configura-se como uma fundamental etapa de desenvolvimento didático/profissional para aqueles que pretendem seguir a carreira como professores de música, sobretudo de instrumentos, pois permite aos alunos testar e/ou até mesmo refutar seus comportamento, melhorando diversos aspectos sociais que influenciam diretamente no ensino/aprendizagem, como foi verificado no relato do (a) participante 01.

Conjuntamente a isso, as contribuições e resultados obtidos através das reflexões durante a pesquisa, incluem também a compreensão de abordagens pedagógicas, as maneiras de transmitir conteúdos e metodologias de ensino flexíveis, como por exemplo, em um diálogo com os integrantes acerca do repertório. O trabalho de caracterização e contextualização do gêneros musicais acaba sendo tão importante quanto às demais atividades práticas que envolvem técnica/performance (ensaio de naipe), pois permite entender a historicidade dos gêneros, suas nuances e sotaques específicos, resultando assim em uma melhor execução e interpretação das músicas. Neste sentido, foi percebido durante as observações que a transmissão de diversos sotaques rítmico, fraseados e sobretudo dinâmica, são feitos através do oralidade, onde o professor executa (solfeja) a primeira vez e em seguida todo o grupo repete, algo muito próximo ao que acontece em uma aula de instrumento.

Sendo assim, é possível afirmar que este espaço de aprendizagem proporciona e contribui aos integrantes nas duas esferas da educação musical aqui referenciadas. Além

disso, é um ambiente que faz valer tanto a educação formal, quanto a educação popular, pois sua união possibilita a fomentação e geração de novos saberes, onde alunos podem realizar pesquisas com diversos temas específicos, como foi mostrado nas anotações das observações.

Contudo, foi verificado através dos dados obtidos, que a Rubacão Jazz como um espaço para o desenvolvimento educacional, sobretudo ligado ao ensino superior, ainda não possui participação em eventos acadêmicos, como congresso e apresentação em grandes seminários ou conferências, bem como ainda é pouca a realização de trabalhos de conclusão de curso, sendo este o segundo, em uma longa jornada de atividade que perdura dez anos. Assim como foi verificado que os projeto da Rubacão Jazz não são contemplados ou não incluem em seu plano a atuação de bolsistas de forma contínua, sendo esta última vez dentro da Pandemia em 2020, algo que pode também ser revisto com o coordenador. O retorno dessa medida irá possibilitar a inclusão e realização de planos de trabalhos para bolsistas, que lhes permitem crescer como profissionais, pois os mesmo executam diversas funções dentro do projeto, atividades estas que de certa forma agrega em sua formação, como foi exemplificado através de Trajano e Korman (2017) na seção da fundamentação teórica.

Por fim, esta pesquisa contribui e permite que novos pesquisadores possam entender as diferentes perspectivas e olhares desse objeto de estudo e seu campo de atuação, pois ainda há diferentes lacunas de pesquisas que podem ser abordadas e aprofundadas, o que colabora diretamente com a própria produção acadêmica da educação musical e performance. Comisso, este trabalho poderá a partir de então servir de embasamento para outras linhas de estudos, como é o caso da história do ensino de música no Brasil e suas vertentes, aqui evidenciadas através do contexto de formação instrumental de Big Band ligadas a projeto de extensão dentro das universidades públicas.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, M. C.; BORGES, M. C. M. As raízes do jazz e a original dixieland jazz band. *Millenium*, p. 123–135, 2004.

ALBRETCHT, T. TSHA | **Joplin, Scott**. Disponível em: <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/joplin-scott>. Acesso em: 2 fev. 2023.

ARAÚJO, A.; GOUVEIA, L. B. Pressupostos sobre a pesquisa científica e os testes piloto. *Relatório Interno \*TRS*, v. 2018, n. 02/2018, mar. 2018.

BARSALINI, L. A inserção da bateria na música popular brasileira: aspectos musicais e representações estéticas. *Artcultura*, v. 14, n. 24, 2012.

BESSA, V. DE A. **Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha**. História e música popular no Brasil dos anos 20 e 30. Mestrado em História Social—São Paulo: Universidade de São Paulo, 7 mar. 2006.

BIRTH of an Icon. **A Cultural History Of The Drumset**, 12 mar. 2015. Disponível em: <https://culturalhistoryofthedrumset.wordpress.com/origins/>. Acesso em: 2 fev. 2023.

BRASIL. **Lei 10.172/2001 de 9 de janeiro de 2001**. Brasília, 2001. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/leis\\_2001/110172.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/110172.htm). Acesso em: 30 abr. 2023

BRASIL. **Lei n.13.278, de 2 de maio de 2016**. Brasília, 2016. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2015-2018/2016/lei/113278.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2015-2018/2016/lei/113278.htm). Acesso em: 17 abr. 2023.

CAMBRIDGE, D. **ensemble**. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/ensemble>. Acesso em: 24 jan. 2023.

CAMPOS, C. H. A. DE. **Subindo a serra: Banda Mantiqueira**. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Universidade de São Paulo, 8 dez. 2008.

CHAVES, J. G. DA SILVA. **Um estudo político do jazz**. Brasília: Universidade de Brasília - Instituto de ciência política, 2017.

COELHO, L. F. H. **Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas**. Tese (Doutorado em Antropologia Social)—Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina: Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2009.

CORREIA, G. P. **Banda Pequi comemora seus 19 anos**. Disponível em: <https://jornal.ufg.br/n/114932-banda-pequi-comemora-seus-19-anos>. Acesso em: 11 maio 2023.

DE SOUSA, P. C. P.; LOURENÇO, R. Um breve histórico das Legislações sobre o ensino de música no Brasil. *Sciencult*, v. 7, n. 1, p. 358–370, 2017.

DELTREGIA, C. F. Considerações sobre a produção acadêmica na área de pedagogia do piano: superando dicotomias ao definir alguns princípios que norteiam a realização de

um evento voltado à formação inicial e continuada de professores de piano. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25., 2015, Vitória, ES. **Anais [...]**. Vitória, ES: [s.n], 2015.

DOMINGUES, P. De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no Mundo Atlântico. **Revista Brasileira de História**, v. 40, p. 171–192, 2 dez. 2020.

EARLY 1900's Ludwig bass drum pedal antique Patent Pending 5 25 09 Clanger Mount. Disponível em: [https://www.ebay.com/itm/125215280764?\\_ul=BR](https://www.ebay.com/itm/125215280764?_ul=BR). Acesso em: 7 fev. 2023.

1920s LUDWIG & Ludwig Drum Set (May be listed on DrumSellers.com soon). Disponível em: <https://www.notsomoderndrummer.com/not-so-modern-drummer/2018/10/30/1920-ludwig-amp-ludwig-drum-set-may-be-listed-on-drumsellerscom-soon>. Acesso em: 16 fev. 2023.

FEITOSA, R. A. T. **Música brasileira popular no ensino da trompa**: perspectivas e possibilidades formativas. Tese de Doutorado—João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2016.

FILHO, J. P. L. **Que jazz é esse?:** as jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920. Dissertação (Mestrado em História)—Niterói: Universidade Federal de Fluminense, 2014.

FILIPE, A. J. DOS R. **Relatório de prática de ensino supervisionada realizada na Escola de Música do Conservatório Nacional**: a bateria no contexto da música erudita contemporânea. Dissertação (Mestrado em Música). [S.l.] Universidade de Évora, 2018.

FON FON. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_1917/fonfon\\_1917.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1917/fonfon_1917.htm). Acesso em: 4 mar. 2023.

GADOTTI, M. Extensão universitária: para quê? **Instituto Paulo Freire**, v.15, p. 1–18, 2017.

GARRIDO, M. S.; SILVA, M. F. DA. Aspectos dicotômicos da educação musical brasileira e as perspectivas do ensino de música. **Revista Brasileira de Música**, v. 34, n. 1, p. 45–74, 2021.

GILIOLI, R. D. S. P. **Civilizando pela música**: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930). Mestrado em Educação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 15 set. 2003.

GOLDENBERG, R. Educação musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil. **Pro-Posições**, v. 6, n. 3, p. 103–109, 1995.

GOMES, A. T. DA SI. **Processo de aprendizagem de percussionistas na prática musical, na orquestra Rubação Jazz**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2019. No prelo.

JIMENEZ, M. DE O. et al. A extensão e a universidade brasileira: do estatuto das universidades até a curricularização da extensão. **Educação: teoria e prática**, v. 33, n. 66, p.28 fev. 2023.

LARANJEIRA, R. A Natureza da Lei n o 3.353, de 13 de maio de 1888, dita de Abolição da Escravatura. **Direito UNIFACS – Debate Virtual**, n. 226, 1 abr. 2019.

LIMA, K. K. P. **Caminhos para formação musical do baterista**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2021.

LINHARES, L. B. **UFSJazz Big Band: a prática de performance e educação musical através da música popular no contexto de grandes grupos instrumentais –ano 2**. [S.l.: s.n, s.d].

LINHARES, L. B.; JUNIOR, P. F. M. “**UFSJazz Big Band: um relato da importância de disciplinas nesse segmento para a promoção de interações social, educacional e profissionalizante no Curso de Música da UFSJ.**”, S.l.: s.n, s.d].

LOPES, E. **A Bateria como Instrumento Convencional e os 100 Anos da Técnica Não Convencional de Vassouras**. bookPart. Disponível em: [https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/27844?mode=simple&submit\\_simple=Mostrar+registo+em+formato+simpler](https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/27844?mode=simple&submit_simple=Mostrar+registo+em+formato+simpler). Acesso em: 13 fev. 2023.

LOWBOY cymbal. Disponível em: <https://shop.mapvip.cf/products.aspx?cname=lowboy+cymbal&cid=49&url=www.spotsclik.com>. Acesso em: 13 fev. 2023.

MELO, C. D. C. **A influência do Jazz: a swing era na música de concerto brasileira no período de 1935 a 1965**. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

MICHAELIS, U. **Ensemble**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/escolar-frances/busca/frances-portugues/ensemble/>. Acesso em: 24 jan. 2023.

MISINA, G. M.; SÚLPÍCIO, E. C. M. G. Ragtime: breve história, características e principais compositores. **Revista da Tulha**, v. 3, n. 1, p. 30–58, 30 out. 2017.

MÚSICA de Alma Negra: Centenário do jazz gravado: a Original Dixieland Jazz Band e seu “jass” circense. Disponível em: <https://www.carloscalado.com.br/2017/02/centenario-do-jazz-gravado-original.html>. Acesso em: 22 fev. 2023.

NETO, N. C. P. **Sonoridades modernas em trânsito: a origem das jazz bands catarinenses e suas trilhas de 1920 a 1940**. Dissertação (Mestrado em Música). Florianópolis: Universidade do estado de Santa Catarina - Udesc, 2021.

ENSEMBLE noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes. **Oxford Advanced American Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com**. Disponível em: [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american\\_english/ensemble](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/ensemble). Acesso em: 24 jan. 2023.

- PARAÍBA, U. F. **Rubação Jazz PB/Brasil. Universidade Federal da Paraíba, 2017.** Disponível em: [https://sigaa.ufpb.br/sigaa/public/extensao/consulta\\_extensao.jsf](https://sigaa.ufpb.br/sigaa/public/extensao/consulta_extensao.jsf). Acesso em: 23 mar. 2023.
- PENNA, M. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música.** 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- PEREIRA, M. V. M. Fundamentos teórico-metodológicos da pesquisa em educação: o ensino superior em música como objeto. **Revista da FAEEBA: educação e contemporaneidade**, v. 22, n. 40, p. 221–233, 2013.
- RAY, S. **Pedagogia da performance musical.** Diss. Tese de Pós-doutoramento. Goiânia: UFG, 2015.
- RODRIGUES, D. Jazz e Multiculturalismo. **Educação, Sociedade e Cultura**, n. 12, p. 47–62, 1999.
- SALGADO, J. A.; ARAGÃO, P. Refletindo sobre a prática de conjuntos musicais no currículo universitário. **Revista da ABEM**, v. 26, n. 40, 20 dez. 2018.
- SANTIAGO, G. L. A. et al. Big Band na UFSCAR e sua contribuição na formação de graduandos em música. **Revista Gestão e Conhecimento**, v. 16, n. 2, p. 678–691, 2022.
- SEIXAS, J. C. **Banda Pequi: a formação dos integrantes através da prática de música popular.** Dissertação de Mestrado—Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018.
- SILVA, G. R. F. et al. Entrevista como técnica de pesquisa qualitativa. **Online Brazilian Journal of Nursing**, v. 5, n. 2, p. 246–257, 2006.
- SILVEIRA, R. J. C. T. M. DA. **Keiko Abe e a Marimba Solista.** Dissertação (Mestrado em Música).[S.l.]: Universidade de Évora, 2012.
- SOARES, R. C. **Extensão Universitária no Brasil e na UFRRJ: quando e como estas histórias se entrelaçam.** Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 21 fev. 2017.
- SOARES, V. G. **Os primeiros Cursos de Extensão da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1932-1949).** Master 's Thesis. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.
- SOUZA, A. P. **Vibrafone: guia de estudo.** Tese (Doutorado em música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- SOUZA, J. V. Sobre as várias histórias da educação musical no Brasil. **Revista da ABEM**, v. 22, n. 33, 8 dez. 2014.
- TECLA CENTER. “O que é Blue Notes e Escala Blues?” **Blog TeclaCenter (blog)**, Disponível em: <https://www.teclacenter.com.br/blog/o-que-e-blue-notes-e-escala-blues/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

TEIXEIRA, E. B. “A análise de dados na pesquisa científica: importância e desafios em estudos organizacionais”. **Desenvolvimento em questão**, v.1, n. 2, p.177–201, 2003.

TRAJANO, T.; KORMAN, C. Big Band UNIRIO: potencializando resultados. **Raízes e Rumos**, v. 5, p. 205–211, 2017.

TRALDI, C. A.; FERREIRA, T. DE S. O instrumento bateria. **DA Pesquisa**, v. 10, n. 14, p. 163–172, 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI. **UFSJazz Big Band**: a prática de performance e educação musical através da música popular no contexto de grandes grupos instrumentais –ano 2. Disponível em:  
[https://ufsj.edu.br/extensao/resumo\\_pibex\\_2023.php](https://ufsj.edu.br/extensao/resumo_pibex_2023.php). Acesso em: 12 maio 2023.

ZUCHINALLI, T. **Blues: nascimento, trajetória e contribuição na formação da identidade dos EUA**. Em: I Seminário Internacional História Do Tempo Presente - Issn 2237 4078. Florianópolis: 2 out. 2014. Disponível em:  
<http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/stpi/paper/view/266>. Acesso em: 25 jan. 2023.

## ANEXO



1

Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação Turismo e Artes  
Departamento de Educação Musical  
Grupo de Pesquisa Música, Cultura e Educação

**Termo de Consentimento Livre e Esclarecido**

Prezado(a) Sr(a), .....

A pesquisa **Como a Rubacão influencia na formação musical dos seus participantes** estuda o papel que espaços de prática musical como Big Band podem contribuir com o desenvolvimento performático e educacional (didático) dos seus participantes. A referida pesquisa está sendo desenvolvida pelo aluno concluinte Alan Andrade da Silva, matrícula 20200136015, do curso de Licenciatura em música com habilitação em bateria da UFPB.

Os objetivos da pesquisa são além de caracterizar o grupo, entender como são desenvolvidas as práticas educativas dentro das ações que o grupo promove; entender a luz dos próprios integrantes como eles percebem seu alto desenvolvimento; e compreender como é passada a interpretação das músicas e como é feita a seleção de repertório.

Solicitamos a sua colaboração na realização desta pesquisa, concedendo uma entrevista. A saber: inicialmente uma entrevista narrativa, dando um depoimento sobre suas experiências e vivências dentro da Rubacão Jazz. As entrevistas serão gravadas em áudio para fins de registro apenas e depois transcritas. Esse material será posteriormente analisado, com base na produção científica da área de educação musical e da cognição musical. Esclarecemos, ainda, que os resultados da pesquisa poderão ser apresentados em encontros acadêmicos ou publicados em periódicos científicos da área de educação musical, **sem identificação** das pessoas envolvidas na pesquisa, de modo que seu nome não será mencionado em qualquer meio de divulgação, garantindo-se assim o anonimato de todos os participantes. A finalidade deste trabalho é contribuir para a compreensão de práticas educativas ligadas a ambientes musicais específicos, nesse caso o formato instrumental de Big Band (ensemble).

Informamos que essa pesquisa oferece riscos previsíveis mínimos, nos termos da Resolução 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde, em relação aos riscos possíveis da vida cotidiana e ao caráter dialógico e interativo desse tipo de pesquisa e das estratégias de coleta de dados, que poderão ser ajustadas conforme o necessário durante a interação estabelecida na entrevista, caso o participante o solicite, uma vez que não há intenção de interferir nas suas atividades musicais ou na sua relação com a música, e nem de avaliá-las. Entre seus benefícios, acreditamos que esta pesquisa poderá ajudar a levantar questões que ajudem a compreender e aprimorar as práticas da educação e performance musical em ambiente formal de ensino.

2

Esclarecemos que sua participação no estudo é voluntária, de modo que o(a) senhor(a) não é obrigado(a) a fornecer informações e/ou a colaborar com as atividades solicitadas pelo Pesquisador(a), participando da pesquisa, portanto, apenas se desejar contribuir com a mesma. Assim, tem a liberdade de se recusar a participar, podendo, ainda, retirar seu consentimento em qualquer tempo, sem que haja penalização ou prejuízo para o(a) senhor(a).

Atenciosamente,

---

Assinatura do Pesquisador Responsável  
Alan Andrade da Silva

Contato com a Pesquisadora Responsável:

Caso necessite de maiores informações sobre o presente estudo, favor entrar em contato com Alan Andrade da Silva através do e-mail: [alanbateradrum.10@gmail.com](mailto:alanbateradrum.10@gmail.com)  
Centro de Comunicação Turismo e Artes da UFPB -  
Departamento de Educação Musical – tel: 3216-7917

Diante do exposto, **declaro que fui devidamente esclarecido(a) e dou o meu consentimento para participar da pesquisa** e para a publicação dos resultados. Estou ciente que receberei uma cópia desse documento.

João Pessoa,.....de ..... de 202...

.....  
assinatura

Nome completo: .....

Obs: Esse termo será assinado em duas vias, sendo uma para o pesquisador responsável e outra para o participante da pesquisa, acima assinado. Ambos deverão rubricar todas as folhas deste TCLE, colocando suas assinaturas na última página do mesmo, nos espaços acima indicados.