



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Transmissão de saberes musicais na Banda 12 de Dezembro

Luiz Fernando Navarro Costa

João Pessoa
Agosto/2008



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Transmissão de saberes musicais na Banda 12 de Dezembro

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração em Etnomusicologia.

Luiz Fernando Navarro Costa

Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz

João Pessoa
Agosto/2008

C837t Costa, Luiz Fernando Navarro.
Transmissão de saberes musicais na Banda 12 de Dezembro/
Luiz Fernando Navarro. – João Pessoa, 2008.
135f. : il
Orientador: Luis Ricardo Silva Queiroz.
Dissertação (Mestrado) – UFPB – CCHLA

1.Banda de Música . 2. Banda 12 de Dezembro. 3. Etnomusicologia..

UFPB/BC

CDU: 78(043)



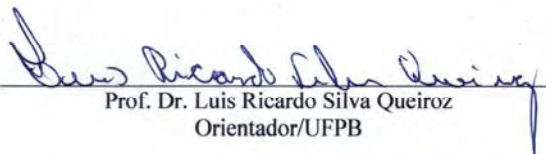
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

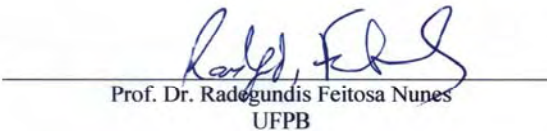
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

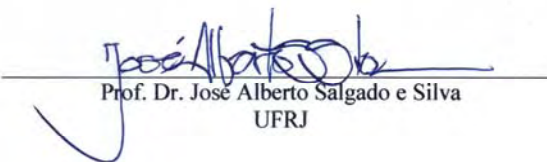
Título da Dissertação: Transmissão de saberes musicais na Banda 12 de Dezembro

Mestrando: Luiz Fernando Navarro Costa

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:


Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Orientador/UFPB


Prof. Dr. Radeagundis Feitosa Nunes
UFPB


Prof. Dr. José Alberto Salgado e Silva
UFRJ

João Pessoa, 12 de setembro de 2008.



Dedicado a todos aqueles que fazem a Banda 12 de Dezembro

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente a Deus pela dádiva da vida.

Aos meus pais pelo que sou.

À minha esposa e meu filho pelo apoio e carinho, e por compreenderem os momentos de ausência.

A meu orientador Luis Ricardo Silva Queiroz pelas valiosas orientações.

Aos professores e colegas do PPGM da UFPB pelas fecundas discussões e pelo agradável convívio acadêmico.

A todos aqueles que fazem a Banda 12 de Dezembro, por me receberem afetosamente e por não pouparem esforços em colaborar com o estudo.

Em especial, agradeço ao maestro Manoel Felipe de Macena pelo interesse em cooperar com a pesquisa; ao coordenador da banda, Jorge Vilela, por “abrir as portas” da Banda 12 de Dezembro para que eu pudesse realizar a investigação; ao trompetista Rummenigge por todas as contribuições no trabalho de campo e ao trombonista João Batista pelas informações históricas da banda.

Enfim, agradeço a todos que contribuíram para a concretização do trabalho, direta ou indiretamente.

RESUMO

As bandas de música civis no Brasil, em geral, funcionam como centros de formação musical, que atendem, sobretudo, a comunidade local, possibilitando a transmissão de saberes musicais necessários para a prática da música nesse contexto. A etnomusicologia tem concebido a transmissão como fator determinante para a compreensão do fenômeno musical, tendo em vista que as formas que uma sociedade adota para transmitir sua música são fundamentais para o entendimento daquela cultura musical. Considerando a realidade das bandas de música, este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa realizada junto à Banda 12 de Dezembro do município de Cabedelo-PB. O estudo teve como objetivo compreender os processos explícitos e latentes que permeiam a transmissão musical na Banda 12 de Dezembro, evidenciando as principais estratégias de ensino e aprendizagem utilizadas. Procurei observar sistematicamente os ensaios, aulas, apresentações e diversos momentos informais de convivência social proporcionados pela banda. A coleta dos dados foi também estruturada por entrevistas, fotografias e gravações em áudio e vídeo. Pela necessidade de adquirir novos músicos para suprir seus quadros, a Banda 12 de Dezembro desenvolve suas atividades de ensino e aprendizagem direcionadas para a prática instrumental. Quando estão dominando razoavelmente a leitura e o instrumento, os alunos são encaminhados a participar dos ensaios e das apresentações da banda, situações onde se desdobrará seu processo de aprendizagem. Aprendizagem que se consolida a partir de aspectos diversificados, alicerçados, sobretudo, nos processos de imitação, repetição e experimentação.

Palavras-chave: Banda 12 de Dezembro, banda de música, etnomusicologia, transmissão musical.

ABSTRACT

The civil music bands, generally, work as music formation centers. In this way, they attempt the local community desire to study music by the transmission of musical knowledge in this context. The ethnomusicology understands musical transmission as an important factor of musical phenomenon comprehension. The transmission way adopted in that society or community, make us understand its musical culture. Like that, we developed a research with the *12 de Dezembro* civil music band of Cabedelo city in Paraíba state. The objective of this study was to understand the latent and explicit process interspersed in *12 de Dezembro* civil music band transmission, putting in evidence the main learning and teaching strategies. We observed, systematically, the rehearsals, classes, shows and several *12 de Dezembro* music band casual moments. The data collect consisted of interview, photographs, audio and video records. We verified learning and teaching process towards to instrumental practice, at this way, the *12 de Dezembro* music band supply its empty instrumental places. In practice, the future instrumentalists will develop their initial learning by the help and mutual changes between the *12 de Dezembro* music band members. The repetition, experimentation and imitation are the base of all process.

Keywords: *12 de Dezembro* band, music band, ethnomusicology, musical transmission.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Jorge conversa com alunos no primeiro dia de aula	46
Figura 2 - A Banda 12 de Dezembro em apresentação no bairro Renascer III	47
Figura 3 - Um amigo de um músico da banda visita o ensaio do grupo	49
Figura 4 - O maestro Manoel Felipe regendo a banda	55
Figura 5 - Retreta no Conjunto Renascer III	63
Figura 6 - Crianças ensaiam passos de marcha enquanto apreciam a apresentação da banda	64
Figura 7 - A banda tocando na entrada do Teatro Santa Catarina, durante a <i>IV</i> <i>Conferência Municipal de Saúde de Cabedelo</i>	65
Figura 8 - O desinteresse do público pela música da banda durante a <i>IV</i> <i>Conferência Municipal de Saúde de Cabedelo</i>	66
Figura 9 - Alunos do <i>Instituto Novo Caminho</i> marcham na frente da banda nas vésperas do 7 de setembro	67
Figura 10 - O público aprecia o desfile da banda com os alunos do <i>Instituto Novo</i> <i>Caminho</i>	68
Figura 11 - Momento do “lanche pós-tocata”	68
Figura 12 - Marcha com integrantes da comunidade de Camalaú	69
Figura 13 - Desfilando no 7 de setembro de 2007	71
Figura 14 - Reencontro de colegas músicos em meio ao desfile de 7 de setembro de 2007	71
Figura 15 - A banda acompanhando a procissão de Santa Catarina	72
Figura 16 - A banda se apresentando na inauguração da reforma da Praça Getúlio Vargas	74
Figura 17 - Orientação do maestro Manoel Felipe	90
Figura 18 - Rummenigge ministrando uma aula para iniciantes na capela	93
Figura 19 - Rummenigge dando aula	94
Figura 20 - Rummenigge chama aluno ao quadro	94
Figura 21 - Rummenigge ensinando exercícios de leitura e divisão rítmica	95
Figura 22 - Momento de descontração durante a aula	96
Figura 23 - Momento de performance	97
Figura 24 - Definindo a distribuição dos instrumentos	98

Figura 25 - Aula de instrumento com iniciantes, na parte descoberta da fortaleza.....	100
Figura 26 - João Batista orientando os alunos iniciantes.....	101
Figura 27 - Os iniciantes explorando o instrumento	102
Figura 28 - Alunos auxiliando os colegas	103
Figura 29 - Ensaio	105
Figura 30 - O maestro ensinando durante um ensaio	106
Figura 31 - A pratista auxilia o colega durante um ensaio	107
Figura 32 - A comunidade aprecia a banda desfilando	108
Figura 33 - Momentos que antecedem a apresentação	109
Figura 34 - Trompetista orienta colega durante apresentação	109

LISTA DE QUADROS E GRÁFICOS

Quadro 1 - Relação dos atuais instrumentistas da Banda 12 de Dezembro	48
Gráfico 1 - Motivações para ingresso na Banda 12 de Dezembro	50
Quadro 2 - Músicas do repertório da Banda 12 de Dezembro	78

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo I	15
Pesquisa em etnomusicologia: caminhos para a compreensão do universo musical da Banda 12 de Dezembro	15
A compreensão das práticas musicais e das estratégias de transmissão dos seus saberes à luz das perspectivas investigativas da etnomusicologia.....	16
As primeiras incursões pelo mundo das bandas de música.....	17
As definições metodológicas da pesquisa no contexto da Banda 12 de Dezembro	18
O universo de pesquisa	18
Os instrumentos de coleta de dados	19
<i>Pesquisa bibliográfica</i>	19
<i>Observação participante</i>	19
<i>Entrevistas</i>	20
<i>Gravações de áudio</i>	21
<i>Gravações de vídeo</i>	21
<i>Registro fotográfico</i>	22
Organização e análise dos dados.....	22
<i>Constituição do referencial teórico</i>	23
<i>Transcrição das entrevistas</i>	23
<i>Seleção e edição dos vídeos</i>	24
<i>Seleção das fotografias</i>	24
<i>Categorização e análise geral dos dados</i>	24
Estruturação da dissertação	25
Capítulo II	26
As bandas de música e suas dimensões socioculturais	26
As bandas no Brasil	26
As bandas como contexto de ensino e aprendizagem de música.....	32
A Banda 12 de Dezembro	40
A banda e seus segmentos: administração, instrumentistas e maestro.....	45

Capítulo III	57
O fenômeno musical e suas dimensões socioculturais	57
A música da Banda 12 de Dezembro no contexto sociocultural de Cabedelo	60
Retreta no Conjunto Renascer III	62
Apresentação durante a <i>IV Conferência Municipal de Saúde de Cabedelo</i>	65
Percorrendo novos caminhos	66
7 de Setembro	69
Acompanhando a procissão de Santa Catarina.....	72
Inaugurando a reforma da Praça Getúlio Vargas.....	73
O repertório	74
Capítulo IV	80
Transmissão musical na Banda 12 de Dezembro	80
A transmissão na etnomusicologia	80
Dimensões e perspectivas da formação musical como prática cultural	85
Ensinar e aprender música na Banda 12 de Dezembro	87
As situações e processos de ensino e aprendizagem de música na Banda 12 de Dezembro	89
<i>As aulas</i>	90
<i>A escolha do instrumento</i>	97
<i>As aulas com instrumento: as mais aguardadas</i>	100
<i>Os ensaios</i>	105
<i>As apresentações</i>	108
Conclusão	111
Referências	115
Anexos	118
Anexo 1 – Partitura: Dobrado <i>12 de Dezembro</i>	119
Anexo 2 – DVD: Vídeo <i>Banda 12 de Dezembro</i>	135

INTRODUÇÃO

Talvez seja difícil para muitos entender o significado da banda de música civil na sociedade brasileira atual. Tomo como exemplo minha própria pessoa, pois a cada banda que visito, cada vez mais percebo a dimensão do meu desconhecimento sobre as atividades, saberes, rituais e organizações desse conjunto musical, cujas funções socioculturais e educativas por vezes se diluem diante de questões políticas, financeiras, administrativas, entre outras. Em muitas localidades, temos assistido nas últimas décadas, as dificuldades de subsistência de expressões culturais como as bandas de música, tendo em vista os problemas financeiros que enfrentam e suas carências de recursos materiais e humanos. No entanto, diante dos obstáculos existentes, há um forte movimento que demonstra a importância social dessas Filarmônicas, Euterpes, Liras, Sociedades Musicais ou mesmo bandas de música como são popularmente conhecidas, criando um campo potencial para que as mesmas continuem existindo e, sobretudo, desenvolvendo um papel relevante no seu meio sociocultural. As histórias e ações das bandas têm se propagado por diferentes gerações e em universos culturais distintos do país e do mundo, demonstrando a importância social dessa manifestação e sua capacidade de adequação a diferentes contextos e situações.

Apesar de cada banda ter suas particularidades, seu jeito de ser e de agir, algumas características são inerentes ao universo da banda de música civil. Uma delas é a de funcionar também como um espaço de aprendizagem musical, que atende, sobretudo, a comunidade local, possibilitando a transmissão de saberes musicais necessários para a prática da música nesse contexto. Trata-se de uma estratégia necessária para a manutenção de seus quadros. Dessa forma, entendemos a realidade das bandas como um universo potencial para ensinar e aprender música. Universo que estabelece os seus processos de transmissão musical de forma contextualizada com os demais aspectos que caracterizam a realidade sociocultural das bandas nas diferentes localidades em que esse fenômeno acontece. Assim, as bandas de música desempenham uma importante função educacional, abrangendo o ensino da linguagem musical e o domínio técnico do instrumento, sem ter, *a priori*, o objetivo de formar músicos, simplesmente, mas de formar músicos que atendam as necessidades da banda.

Na busca de um entendimento dos aspectos múltiplos que compõem a música em um contexto social específico, a etnomusicologia tem concebido a transmissão como fator determinante para a compreensão do fenômeno musical, tendo em vista que as formas que uma sociedade adota para transmitir sua música são elementos fundamentais para o entendimento daquela cultura musical. Neste aspecto a etnomusicologia procura valorizar o

caráter sociocultural do fenômeno musical e suas formas de transmissão, influenciando significativamente outras vertentes da musicologia, bem como a educação musical.

Considerando a realidade musical das bandas de música, este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa realizada junto à Banda 12 de Dezembro do município de Cabedelo-PB. O estudo teve como objetivo compreender os processos explícitos e latentes que permeiam a transmissão musical na Banda 12 de Dezembro, evidenciando as principais estratégias de ensino e aprendizagem utilizadas nesse contexto. Como suporte metodológico para o trabalho, realizei uma pesquisa bibliográfica que abrangeu temas especificamente relacionados a bandas de música, educação musical e etnomusicologia, e uma pesquisa de campo junto à Banda 12 de Dezembro. Durante o período de um ano, procurei observar sistematicamente os ensaios, aulas, apresentações e diversos momentos informais de convivência social proporcionados pela Banda 12 de Dezembro. A coleta dos dados foi também estruturada por entrevistas, fotografias e gravações em áudio e vídeo.

Como forma de apresentar a experiência e os resultados da pesquisa, organizei esta dissertação em quatro capítulos, contemplando aspectos que dizem respeito às bandas de música em geral e outros especificamente ligados à Banda 12 de Dezembro.

No primeiro capítulo apresento reflexões acerca da pesquisa em etnomusicologia, dimensionando esses aspectos para as definições e as concepções da área que nortearam a realização deste trabalho. Ao longo dessa parte descrevo e reflito, ainda, sobre as bases epistemológicas que alicerçaram a pesquisa, bem como os aspectos fundamentais que caracterizam a metodologia utilizada para a realização da investigação no contexto da Banda 12 de Dezembro.

O segundo capítulo aborda o papel social das bandas de música no Brasil, enfatizando também aspectos culturais e históricos acerca da manifestação. O capítulo traz, ainda, aspectos gerais relacionados ao contexto da banda de música como um universo de ensino e aprendizagem musical e como espaço de compartilhamento e troca de experiências musicais. Concluo essa parte do trabalho, fazendo uma abordagem sobre a Banda 12 de Dezembro, destacando sua trajetória histórica, estrutura, dimensões políticas e objetivos.

No terceiro capítulo discuto e analiso o fenômeno musical na perspectiva da etnomusicologia, que o concebe como algo inter-relacionado ao seu sistema sociocultural e à escala de valores estabelecida e determinada por ele, valorizando produção, produto e contexto musical. Analiso então o fenômeno musical da Banda 12 de Dezembro, seus aspectos estéticos e estruturais e sua significação no meio sociocultural de Cabedelo.

O quarto capítulo enfoca a transmissão musical na Banda 12 de Dezembro, abordando questões que tratam da transmissão musical no grupo, segundo a ótica da etnomusicologia. A partir dessas perspectivas apresento uma discussão sobre a banda de música como um universo de ensino e aprendizagem musical (um espaço de compartilhamento e troca de experiências musicais), enfatizando, mais especificamente, os processos e situações de ensino e aprendizagem musical dentro da Banda 12 de Dezembro. Finalizo essa parte do trabalho evidenciando particularidades significativas desse espaço singular de transmissão musical.

Assim, os quatro capítulos configuram, na sua totalidade, uma síntese dos principais resultados evidenciados pela pesquisa, apresentando de forma sistemática as principais características que marcam a Banda 12 de Dezembro como fenômeno musical e sociocultural em geral, dando ênfase, sobretudo, aos processos de transmissão de saberes musicais no grupo.

CAPÍTULO I

Pesquisa em etnomusicologia: caminhos para a compreensão do universo musical da Banda 12 de Dezembro

A diversidade musical presente em nossa sociedade e a complexidade do campo de estudos da etnomusicologia têm exigido dos pesquisadores da área reflexões sistemáticas acerca das dimensões epistêmicas e metodológicas que devem alicerçar as suas pesquisas na atualidade.

Autores como Nettl (1964; 1983), Merriam (1964), Blacking (1973; 1995a; 1995b), Myers (1992), Barz e Timothi (1997), entre diversos outros, têm apresentado, ao longo das últimas décadas, reflexões importantes acerca das definições e das perspectivas que devem alicerçar a investigação etnomusicológica, buscando delimitar caminhos e procedimentos metodológicos que, sem descaracterizar as particularidades de cada estudo, possibilitem bases fundamentais para as pesquisas da área.

O trabalho de campo tem se tornado cada vez mais um dos diferenciais das abordagens de pesquisa em etnomusicologia, exigindo do etnomusicólogo uma definição consciente e consistente de pesquisa. Definição que lhe permita mais que uma abordagem técnica, haja visto que, conforme as palavras de Myers (1992, p. 21), “no trabalho de campo nós descobrimos o lado humano da etnomusicologia”¹ (tradução minha).

Ciente dos desafios e da natureza diversificada dos estudos da etnomusicologia, busquei uma base de pesquisa que integrasse sistematicidade, cientificidade e relações humanas, aspectos que foram fundamentais para uma investigação contextualizada com a realidade do fenômeno e com as perspectivas e exigências da ciência na contemporaneidade. Ao estabelecer os parâmetros definidores da pesquisa que deram base para a realização desse trabalho compreendi, de fato, a dubiedade que deve constituir o perfil do pesquisador em etnomusicologia. Dubiedade essa que exige do etnomusicólogo tanto competências científicas quanto artísticas, o que me levou ao encontro da afirmação de Nettl “[...] de que o trabalho de campo etnomusicológico, além de ser um tipo de **atividade científica**, é também uma **arte**”² (NETTL, 1964, p. 64, tradução minha, grifos meus).

Essa visão acerca da pesquisa em etnomusicologia está relacionada a aspectos que, cada vez mais, se apresentam como competências fundamentais para o pesquisador da área. Assim, a ação do etnomusicólogo em campo requer dele a habilidade de gravar, ouvir,

¹ In fieldwork we unveil the human face of ethnomusicology.

² [...] because ethnomusicological field work, in addition to begin a scientific type of activity, is also an art.

aprender, praticar, transcrever e perceber detalhes que dão, à música e aos seus diferentes parâmetros, forma e sentido no contexto em que tem origem e é desenvolvida. Para Queiroz (2005) o pesquisador busca compreender e explicar, segundo os padrões científicos, o que não pode ser totalmente explicado, de traduzir algo que, de certa forma, não é traduzível, de dizer o que não pode ser dito através da nossa linguagem verbal e escrita. Assim, para o autor, “o que dá sustentação ao trabalho etnomusicológico é justamente a capacidade do pesquisador de achar estratégias para objetivamente conseguir expressar, refletir e interpretar o subjetivo” (QUEIROZ, 2005, p. 66).

Em conformidade com as questões apontadas anteriormente, estruturei a pesquisa, buscando, de acordo com as minhas possibilidades e as perspectiva contemporâneas da área, realizar um estudo sistemático no contexto investigado. A fim de elucidar os caminhos percorridos ao longo da pesquisa, apresento neste capítulo as bases epistemológicas e a definição estrutural da metodologia que caracterizou o estudo realizado junto à Banda 12 de Dezembro. Dessa forma, viso refletir sobre os rumos e as concepções da investigação, bem como evidenciar as decisões metodológicas que embasaram a escolha e a utilização dos instrumentos de coleta e análise de dados utilizados durante a pesquisa.

A compreensão das práticas musicais e das estratégias de transmissão dos seus saberes à luz das perspectivas investigativas da etnomusicologia

O estudo realizado junto à Banda 12 de dezembro foi estruturado a partir de referenciais atuais da área de etnomusicologia, considerando, mais especificamente, as perspectivas acerca dos estudos que abrangem a compreensão da transmissão musical, entendendo esse aspecto como elemento fundamental para os rumos e as definições de um determinado tipo de música.

Certamente o estudioso que se propõe a estudar um fenômeno musical se interessa pela compreensão das formas de transmissão de saberes musicais relacionados ao tipo de música que estuda. Tal perspectiva está relacionada com a convicção de Nettl (1983) e Merriam (1964), entre outros autores que se dedicaram a refletir sobre essa questão, de que cada cultura estabelece os seus próprios métodos de transmissão, estruturando-os de acordo com os seus ideais, valores e características musicais em geral.

Todavia, os trabalhos etnomusicológicos que elegem as formas de ensinar e aprender música como foco precisam considerar tanto as dimensões gerais que alicerçam uma pesquisa

em etnomusicologia quanto as particularidades que permitiram a investigação e a compreensão específica das formas de transmitir saberes musicais em uma determinada cultura.

No estudo realizado considerei uma metodologia que permitisse investigar a música, e mais precisamente as formas de transmissão dos seus saberes específicos, segundo dois parâmetros fundamentais: as **situações** em que ocorria a transmissão de saberes e os **processos** que se caracterizavam em cada uma dessas situações.

Considerando esses dois elementos, estruturei os caminhos metodológicos para a investigação do universo musical da Banda 12 de Dezembro, entendendo que, embasado nas perspectivas dos estudos etnomusicológicos, poderia obter uma compreensão crítica e contextualizada dessa expressão musical e, sobretudo, das formas utilizadas para o ensino e aprendizagem do fenômeno musical.

Dessa forma, o trabalho teve como base instrumentos de coleta e análise de dados que possibilitaram uma visão abrangente da realidade, permitindo que, a partir de um olhar multidirecional, pudesse ter uma compreensão acerca das formas de ensinar e aprender música no contexto da Banda 12 de Dezembro.

As primeiras incursões pelo mundo das bandas de música

Ao longo da minha formação e trajetória musical sempre fui admirador apreciador das bandas de música e da sua capacidade de inserção social. De certa forma, desde que desenvolvi uma percepção mais compreensiva acerca da música e, mais precisamente, desde que passei a estudar sistematicamente esse fenômeno, interessei-me pela dinâmica de prática e de formação de músicos nas bandas.

Todavia, foi a partir de 1996 com o ingresso no Curso de Especialização em *Fundamentos Metodológicos da Apreciação e Crítica no Ensino das Artes*, promovido pela Universidade federal da Paraíba, que me aproximei de forma mais sistemática do mundo das bandas de música.

Para a elaboração da monografia de conclusão de curso, realizei durante um ano uma pesquisa junto à Banda Antônio Cruz da cidade de Rio Tinto-PB. O trabalho teve como objetivo compreender de que forma aconteciam o ensino e a aprendizagem de música naquela banda específica. Durante a pesquisa pude vivenciar momentos significativos do universo da banda, participando de atividades, apresentações e ensaios do grupo. Tal vivência possibilitou que percebesse a complexidade e a riqueza do mundo das bandas de música, fato que me motivou a continuar os trabalhos de pesquisa e de descoberta desse contexto. A conclusão da

pesquisa pôde demonstrar a diversidade de aspectos que constitui as formas de ensinar a aprender música em contextos dessa natureza, revelando, ainda, que a banda exerce um papel social de significativo valor para o contexto em que está inserida.

Dez anos após a conclusão do primeiro trabalho sistemático de pesquisa realizado ingressei no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB e foi natural a escolha do contexto das bandas de música como universo de pesquisa. Todavia, a escolha pelo mestrado em etnomusicologia e a conseqüente aproximação com o campo de estudos e as perspectivas investigativas da área me deram novos rumos para estudar a realidade das bandas, o que não implicou necessariamente em abandonar as investidas em compreender formas de ensinar e aprender música nesse contexto. Implicou, sim, em lançar novos olhares sobre esse aspecto do fazer musical, compreendendo-o a partir de novos parâmetros e de novas dimensões epistêmicas e metodológicas.

As definições metodológicas da pesquisa no contexto da Banda 12 de Dezembro

Com base tanto na experiência e na afinidade que já caracterizava a minha relação com o universo das bandas de música, quanto nos conhecimentos adquiridos no âmbito da etnomusicologia, defini e realizei o trabalho de pesquisa que embasou esta dissertação. As definições, os métodos utilizados e o processo analítico foram fundamentais para que obtivéssemos os resultados que serão detalhados ao longo deste trabalho. Portanto, descrevo a seguir aspectos específicos da pesquisa realizada para que, assim, fiquem evidentes os procedimentos e caminhos diversos traçados ao longo do processo investigativo.

O universo de pesquisa

Considerando a realidade, os objetivos do estudo e as possibilidades de realização de um trabalho de campo sistemático, detalhado e contextualizado com o campo de estudos, defini como universo da pesquisa a Banda 12 de Dezembro, uma banda civil do município de Cabedelo-PB. A seleção dessa banda como universo da pesquisa levou em consideração, entre outros aspectos, o fato de que se tratava de uma banda composta, principalmente, de jovens, e que ela, além do trabalho musical e social, desenvolvia atividades de ensino e aprendizagem musical, aspecto de grande valor para as reflexões e os objetivos do estudo que visava realizar.

Assim, durante o ano de 2007, e parte de 2008, me dediquei à realização de uma pesquisa etnográfica no contexto da Banda 12 de Dezembro. Ao longo desse período, fiz visitas semanais à banda, acompanhei apresentações, aulas e criei laços de amizade com o grupo, que me tratou, do início ao fim do trabalho de campo, com cordialidade. O estudo abarcou todos os segmentos da banda: alunos, instrumentistas, maestro e administradores.

Os instrumentos de coleta de dados

Na investigação científica, a escolha dos dados a serem analisados e as formas de obtê-los são fundamentais para a abordagem do fenômeno investigado. Por essa ótica pensamos em instrumentos de coleta de dados diversificados que permitissem, por diferentes perspectivas, coletarmos detalhes da música e da realidade sociocultural que caracteriza a Banda 12 de Dezembro. Assim, utilizamos pesquisa bibliográfica, observação participante, entrevistas e registros sonoros, fotográficos e em vídeos. Considero que os instrumentos empregados para o alcance e registro de dados foram adequados aos propósitos metodológicos e aos objetivos da pesquisa, bem como à realidade contextual da Banda 12 de Dezembro.

Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica abrangeu diferentes áreas de conhecimento, tais como etnomusicologia, antropologia, educação musical, entre outras que, direta ou indiretamente tratam do tema banda de música e transmissão musical. A pesquisa contemplou tanto produções bibliográficas e estudos consolidados como “clássicos” do campo da etnomusicologia e afins, quanto pesquisas e publicações mais atuais de trabalhos que, de maneira específica e contextualizada com cada realidade investigada, puderam fornecer um panorama conceitual, metodológico e reflexivo acerca das distintas formas de ensinar a aprender música. Esse instrumento de coleta foi fundamental para estabelecermos um referencial teórico, analítico e comparativo de grande relevância para alcançarmos os objetivos do trabalho.

Observação participante

A observação participante, segundo as perspectivas atuais da área, pode ser realizada como maior ou menor grau de participação e observação, dependendo da realidade do

contexto investigado e dos objetivos do estudo realizado. Dessa forma, no caso específico da pesquisa que realizei, a observação participante foi restrita a assistir aulas, ensaios e apresentações, sendo, portanto, uma participação mais focada na observação externa como ouvinte das atividades e práticas realizadas.

Dessa forma, para compreender a realidade da banda e seu contexto, estive presente por diversas vezes nos ensaios e apresentações do grupo durante um ano e assisti, por aproximadamente dois meses e meio, as aulas oferecidas para uma turma de iniciantes (desde o primeiro dia de aula). Durante as observações, registrava as atividades, ora em áudio, ora em vídeo, e também fazia anotações no diário de campo. Além disso, o contato pessoal com o grupo e com os seus distintos membros foi fundamental para que pudesse fazer, posteriormente, uma leitura acurada daquela realidade. Foram muitos os momentos que conversei com o maestro, com os alunos e instrumentistas, antes ou depois das atividades da banda (e mesmo durante), procurando conhecer as pessoas daquele contexto e também saber mais sobre a banda, sua história e desenvolvimento.

Além dos dados coletados especificamente nessa etapa do trabalho, a vivência e o refinamento do olhar que ela propicia foram fundamentais para a análise e compreensão dos demais dados coletados ao longo de toda a realização da pesquisa. Dessa forma, ficou evidente que, para o etnomusicólogo, a experiência adquirida no campo transcende o lado objetivo de coleta de dados, sendo um atributo fundamental para que ele possa compartilhar e, conseqüentemente, compreender as dimensões gerais que configuram um determinado contexto sociocultural e, de maneira específica, suas dimensões musicais.

Entrevistas

As entrevistas foram realizadas individualmente, sendo estruturadas de acordo com os objetivos da pesquisa. Assim, visando levantar dados de opinião e de historicidade da Banda 12 de Dezembro, sua relação com a comunidade, seus desafios, dificuldades e realizações, e conhecer os detalhes de seus processos e situações de transmissão musical, realizei entrevistas com os alunos iniciantes, professor, instrumentistas (incluindo um ex-integrante), maestro e duas pessoas responsáveis pela administração da banda. Para cada categoria preparei um roteiro de perguntas diferenciadas, mas inter-relacionadas. As entrevistas semi-estruturadas, compostas de questões abertas, permitiam “flexibilidade” no curso da entrevista e, conseqüentemente, das respostas obtidas.

Um integrante da banda, por motivos particulares, optou por não participar da entrevista e preferiu que não fossem apresentadas as informações gerais acerca do seu perfil e do seu papel no grupo. Neste caso dei-lhe um nome fictício e mantive apenas informações gerais acerca da sua participação no grupo.

As entrevistas realizadas com os instrumentistas fundadores, com um ex-integrante e com o coordenador da banda (ambos também fundadores do grupo) exploraram entre outros pontos, informações históricas a respeito do grupo.

Todas as entrevistas foram gravadas em áudio para que assim pudessem ser detalhadamente transcritas e analisadas, servindo como ferramentas fundamentais para respondermos às questões centrais que alicerçaram o estudo

Gravações de áudio

No intuito de obter o registro sonoro das entrevistas, dos ensaios e das apresentações da Banda 12 de Dezembro, realizei gravações em áudio dessas atividades, utilizando um *pendrive* como gravador portátil. Apesar do equipamento de gravação utilizado não fornecer um registro “profissional” do áudio, ele atendia as necessidades do estudo, tendo em vista que o objetivo das gravações de áudio era informativo, com vistas a possibilitar análises acerca das atividades musicais realizadas. Certamente a opção por esse equipamento só foi possível porque o estudo não tinha como foco realizar análise das estruturas estético-musicais, mas, fundamentalmente, compreender as formas e a dinâmica de transmissão de saberes musicais naquele contexto, conforme determinado no objetivo geral do estudo. Além disso as análises realizadas a partir das gravações de áudio tinham também como suporte as gravações de vídeo realizadas no trabalho de campo.

No caso específico das entrevistas, as gravações em áudio possibilitaram uma transcrição detalhada, conforme descrito anteriormente, permitindo que, durante a realização do trabalho, pudesse concentrar nas expressões e nos aspectos não verbais do respondente .

Gravações de vídeo

O registro em vídeo é um importante dispositivo na investigação dos fenômenos culturais, não somente como ferramenta de ilustração e difusão, mas também como recurso auxiliar em transcrições, análises e interpretações dos fenômenos estudados. Muitas atividades da Banda 12 de Dezembro (aulas, ensaios, apresentações e outros momentos de convivência social do grupo) foram registradas em vídeo, empregando para tal uma filmadora

digital com disco rígido, o que permitia uma filmagem ininterrupta e com a qualidade necessária para o posterior trabalho de análise. Realizei gravações com a câmara fixada em tripé, em diferentes ângulos, como também filmei com a câmara na mão. Em pouco tempo a banda se adaptou, com naturalidade, à situação de estar sendo filmada constantemente nas aulas, nos ensaios e nas apresentações.

As filmagens foram realizadas com dois objetivos distintos e complementares. Assim, parte das gravações foram realizadas com finalidades estritamente informativa, em que se buscava filmar somente com foco na coleta detalhada de informações para os procedimentos analíticos, captando detalhes e ângulos que nos dessem informações detalhadas sobre determinada situação e/ou processo de ensino. Outras vezes, as filmagens tinham também finalidades ilustrativas, em que buscava, além de captar os detalhes da prática musical, coletar registros que pudessem ser utilizados posteriormente como ilustrações conectadas com o texto da dissertação.

A partir desses dois focos das filmagens pude rever os momentos e situações sociais do grupo, o que contribuiu para o trabalho de análise da banda. Por fim, as gravações em vídeo possibilitaram a composição do DVD que acompanha a dissertação.

Registro fotográfico

O registro fotográfico é uma importante ferramenta de coleta de dados no trabalho etnográfico. Da mesma forma que as filmagens, esse instrumento permite tanto a coleta de aspectos informativos quanto de elementos ilustrativos. A fotografia tem a vantagem de poder ser utilizadas simultaneamente junto ao texto, facilitando o processo de descrição e análise, bem como a compreensão da expressão escrita. Dessa forma, a ilustração fotográfica complementa as argumentações escritas no trabalho científico, e mostra detalhes que somente com palavras, não teriam a mesma clareza.

Tendo como base essa perspectiva, durante o trabalho de campo junto à Banda 12 de Dezembro realizei registros fotográficos a fim de que pudessem enriquecer o processo analítico e a estruturação da dissertação. Para a realização desse trabalho de coleta utilizei uma máquina fotográfica digital.

Organização e análise dos dados

Considerando os diferentes instrumentos de coleta de dados utilizados, bem como os objetivos, geral e específicos, do trabalho, foram definidas ferramentas de organização e

análise dos dados que pudessem fornecer um estrato significativo acerca da realidade investigada. Optei por instrumentos que, de forma simples e sistemática, pudessem permitir uma leitura acurada dos dados coletados ao longo do processo de pesquisa.

Constituição do referencial teórico

A partir da pesquisa bibliográfica foi constituído um referencial teórico que pudesse alicerçar o processo de leitura dos dados, bem como elucidar os conceitos e as definições teóricas que embasaram a realização do estudo e a discussão geral efetivada ao longo da dissertação. Assim, foi possível estabelecer uma fundamentação teórico-conceitual sobre os aspectos socioculturais que envolvem a transmissão musical nas bandas de música e sobre os processos de desenvolvimento das bandas e desse gênero musical no Brasil, dimensionando esses dados gerais para a realidade específica da Banda 12 de Dezembro.

Transcrição das entrevistas

Tendo em vista a riqueza e a profundidade das informações coletadas nas entrevistas, foram realizadas transcrições detalhadas a fim de extrair detalhes da fala que pudessem servir de base para as análises acerca da transmissão musical e de outros aspectos relacionados ao universo sociocultural da banda.

Não foram realizadas transcrições de todo o material gravado, mas sim das informações que estavam diretamente associadas às questões centrais que a pesquisa buscava responder. Assim, a partir de uma audição atenta de todo o material coletado, selecionei os trechos fundamentais e, posteriormente, realizei a transcrição detalhada das informações ali contidas.

As transcrições exigiram atenção especial, tendo em vista as dificuldades de transformar a fala em texto sem que haja uma perda significativa do sentido e da expressão que caracterizam o discurso. Sem a pretensão de reproduzir exatamente de forma escrita um fenômeno complexo como a fala, optei por apresentar por uma escrita que, na medida do possível, permitisse uma exposição clara da idéia expressada pelos entrevistados.

Além de conduzir as reflexões e discussões apresentadas ao longo do texto, as transcrições são utilizadas como citações que fundamentam e ilustram as afirmações e análises realizadas, contextualizando a fala dos sujeitos pesquisados com o discurso e as reflexões realizadas ao longo da dissertação.

Seleção e edição dos vídeos

Os registros audiovisuais permitiram, ao longo de todo o processo de análise, uma leitura crítica e contextual da realidade estudada, tendo em vista que me possibilitaram rever e refletir sobre situações vivenciadas na observação participante, mas que não haviam sido completamente problematizadas e compreendidas.

Após rever todo o material gravado foram selecionadas cenas e detalhes que tinham relação direta com os objetivos do trabalho e que permitiam uma análise pormenorizada das questões fundamentais investigadas. Além disso selecionei cenas que ilustravam tanto as situações quanto os processos de transmissão de música, possibilitando assim uma leitura significativa dos dois parâmetros fundamentais que nortearam a compreensão das formas de ensinar e aprender música nesse contexto

Seleção das fotografias

Na estruturação do trabalho, as fotografias se mostraram como ferramentas altamente enriquecedoras, sendo utilizadas como forma de elucidar diferentes aspectos relacionados ao fenômeno musical na Banda 12 de Dezembro. De todo material fotográfico utilizado no texto fiz uso de algumas fotografias retiradas das filmagens, quando melhor se adequavam para retratar a realidade da banda. Assim, de maneira geral, as imagens fotográficas complementaram as descrições, relatos e análises que fiz da banda, servindo para mostrar, visualmente, detalhes do universo do grupo, como as aulas, os instrumentistas e suas relações sociais, a comunidade diante de uma retreta, entre outros.

Categorização e análise geral dos dados

Considerando os diversos instrumentos utilizados no processo de análise, categorizamos os principais processos e situações de ensino e a aprendizagem da música na Banda 12 de Dezembro. Tal categorização foi realizada a partir dos diversos elementos revelados ao longo da pesquisa e filtrados durante o processo de análise dos dados. Dessa forma, elencamos de forma sistematizada os aspectos que consideramos definidores da transmissão de música no contexto da Banda 12 de Dezembro, descrevendo-os e analisando-os à luz do referencial teórico estabelecido e das diversas outras informações e elementos consolidados a partir do trabalho etnológico realizado.

Estruturação da dissertação

Por fim, estruturamos esta dissertação com o objetivo de apresentar, de forma sistemática e coerente, as principais descobertas consolidadas ao longo da pesquisa. Tomamos como base as concepções e definições estruturais da área, bem como os documentos normativos da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) – NBR 6023 (2002), NBR 6024 (2003a), NBR 6026 (1994), NBR 6027 (2003b), NBR 6028 (2003c)³ – que estabelece critérios sistemáticos para a elaboração de trabalhos científicos no Brasil.

Assim, nos capítulos seguintes apresentamos os principais resultados da pesquisa, discutindo e analisando de forma sistemática as diversificadas informações que emergiram a partir da investigação realizada, tendo como base a realidade do estudo, as dimensões da área de etnomusicologia e os princípios gerais que alicerçam um trabalho científico dessa natureza na atualidade.

³ Para ter acesso à lista detalhada das Normas da ABNT, com os seus respectivos títulos e objetivos, ver: França e Vasconcellos (2007) e ABNT (2005).

CAPÍTULO II

As bandas de música e suas dimensões socioculturais

O Brasil, devido à extensão de seu território e à diversidade de costumes e etnias que caracterizaram a sua configuração cultural, possui atualmente grande representatividade de manifestações musicais, cada uma com espaços, significados e valores específicos. Assim, o país se faz singular pela pluralidade de suas expressões artístico-culturais e pela dimensão simbólico-contextual que cada uma delas representa. Nessa realidade inserem-se as bandas de música, que desde os primórdios da configuração da nação brasileira, fazem parte da identidade musical do país. Considerando essa realidade, apresento neste capítulo perspectivas sobre as bandas de música no Brasil, abrangendo suas dimensões históricas e a atual realidade que constitui o universo desses grupos. A partir da reflexão de aspectos gerais acerca dessa realidade musical no país, me atenho, de forma mais específica, à reflexão da dimensão educativa das bandas de música, refletindo sobre as características e os significados que configuram suas formas de transmissão musical. Por fim, apresento a Banda 12 de Dezembro, enfatizando os aspectos históricos, estruturais, políticos, ideológicos e socioculturais diversos que caracterizam o conjunto desde sua primeira formação até os dias atuais.

As bandas no Brasil

Há quem diga que hoje as bandas de música tocam mais em nossos corações e lembranças do que em nossos ouvidos. Mas não creio que alguém cogite seu desaparecimento da cena cultural brasileira, embora já tenham questionado este risco alguns anos atrás¹. Atualmente diversos projetos sociais estão incluindo a banda de música como agente sociocultural, valendo destacar ações como o *Projeto de Banda*, realizado em grande parte das escolas municipais de João Pessoa. De fato nossas bandas já viveram tempos de maior evidência, como na época das gravações musicais em disco de cera, quando era o conjunto que melhor se adequava à gravação, devido a sua potencia sonora (cf. DINIZ, 2003). Já na atualidade, e mais especificamente nas últimas décadas, muitos fatores vêm dificultando suas ações. Mas dificuldade (em especial a material e financeira) parece fazer parte da cartilha das bandas brasileiras desde seus primeiros acordes. A força passional que estimula sua subsistência ultrapassa questões materiais, e inúmeras bandas seguem em frente, mesmo que

¹ TACUCHIAN (1982, p. 11) *Bandas: anacrônicas ou atuais*.

“aos trancos e barrancos”. Em muitos casos elas são protegidas ou ameaçadas por políticos², que têm o poder de decisão do seu destino, e num simples gesto, podem pôr fim a anos de trabalho e de tradição cultural. Ou pelo contrário, podem investir nela e torná-la um cartão de visita da cidade. E com pouco se faz muito, conforme veremos no estudo de caso do presente trabalho.

A história das bandas se entrelaça com a história dos municípios, bairros e corporações onde atuam e representam. As bandas são, portanto, patrimônios de nossa história e de nossa cultura, nem sempre beneficiadas pelas leis de incentivo e apoio cultural do país. São formadas pelos próprios membros da comunidade, como estudantes, eletricitas, mecânicos, pedreiros, etc., pessoas de diferentes idades e etnias. Esses, unidos, compartilhando um mesmo espaço físico nos ensaios, fazem amizades, discutem, brigam, trocam informações e experiências, e passam a formar um corpo musical singular e característico. Algumas bandas possuem sede própria, outras não e funcionam em espaços públicos ligados às prefeituras, ONGS, Fundações, Associações, escolas, entre outros. Nesses locais realizam ensaios e desenvolvem atividades de ensino musical. As bandas carregam, na essência de sua natureza, o convívio social, o auxílio mútuo, a união em prol da música. A grande incidência da performance musical em grupo, nas diferentes sociedades e em seus distintos usos e funções, nos leva a crer que a música trás consigo, em suas entranhas, o germe da coletividade.

Para entendermos as particularidades e generalidades dos aspectos socioculturais nas bandas de música, torna-se importante traçarmos algumas considerações que, longe de serem detalhadas considerações históricas, de forma sucinta, apresentam um panorama daquilo que diz respeito a sua terminologia, origem, desenvolvimento e transformações.

O termo banda, empregado para se referir a um conjunto musical, pode não ser plenamente entendido senão adicionarmos-lhe um adjetivo ou uma locução adjetiva, pois nos dias de hoje temos uma gama de grupos, com propostas musicais distintas, que passaram a ser denominados como tal. Uma banda de forró em nada se assemelha com uma banda de rock, exceto no exercício da prática musical em grupo, um elemento comum a todas elas. Segundo Sadie (1994) a palavra banda é originada do latim medieval *bandum*, que significa estandarte, a bandeira sob a qual marcham os soldados. No Brasil, por vezes, a banda de música recebe outras denominações, tais como Filarmônica, Euterpe, Corporação, Lira e Sociedade Musical.

² No Brasil, a ligação e dependência da banda de música a uma personalidade que, direta ou indiretamente, a mantém, faz parte da história desse conjunto desde épocas remotas. Durante o período colonial muitas bandas eram mantidas pela aristocracia para animar suas festas seculares e religiosas.

Uma banda pode ser classificada de acordo com seu instrumento predominante (como é o caso da banda de pífanos), sua função social (como a banda de baile) e também pelo estilo musical que interpreta (como a banda de forró, jazz, etc.). O dicionário Aurélio apresenta um significado genérico para o termo banda: “Agrupamento músico [musical] de número de componentes e formação instrumental variada, que em geral executa música popular, ou marchas militares” (FERREIRA, 1999). O Grove Dictionary of Music (MACY, 2003) acrescenta que a palavra banda tem muitas aplicações em música, e que, de forma geral, seu emprego pode ser usado para se referir a qualquer conjunto de instrumentos, porém quando usado sem especificação, costuma ser aplicado para grupos musicais que combinam instrumentos de sopro e percussão. Por vezes a palavra banda foi empregada como sinônimo de orquestra (cf. MACY, 2003), a exemplo da orquestra do rei da Inglaterra Charles II (1649 - 1685) conhecida como “A banda do rei”. No entanto, conforme o mesmo dicionário, a banda e a orquestra foram inspirados em diferentes grupos medievais europeus e tiveram origem e trajetórias distintas. A primeira se desenvolveu a partir do conjunto que empregava em sua formação instrumentos musicais de sonoridade potente (instrumentos “altos”), como charamela, (espécie de antepassado do oboé, clarineta e fagote), trompete, sacabuxa (antepassado do trombone) e percussão. Esse grupo, devido ao potencial sonoro de seus instrumentos, se adequava a performances ao ar livre, em movimento, tais como cortejos cívicos, procissões e outras cerimônias de rua. Em geral sua audição era destinada a um público não-pagante. A orquestra, por sua vez, tem suas raízes em formações que incluíam instrumentos de cordas, teclados, flautas e outros instrumentos de sopro de sonoridade suave. Por conveniência acústica, geralmente esses conjuntos se reservavam a apresentar-se em locais fechados, como igrejas e castelos, e posteriormente também em salas de concertos para a audiência de um público pagante.

Por assumir, cada vez mais, importantes funções sociais na sociedade européia ocidental, as bandas ampliaram-se e popularizaram-se, e através de processos de colonização e aculturação, a tradição da banda de sopros e percussão espalhou-se por diversos países.

As instituições militares não tardaram por adotar em seus quadros, bandas para acompanhar solenidades cívicas, marchas, desfiles, festivais, como também cerimônias da vida civil. Encontramos, mesmo nas bandas civis, um forte apelo marcial, como podemos verificar através do repertório e vestimenta dos músicos em dias de retreta. Segundo Cardoso (2005) as instituições militares desempenharam um papel importante no desenvolvimento das bandas européias, do século XVIII ao XIX.

Em 1802 foi decretada obrigatória a criação de bandas nos regimentos de infantaria das corporações militares brasileira. “Este fato gerou um interesse profissional nos músicos de bandas civis [...]” (COSTA, 1997, p. 13), que buscam nas bandas militares aquilo que é raro nas filarmônicas civis: estabilidade financeira.

As transformações sucedidas nas bandas de música a partir do século XIX devem-se principalmente ao aperfeiçoamento de alguns instrumentos e a inclusão de outros. Sua significação social, no entanto, continua representativa, exceto pelo fato de atualmente concorrerem com os veículos de comunicação de massa e outros conjuntos musicais populares.

A cultura da banda de música se estabeleceu no Brasil desde os primórdios da dominação portuguesa, assim como outros costumes lusitanos ou europeus de modo geral. Os jesuítas ensinavam aos nativos os fundamentos da música ocidental, incluindo a prática de instrumentos europeus e a arte do canto, como ferramenta para “civilizá-los” e catequizá-los, o que acabou por aniquilar, quase que totalmente, as marcas de sua cultura musical. Segundo Tacuchian (1982, p. 65), a primeira banda brasileira que temos informações data de 1554, e misturava etnias indígena e portuguesa. Com a maciça entrada de negros, usados para mão de obra escrava, em pouco tempo estabeleceram-se formações inspiradas nos conjuntos musicais europeus, predominantemente de negros, embora estes não abandonassem suas tradições africanas. Muitos fazendeiros mantiveram bandas de escravos nos primeiros séculos do Brasil colonial. Ao destacar a contribuição do negro na formação da cultura musical brasileira, Almeida³ citado por Kiefer (1977, p. 14) faz referência a um soberano que no início do século XVII possuía uma banda de música formada por trinta escravos. Na verdade, os negros predominavam entre os chameleiros⁴ e as bandas de barbeiros⁵, principais predecessores das bandas de música brasileiras. “Estes dois conjuntos, muito requisitados nas festas populares e religiosas, revelam a significativa contribuição do negro na origem e desenvolvimento das bandas brasileiras, e mostram-nos que a procedência humilde dos músicos de banda é básica nas suas primeiras formações” (COSTA, 1997, p. 11).

Quanto ao repertório das bandas brasileiras, podemos classificá-lo em duas categorias: antes e depois do surgimento da música popular brasileira. Antes, baseava-se em

³ ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1942.

⁴ Os chameleiros eram conjuntos musicais geralmente formados por escravos que tocavam, principalmente, a chamelela, mas também outros instrumentos de sopro e/ou percussão.

⁵ As bandas de barbeiros eram formadas por escravos libertos que exerciam a profissão de barbeiro. Segundo Granja, as bandas de barbeiros podem ser consideradas como o estágio entre os chameleiros e as atuais bandas de música (cf. Granja, 1986).

hinos religiosos e danças européias produzidas ou reproduzidas no Brasil. Depois, passou cada vez mais a manifestar seu caráter popular, interpretando, entre dobrados, hinos e adaptações de clássicos eruditos, diversos gêneros musicais populares. Neste sentido, desempenharam um importante papel na fixação de gêneros como o maxixe e o frevo.

As bandas de música estão intimamente ligadas à história da música popular brasileira, durante todo o século passado [XIX] até as primeiras décadas deste século [XX]. Todas as danças européias da moda chegavam pelo porto do Rio de Janeiro e se abasileiravam [...]. Todas elas fizeram parte do repertório das bandas (TACUCHIAN, 1982, p. 68-69).

Atualmente encontramos bandas civis e militares em inúmeros municípios dos estados brasileiros. Elas fazem parte do cenário cultural de nossas cidades, tocando nas mais diversas cerimônias civis e religiosas, acompanhando procissões, desfiles, festas municipais, solenidades, enfim, participando ativamente da vida comunitária. As bandas militares conseguem se manter sem maiores problemas, pois são amparadas pela instituição militar, que consegue agregar recursos mais consistentes para o universo das suas bandas. Boa parte das bandas civis, no entanto, enfrentam dificuldades financeiras e materiais. Por serem, geralmente, patrocinadas por ONGS, fundações, prefeituras municipais e instituições religiosas, que nem sempre dão uma assistência necessária para a manutenção do conjunto, muitas bandas civis não encontram a segurança material devida, e acabam se tornando agremiações de estado lastimável, sem espaço físico apropriado para exercer suas atividades, instrumental avariado, salários atrasados, etc. O maestro, também conhecido como mestre, freqüentemente um militar da reserva, “se destaca na cidade como figura de grande estima para a população local [...] a fim de preparar a Banda, ele se desdobra em várias funções simultaneamente” (CARDOSO, 2005, p. 28). Embora seja contratado para reger a banda, ele acaba também desempenhando o papel de professor de música, arranjador, compositor, diretor artístico, entre outros.

Um número considerável de músicos profissionais brasileiros, como Carlos Gomes, José Siqueira, Eleazar de Carvalho, entre outros, tiveram como raiz de suas formações musicais a banda de música. Boa parte dos instrumentistas de metais das orquestras sinfônicas iniciou a aprendizagem instrumental em bandas escolares ou municipais. Muitos transitam pelos dois contextos musicais. O fato de figuras de destaque no cenário musical brasileiro tocarem suas primeiras notas em bandas de música, no mínimo, sugere a relevância e eficiência dos processos nativos de formação neste âmbito musical.

No Brasil, há significativa carência de estudos e trabalhos sistemáticos publicados que abordam a realidade musical das bandas de música. Em geral, encontramos o tema em artigos acadêmicos, monografias, dissertações e teses que, mesmo contribuindo para pensarmos e refletirmos sobre esse universo, apresentam informações direcionadas a aspectos específicos, sem possibilitar uma visão holística acerca do universo geral das bandas.

Paulo Marcelo Cardoso em dissertação de mestrado em Ciências Sociais, escreveu sobre *Lourival Cavalcanti e o universo das bandas de música*. Cardoso destaca os aspectos socioculturais e educativos nas bandas de música, em confluência com a história de vida de um mestre: Lourival Cavalcanti. “No decorrer do trabalho, chegou-se ao entendimento de que a Banda de Música é um espaço de socialização no qual seus jovens componentes, além da educação musical, recebem também, de certa maneira, uma educação para a vida” (CARDOSO, 2005, p. 208).

O maestro José Pereira, em *Bandas de música: retratos sonoros brasileiros* (1999) fez um retrospecto histórico sobre a tradição da banda de música no Brasil, dos primórdios do Brasil colonial ao século XX, além de apresentar o que ele chama de abordagem pedagógico-musical do trabalho com bandas, que, nas palavras do autor, “procura-se fazer um breve histórico da educação musical nos Estados Unidos e no Brasil, destacando o papel da banda de música nesse processo” (PEREIRA, 1999, p. 08). O autor também retrata sua pesquisa com cinquenta integrantes de bandas, de uma faixa etária entre 10 e 18 anos, de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

Durante a década de 1980, preocupado com a realidade cultural, nem sempre transparente pelos meios de comunicação, Tacuchian (1982), em seu artigo *Bandas: anacrônicas ou atuais?* reconheceu que as bandas fluminenses estavam significativamente atuantes, e a tradição da banda de música no estado do Rio de Janeiro, longe de ser um fenômeno anacrônico, “sai do seu estado de latência e reassume um importante papel de mobilizadora da comunidade em seus momentos mais caros e solenes [...]” (TACUCHIAN, 1982, p. 59).

Em pesquisa realizada na década de 1970, quando foram criados os Encontros Estaduais de Bandas de Música Cíveis do Rio de Janeiro, Granja e Tacuchian (1984-1985) investigaram a *Organização, significado e funções da banda de música civil*. Segundo os autores, o trabalho teve como objetivo “observar a banda de música como um ritual coletivo, marcado por ações, personagens, gestos, vestimentas, caracterizando um momento especial da nossa sociedade, onde determinados elementos ou relações adquirem um significado diferente daqueles estabelecidos no mundo cotidiano” (GRANJA; TACUCHIAN, 1984-1985, p. 27).

Apesar de não termos uma produção quantitativa e qualitativamente considerável de trabalhos publicados sobre bandas de música no Brasil, frente à diversidade desse fenômeno no cenário nacional, um número crescente de trabalho (artigos, dissertações e teses acadêmicas, como citado anteriormente) vem abordando os aspectos socioculturais das bandas de música, enriquecendo consideravelmente a literatura acerca do assunto. Entre as diferentes dimensões abordadas nesses estudos, uma parcela considerável dos trabalhos que vêm sendo realizados discute, direta ou indiretamente, a função educativa da banda, enfatizando os bordões de seus processos de transmissão musical (COSTA, 1997; MOREIRA, 2007).

As bandas como contexto de ensino e aprendizagem de música

De maneira geral a ação educativa das bandas de música se estende a todos que apreciam suas apresentações, pois nelas a comunidade conhece instrumentos, músicas, ritmos, texturas, técnica instrumental, entre outras informações que a manifestação musical das retretas oferece ao público. Porém, como forma de garantir a manutenção de pessoal qualificado, e permitir assim a continuidade de sua tradição, muitas bandas civis no Brasil formam músicos, funcionando também como espaços de ensino e aprendizagem da música, com ênfase na música de seu universo sociocultural (isso não quer dizer que a formação oferecida pelas bandas não tenha implicação nas experiências que, porventura, os músicos de banda possam vir a ter em outras culturas musicais).

Em muitas cidades brasileiras, em especial nas cidades do interior, a banda de música é a única opção para aqueles que desejam aprender música. Uma aprendizagem gratuita, sem distinção de raça, sexo ou idade⁶ (embora, atualmente, priorizando a faixa etária juvenil), e acessível a todos que desejam tocar um instrumento de banda e participar do grupo. Destacando a importância das bandas de música no início do século XX, Diniz (2003, p. 22) afirma que “para os músicos populares, essas agremiações tornaram-se a sua principal escola”.

O caráter pedagógico-musical é tão típico nas bandas, que algumas enfatizam esse atributo no próprio nome, como é o caso da Banda de Fagundes-PB que se chama “Escola de Música Rivaldo Belo” e da Banda de Campo Grande-RN, batizada de “Associação e Escola de Música Francisco Soares Filho”. Para Pereira, as bandas “tornam-se verdadeiros conservatórios, ainda não reconhecidos pelo próprio meio musical e pelas instituições

⁶ É possível que algumas bandas estabeleçam uma idade mínima para inclusão, mas, pelas realidades que venho estudando, isso não demonstra ser uma regra.

oficiais”. O autor acrescenta que “a banda sempre promoveu a profissionalização dos músicos em todos os setores da música brasileira, comprovada desde o século XVIII até os dias atuais” (1999, p. 134-137).

Com coerência em seus propósitos, o ensino musical nas bandas é acentuadamente voltado à prática instrumental. Seu objetivo principal é habilitar o aluno no instrumento para que o mesmo adquira competência para fazer parte na performance do grupo.

Geralmente o maestro, não raro proveniente da própria banda ou um militar da reserva, se encarrega das aulas teóricas e práticas, que acontecem coletivamente no espaço físico onde funciona a banda. Estudando onze bandas do estado de São Paulo, Pereira (1999, p. 68) constatou que todas elas “propiciam a aprendizagem musical aos interessados, sendo o maestro-regente o responsável por essa atividade”. O ensino pode ter a cooperação de outros músicos, pertencente ao grupo, ou não. Cardoso ressalta que,

Muito embora a multifuncionalidade do Mestre ainda seja a regra geral nas Bandas de Música, mais recentemente, em alguns grupos tem-se adotado um novo modelo. Dividiram-se as tarefas de preparar músicos e a de ensaiar a Banda entre pelo menos duas pessoas, com o objetivo de diminuir a sobrecarga de trabalho sobre uma só, o Mestre (CARDOSO, 2005, p. 62).

Ainda sobre este aspecto, pesquisando a Banda Antônio Cruz, de Rio Tinto-PB, verifiquei que,

O prof. Ferreira contou, durante um certo período de tempo, com a ajuda do músico José Vicente para ensinar os instrumentos de palheta, e o maestro Manoel Felipe de Macena atualmente é auxiliado, tanto nas aulas práticas quanto nas teóricas, pelo músico Agnaldo da Silva Mendes [...] (COSTA, 1997, p. 31).

As metodologias de ensino nas bandas, muitas vezes pessoais, priorizam a leitura musical e a desenvoltura no instrumento. Analisando a formação musical no universo das bandas na atualidade, Pereira aponta lacunas no processo cognitivo, onde a expressão musical é prejudicada, tendo em vista que,

A ênfase no instrumento e na técnica, a utilização intensa de métodos técnicos, em detrimento do repertório, determina uma inversão de valores, pois a interpretação e expressão são substituídas pela ênfase à leitura musical, quase sempre deficiente e reduzida e, mais do que isso, executada diretamente no instrumento (PEREIRA, 1999, p. 77).

Embora os próprios maestros, em muitos casos, sejam os autores das lições que passam para seus alunos, variando os graus de dificuldade dos exercícios em conformidade

com o nível de conhecimentos musicais dos mesmos, algumas bandas utilizam métodos publicados de ensino musical, como o método de divisão de Pascoal Bona (1985), ou o *Da Capo: Método elementar para ensino coletivo ou individual de instrumentos de banda*⁷ (BARBOSA, 1994). Livros de teoria musical, em alguns casos, também podem servir de material didático. Segundo Moreira,

Há registros em Sergipe de instituições do século XIX como as de Estância (Lira Carlos Gomes), Japarutuba (Sociedade Filarmônica Euterpe Japarutubense), entre agremiações sergipanas, que de costume produziam material pedagógico próprio e de forma peculiar. Trata-se de um compêndio denominado pelos Mestres de “Artinha”, baseado nos métodos da época, citados anteriormente e encontrados em diversas regiões brasileiras, principalmente no nordeste. A “Artinha” continha rudimentos musicais de leitura musical, modo pelo qual, o aprendiz utilizava para iniciar-se musicalmente. Nesses escritos haviam, ditados rítmicos, exemplos de notação musical e seus valores positivos e negativos, enfim, uma espécie de cartilha, de “ABC”, onde o mestre era apenas o orientador (MOREIRA, 2007, p. 56).

Com relação à utilização de métodos no processo de ensino e aprendizagem musical nas bandas de música, Pereira (1999, p. 140) concluiu que “o maestro não tem métodos especializados para o ensino de cada instrumento: ele normalmente escreve as lições, faz adaptações de métodos de outro instrumento, utiliza as músicas da banda”.

Considerando a incompatibilidade dos métodos tradicionais usados nos conservatórios com o processo de ensino e aprendizagem nas bandas de música, Cardoso (2005, p. 68) reforça que nas bandas, “geralmente não se adotam os métodos idealizados para as escolas oficiais. A maioria dos Mestres os critica, argumentando que a formação através deles seria muito demorada, ou que as lições deles não seguem um nível gradativo de dificuldade”.

A ênfase na leitura, nos trabalhos de ensino musical dentro das bandas de música, deve-se ao fato de que todos os integrantes do grupo tocam lendo partitura, salvo os percussionistas, que, como lembra Cardoso (2005, p. 67), “em regra, nas Bandas, os Mestres não exigem que os percussionistas leiam partitura. Estes normalmente aprendem as músicas do repertório ‘de ouvido’ e tocam-nas ‘de cor’ [...]”. Portanto, é importante para as bandas que os alunos tenham boa leitura, principalmente para dinamizar os trabalhos durante os

⁷ Para conhecer mais sobre este método, confira a tese de doutorado de Joel Luís da Silva Barbosa, intitulada *An Adaptation of American Band Method Books to the Brazilian Music Education, Using Brazilian Melodies*, University of Washington, U.W., Estados Unidos, 1994; ou a dissertação de Marcos Moreira, intitulada *Aspectos Históricos, sociais e pedagógicos nas filarmônicas do Divino e Nossa Senhora da Conceição*, do Estado de Sergipe, 2007.

ensaios, tendo em vista que nas apresentações, especialmente quando os músicos tocam em movimento, geralmente eles tocam suas partes de memória.

É possível que algumas bandas desenvolvam outros conteúdos da linguagem musical, mas no geral, as aulas nas bandas buscam a aprendizagem da leitura musical e o domínio instrumental. Na Banda Antônio Cruz, de Rio Tinto-PB, “o conhecimento das figuras de duração e das notas musicais nas claves de sol (principalmente) e fá é enfatizado através de lições de solfejo e de exercícios rítmicos [...]” e “os alunos em geral, quando atingem um determinado domínio da escrita musical, deixam as aulas teóricas e passam a se dedicar somente ao instrumento” (COSTA, 1997, p. 31-32).

Ainda no que se refere à ênfase do ensino de música nas bandas, Cardoso enfatiza que:

Os principais pontos ensinados nas aulas teóricas [nas bandas] são: pentagrama, claves, figuras de valor, compasso simples, acidentes, sinais de repetição. Mais raramente, há Mestres que extrapolam o mínimo necessário e chegam até a ensinar assuntos mais avançados, como é a formação de acordes” (CARDOSO, 2005, p. 63).

O mesmo autor aponta que os maestros procuram sempre sintetizar as lições que ensinam como forma de alcançar mais rapidamente os resultados almejados, e que o ensino musical nas bandas não exige do aluno uma técnica apurada no instrumento ou conhecimentos teóricos adiantados, pois o ideal da banda não é formar concertistas, e sim possibilitar que o aluno se desdobre razoavelmente no seu instrumento, para que, em pouco tempo, possa integrar o conjunto, pois

Em razão das próprias condições e necessidades do grupo, nas Bandas não há uma preocupação maior com uma formação musical mais ampla do instrumentista. Dessa maneira, qualquer outro tipo de informação que extrapole os conteúdos necessários à formação técnica do aluno é relegado a segundo plano (CARDOSO, 2005, p. 73).

Quando os alunos adquirem desenvoltura na leitura e conseguem tocar de forma “aceitável” seu instrumento, são encaminhados para tocar na banda, onde continuarão, então, o processo de aprendizagem. Lá, aprenderão não somente com o maestro, mas também com os colegas, em situações distintas de aprendizagem que, através da observação, da imitação e da troca de experiências, caracterizam as formas diversas de transmitir saberes musicais desses grupos. Esta integração reforça suas bases, e o grupo não poupa esforços em auxiliar os iniciantes, pois um dia passaram por isso, e sabem o valor do amparo. Sobre esta questão, Cardoso é enfático ao destacar que,

De certa maneira, os músicos mais experientes são referência para aqueles que estão ainda dando seus primeiros passos na arte. A influência dos músicos mais antigos sobre os aprendizes não se limita à fase das lições, pois a troca de informações se intensifica mais ainda posteriormente, quando os mais novos instrumentistas passam a tocar na estante. Isso acontece de forma direta, quando o aprendiz indaga os mais antigos, ou de forma indireta, quando ele observa os músicos experientes em ação e em seguida tenta imitá-los (CARDOSO, 2005, p. 70).

Os músicos de banda interessados em ampliar seus conhecimentos musicais, buscam outros centros de formação, como universidades e conservatórios. E não são poucos os alunos de conservatório, em especial os da classe dos metais, que tocam, ou que começaram a aprender a tocar o seu instrumento em bandas escolares ou municipais. Em cada contexto “os músicos é que irão optar por uma reciclagem em seus conhecimentos, ingressando na escola especializada, onde irão rever técnicas e refazer conceitos, ou continuarão desenvolvendo suas habilidades musicais apenas tocando na banda” (COSTA, 1997, p. 34). Sobre este aspecto, Pereira ressalta que, atualmente,

Os alunos que atuam nas bandas de música têm apresentado uma tendência a prosseguir os estudos musicais em escolas especializadas ou conservatórios. Uma parcela ingressam então nos cursos universitários de Bacharelado em Música e de Licenciatura em Música - Habilitação em Música, prosseguindo os estudos nos Cursos de Pós-Graduação em Música, optando pelo campo de trabalho profissional (PEREIRA, 1999, p. 137).

De modo geral, as bandas separam as atividades de ensino dos ensaios. Porém, durante os ensaios o processo de ensino e aprendizagem continua em exercício, pois tanto a experiência da prática em conjunto torna o músico mais hábil e maduro, como muitas vezes o maestro pára o ensaio para ensinar algo ou alguém. Além disso, como já foi mencionado anteriormente, a troca de informações e o auxílio mútuo entre os colegas da banda durante o ensaio, fazem deste último uma situação de aprendizagem por excelência. Normalmente as bandas ensaiam uma ou mais vezes por semana. Para muitos, por questão de tempo, é o único momento que dedicam ao estudo do instrumento. Para eles, é tocando as músicas do repertório que a prática instrumental se concretiza, pois os músicos de banda, geralmente, exercem outras atividades profissionais, ou são estudantes, e muitos não têm tempo disponível para estudar em casa ou em outro local, fora da banda. Pereira (1999, p.121), ao pesquisar bandas do estado de São Paulo, constatou que a maioria dos músicos “considerou e incluiu os ensaios da banda como estudo, sendo que a grande parte só ensaia, sem estudo individual”.

Se os ensaios são, por assim dizer, autênticas situações de aprendizagem, as apresentações, por sua vez, são “provas de fogo” para os membros da banda. A

responsabilidade de se expor, mostrar o que aprendeu publicamente e ser avaliado pela comunidade, faz das apresentações momentos singulares de vivência musical para todos os componentes. A apresentação pública é, sem dúvida, um momento de aprendizagem, não somente para os músicos da banda, que põem em prática suas habilidades de tocar, memorizar partes e condicionar comportamentos, como também para a comunidade, que fica conhecendo instrumentos, percebe o papel do maestro, aprende melodias, ritmos, sonoridades, solos e se familiariza com todo ritual das retretas.

A escolha pelo instrumento acontece de forma peculiar nas bandas de música. Geralmente a banda possui um instrumental, nem sempre completo, disponível aos alunos. O aluno tem toda liberdade de escolher o instrumento que deseja aprender, mas em muitos casos ele aprende o instrumento que a banda carece ou que tem disponibilidade. Muitos escolhem aprender um instrumento levando em consideração o mercado de trabalho. O saxofone, por exemplo, é um instrumento usado em diversos conjuntos musicais, e pode ter a preferência de alguns por, a princípio, garantir emprego ao aluno. A sugestão do maestro também pode ser decisiva. Pelo perfil físico do aluno, ele pode encaminhá-lo para um determinado instrumento. Ao descrever o trabalho com iniciantes realizado pelo Mestre Lourival no Rio Grande do Norte, Cardoso aponta que este tinha como base os seguintes passos:

Em um primeiro momento, o Mestre perguntava ao iniciante que instrumento ele gostaria de tocar. De acordo com a escolha do aluno e a necessidade da Banda, ele lhe indicava algum. Com o objetivo de perceber a tendência do aprendiz, realizava-se também uma avaliação com os instrumentos. A ele era dada a oportunidade de experimentar a embocadura de instrumentos de palheta e de bocal. Com essa experiência, era possível ao Mestre perceber para que instrumento o novato teria mais facilidade no aprendizado (CARDOSO, 2005, p. 151).

A princípio, a diferença de sexo não é um fator determinante na escolha do instrumento. Em todas as sociedades existem as funções destinadas aos homens e as funções destinadas às mulheres. Porém, tais padrões de comportamento são estabelecidos culturalmente e não por agentes biológicos. De acordo com Laraia (2006, p. 19), “a verificação de qualquer sistema de divisão sexual do trabalho mostra que ele é determinado culturalmente e não em função de uma racionalidade biológica”. Portanto, a preferência das mulheres pelos instrumentos de palheta e pelos pratos, comum no contexto das bandas de música, deve-se a acordos culturais e não pela condição física feminina.

Não é raridade um músico de banda aprender a tocar mais de um instrumento. Muitos aprendem o instrumento que a banda tem disponibilidade ou necessidade no conjunto,

e depois passam a aprender o instrumento que realmente desejavam tocar. O processo pode ser inverso, ou seja, o aluno começa a aprender o instrumento que escolheu, porém, por exigência da banda, o maestro o encaminha para aprender outro instrumento⁸. Outros resolvem mudar de instrumento por vontade própria, por identificação ou por descobrir e se fascinar com as particularidades dos instrumentos dos colegas, enfim, os motivos podem ser vários. A própria questão de aprender coletivamente, trocando experiências, observando o outro, possibilita aos alunos uma aproximação com os diferentes instrumentos. Podemos entender assim a versatilidade dos maestros formados nesse meio musical, que sozinhos, são capazes de ensinar todos os instrumentos da banda.

Sobre o costume dos alunos de mudar de instrumento no processo de transmissão musical nas bandas de música, Pereira apresenta outro ponto de vista, pois segundo ele,

É raro que o aluno mude de instrumentos para chegar ao instrumento ideal, pois não há um processo e nem mesmo tempo para essa pesquisa inicial com vários instrumentos, o que, todavia, poderia ser realizado com certa facilidade nos ensaios (PEREIRA, 1999, p. 116).

O fato é que encontramos diversos músicos de banda que tocam mais de um instrumento. A aprendizagem instrumental coletiva coloca os alunos próximos dos diferentes instrumentos e das diferentes técnicas de estudo dos mesmos. Enquanto o professor ensina um ou mais alunos os fundamentos da técnica de um instrumento, o restante do grupo observa e aprende também. Além disso, mesmo que o professor diga para não fazer, freqüentemente a troca de instrumento acontece. Por curiosidade ou por outro motivo qualquer, um aluno pede o instrumento do colega, improvisa uma melodia, e assim a familiarização vai se tornando inevitável. Dessa forma, sou convicto de que, embora não seja uma regra, a banda de música é um contexto propício para que seus alunos, mesmo que de forma rudimentar, aprendam a tocar mais de um instrumento.

Tal característica, apontada anteriormente, nos remete a um aspecto comum nas culturas tradicionais, qual seja o processo de experimentação como elemento fundamental para a aquisição e a descoberta de habilidades musicais necessárias para a prática performática em uma determinada manifestação. Aspecto que enfatizaremos mais detalhadamente no quarto capítulo desse trabalho, analisando, especificamente, a realidade da Banda 12 de Dezembro.

⁸ Este fato pode acontecer devido a grande rotatividade de músicos nas bandas. Muitas vezes o músico, pelos mais variados motivos, abandona a banda, e esta trata de “tapar o buraco” sugerindo que alguém do grupo, mesmo que provisoriamente, assuma a vaga descoberta.

De acordo com a disponibilidade de vagas, a banda pode fazer uma seleção dos alunos. Porém, pelo que constatei em trabalho de campo no contexto da Banda 12 de Dezembro, a oferta de vagas pode ser, em alguns casos, maior do que a procura, e, portanto, a seleção não se faz necessária. Em alguns casos, para começar a tocar na banda, o aluno passa por uma avaliação geralmente feita pelo maestro. Assim, se ele (o maestro) achar que o aluno está apto a ingressar no grupo sua admissão é garantida.

A aprendizagem nas bandas de música tem a socialização como processo fundamental para a transmissão dos conhecimentos musicais necessários para a prática no grupo. A integração entre alunos, professores e músicos da banda é essencial para o desenvolvimento individual do aprendiz que, observando e imitando aqueles que o cerca, vai adquirindo segurança na sua técnica. É um processo participativo que continua mesmo fora da banda, quando os integrantes se encontram para conversar, tirar dúvidas e trocar experiências. Por sua vez,

As relações entre diretoria, mestre e músicos são bastante autoritárias, embora haja exceções. A diretoria resolve se deve ou não realizar esta ou aquela tocata. O regente resolve qual o repertório que deve apresentar. Os músicos quase nunca são consultados. Na verdade, eles só querem duas coisas: tocar e ser aplaudidos (GRANJA; TACUCHIAN, 1984-1985, p. 34).

Na realidade, sem aproximação, espontaneidade e unidade entre os diferentes sujeitos, das diversas categorias que compõem a agremiação, dificilmente se consolida o trabalho de uma banda de música.

O ensino musical nas bandas agrega a espontaneidade da transmissão musical presente nas manifestações populares e a ênfase na leitura e escrita patente no ensino conservador acadêmico das escolas de música. Podemos considerar que,

O processo de ensino e aprendizagem musical, decorrente das atividades desenvolvidas nas bandas de música civis, é o resultado de uma simbiose entre a pedagogia tradicional dos conservatórios de música e a educação promovida pelas práticas artísticas populares (COSTA, 1997, p. 07).

A cognição dos conteúdos musicais ensinados no contexto das bandas vem à tona, principalmente, quando os instrumentistas passam a tocar na banda. Os conteúdos abstratos das aulas teóricas passam a ter maior sentido musical nos ensaios e nas apresentações. Independentemente da metodologia e dos conteúdos empregados no ensino das bandas de música, o processo, no geral, atende as expectativas das filarmônicas, pois num curto período de tempo (e geralmente os maestros “correm contra o tempo” para formar uma banda e

montar um repertório, como nos mostra o caso da Banda 12 de Dezembro) os alunos passam a fazer parte do corpo sonoro da banda, participando de retretas, desfiles cívicos, procissões e outras tantas situações de apresentação pública. A aprendizagem é significativamente voltada para a prática instrumental, porém muitos músicos de banda, além de se tornarem excelentes instrumentistas, se destacam também como arranjadores, maestros, professores, passam a atuar também em orquestras, grupos camerísticos populares ou eruditos, enfim, se tornam expoentes no seu meio musical.

As bandas também contribuem para a formação de cidadãos, onde os alunos aprendem a respeitar e admirar os colegas, entender as diferenças, descobrir a importância da união, assumir deveres e responsabilidades, enfrentar desafios e desempenhar papéis. Elas criam “sonhos” e perspectivas profissionais nos alunos.

A partir dessas diferentes dimensões que envolvem a transmissão musical nas bandas de música, direcionei minha atenção no contexto particular da Banda 12 de Dezembro, realizando uma análise das formas distintas que caracterizam a transmissão musical no grupo e considerando os diferentes aspectos que constituem o universo sociocultural dessa manifestação.

A Banda 12 de Dezembro

“A banda tem que ir pro lugar onde ela nasceu! Vamos para a fortaleza!”

Em cidades grandes, industrializadas, prósperas financeiramente, encontramos bandas financiadas por empresas, instituições não-governamentais, grandes escolas, entre outras. Porém, no nordeste brasileiro, atualmente, em especial nas pequenas cidades, as bandas de música, em geral, são formadas e mantidas - não necessariamente idealizadas - pelas prefeituras municipais. Essas se responsabilizam pelas despesas de sede, manutenção e aquisição de instrumentos e outros gastos, e pagam um salário ao maestro, podendo pagar ou não os instrumentistas. É importante ressaltar que em muitos casos essas despesas são pagas com atraso, e as dificuldades de manutenção e subsistência dessas bandas não são poucas. Entre outras funções sociais das bandas, os prefeitos a empregam para “abrilhantar” solenidades como inaugurações, encontros municipais, e até mesmo comícios, e conseguem assim, de alguma forma, através da banda, destacar a sua imagem política. Os interesses que movem o cultivo de uma banda em um município podem ser, portanto, também interesses

políticos. A Banda 12 de Dezembro, que analisaremos mais detalhadamente ao longo da dissertação, tem sua estrutura alicerçada em muitos aspectos dessa realidade.

Por volta de 1984, o então prefeito de Cabedelo-PB, Hugo Viana, fundou uma banda de música. Contratou instrumentistas e convidou Manoel Felipe de Macena para ser o Maestro, ou Mestre da banda. A Banda Municipal de Cabedelo tinha aproximadamente 38 instrumentistas e era conhecida popularmente na cidade como a Banda de Hugo Viana. Por desinteresse da administração, que priorizou outras ações, a prefeitura de Cabedelo, ao final da gestão de Hugo Viana, desativou a banda. O prefeito que sucedeu Hugo Viana não se interessou em reativá-la. Muitos instrumentos da banda, que haviam sido doados pelo Ministério da Educação, foram extraviados. Poucos foram devolvidos para a prefeitura.

Em 1995 a AACC (Associação Artística Cultural de Cabedelo), fundada em 22 de agosto de 1985, encaminhou para o Ministério da Cultura um projeto para resgatar a banda de música do município de Cabedelo. O projeto visava aquisição de instrumentos musicais, estantes para partituras, armários, etc., e tinha em anexo uma declaração do prefeito da época, José Régis, que se comprometia em assumir a manutenção da banda.

O Fundo Nacional de Cultura (FNC) apoiava projetos desta natureza, doando um “kit” básico de instrumentos para as bandas de música. O projeto foi aprovado, mas os instrumentos só chegaram a Cabedelo em agosto de 1997. Houve uma solenidade no Espaço Cultural José Lins do Rego em João Pessoa, na qual estava presente o Ministro da Cultura, para a entrega dos instrumentos, não só para a banda de Cabedelo, mas também para bandas de outros municípios da Paraíba. O “kit” de instrumentos do Ministério não vinha com estantes para partituras e o de Cabedelo não continha sax tenor nem trompete em Si bemol. A prefeitura comprou estantes, um trompete em Si bemol e um sax alto. O Ministro aproveitou a vinda a João Pessoa e visitou a fortaleza de Santa Catarina, em Cabedelo, onde foi recebido com a apresentação da Banda Antônio Cruz, de Rio Tinto-PB, sob a regência do Maestro Manoel Felipe de Macena, que tocou do lado de fora do forte, e pela *Sociedade Musical Euterpina*, banda de Timbaúba-PE, cidade natal do então prefeito Edésio Resende, que tocou do lado de dentro. O pai do prefeito Edésio Resende havia sido integrante desta banda de Timbaúba.

O prefeito de Cabedelo entrou em contato com o Josivânio Rique de Lima, maestro da banda de Timbaúba, e com Jean Carlos da Silva, trombonista da mesma banda, e contratou-os para trabalhar na formação da banda de Cabedelo. Para arranjar músicos, foi feito um trabalho de divulgação em escolas e por carro de som. Algumas pessoas ficaram sabendo do resgate da banda pelo “boca a boca”. Houve uma primeira reunião com os

interessados, onde Josivânio e Jean explicaram seus planos de trabalho. Aproximadamente sessenta pessoas ficaram interessadas em participar da banda. Alguns já tocavam e outros iam “começar do zero”.

Os dois músicos da banda de Timbaúba iniciaram então, no segundo semestre de 1998, os trabalhos de ensino musical com os candidatos, no Centro de Formação Profissional. No começo de 1999, depois de aproximadamente três meses de trabalho, a banda teve que se instalar provisoriamente no colégio Rosa Figueiredo, pois o Centro de Formação Profissional iria implantar um outro curso e carecia de espaço físico. Até então as aulas de Josivânio e Jean eram aulas teóricas. O instrumental estava “preso” na prefeitura, desde sua entrega no Espaço Cultural, e não havia sido liberado para a banda, talvez por uma questão de tombamento, dificuldades de articulação da prefeitura, ou mesmo pelo fato da banda não ter uma sede e um local apropriado para guardar os instrumentos. Isso impedia os professores de iniciarem o trabalho com os instrumentos musicais.

Depois de aproximadamente cinco meses tendo apenas aulas de teoria musical, muitos alunos começaram a desanimar e foram abandonando o aprendizado. Foi nessa época que Josivânio, por questões pessoais, resolveu deixar o trabalho com a banda. Jean ficou então sozinho para tomar conta do grupo. Ele foi criando fortes laços de amizade com os alunos, que já tinham em mente o que desejariam tocar, embora não tivessem contato com os instrumentos (os iniciantes, naturalmente). Por volta de maio de 1999, o prefeito fez uma solenidade para entregar os instrumentos musicais. A essa altura restavam apenas uns 20 alunos. De acordo com Jorge, presidente da AACC, o mais velho não devia ter mais de quinze anos de idade. O prefeito ordenou que os alunos não levassem os instrumentos para casa. Muitos ficaram insatisfeitos com essa diretriz, e quiseram abandonar a banda. Jean convenceu a turma a ficar, pois sabia que com o tempo, inevitavelmente, eles teriam liberdade de levar os instrumentos para casa.

Até então, a banda não tinha um nome. De acordo com Jorge, o nome surgiu aproximadamente uns dois meses antes da primeira apresentação. Através de um consenso entre os membros da AACC e os membros da banda (maestro e músicos), a sugestão do nome “12 de Dezembro”, data em que Cabedelo comemora sua emancipação política, foi a escolhida. O nome é, portanto, uma homenagem ao município de Cabedelo.

O prefeito desejava que a banda tocasse durante as comemorações de 7 de setembro. Jean explicou para o prefeito que isso era impossível de ser realizado. A banda não estaria preparada para se apresentar em tão curto espaço de tempo. O prefeito cobrou um compromisso da banda para que ela tocasse então no final do ano. Por volta de outubro, os

alunos já tinham alguma prática com os instrumentos, e Jean passou a primeira música: *Eu sei que vou te amar*, um arranjo da banda de Timbaúba. Ensaïaram também *Aura Lee*, popularizada por Elvis Presley como *Love me tender*, e, como era final de ano, Jean incluiu também três músicas natalinas: *Primeiro Natal*, *Noite Feliz* e *Jingle Bell*. Essas cinco músicas, acrescidas de *Parabéns Para Você* formaram o programa da primeira apresentação da banda, sob a regência de Jean, dentro da Igreja Matriz de Cabedelo, no dia 12 de dezembro de 1999 (isso explica o fato de incluírem *Parabéns para você* no programa).

O prefeito gostou muito da apresentação e resolveu apoiar a banda, começando por instalá-la em um local mais apropriado. Alugou uma casa nas proximidades da Praça Venâncio Neiva para as atividades do grupo. Durante todo o ano de 2000 a Banda 12 de Dezembro ficou trabalhando nessa casa. O espaço era razoável. A banda aumentou o repertório, Jean abriu novas turmas, enfim, foi um ano muito produtivo para o grupo. Jean, João Batista e Cacá, por exemplo, conseguiram com a prefeitura uma ajuda de transporte para estudar música no curso de extensão do Departamento de Música da UFPB. Alguns músicos da banda conquistaram novos espaços de atuação, como o trombonista João Batista e o trompetista Cacá, que foram convidados para tocar em bandas de forró.

A Banda 12 de Dezembro estava “bem encaminhada”, tocando dobrados, música popular, clássica, etc. Porém, durante esses primeiros anos em que a prefeitura administrou a banda, houve uma série de problemas relacionados à aquisição de materiais para a manutenção do grupo. A “ajuda” da prefeitura para com a banda se resumia ao salário do maestro, incluindo passagens e hospedagem, e o aluguel da sede. Quando a banda necessitava comprar uma palheta, consertar um instrumento, ou algo parecido, muitos obstáculos surgiam.

Ocorreu então a eleição para prefeito em outubro de 2000. O prefeito Edésio Resende não se reelegeu. Ao final de sua gestão a banda ficou sem sede e sem maestro, pois a casa alugada que servia de sede para a banda havia sido devolvida e o contrato com o maestro Jean havia terminado. Segundo João Batista, foi quando alguém disse: “a banda tem que ir para o lugar onde ela nasceu! Vamos para a fortaleza!” Não era a primeira vez que a banda funcionaria na fortaleza de Santa Catarina, pois no primeiro momento, quando a banda não tinha sala para trabalhar na estrutura da prefeitura, sua sede ficou sendo provisoriamente nesse local. Para Jorge, a banda de fato nasceu na fortaleza. Inclusive os integrantes da AACC, quando fizeram o projeto para o Ministério para adquirir os instrumentos, ficaram na fortaleza até às 5h, aproximadamente, para finalizá-lo. Outro fato curioso é que na fortaleza ocorreram as apresentações das bandas de Timbaúba e de Rio Tinto, como foi acima relatado. Essas apresentações, de alguma forma, selaram o destino do grupo, pois da banda de Timbaúba veio

Jean, primeiro maestro e professor da Banda 12 de Dezembro, e da banda de Rio Tinto o maestro que trabalha atualmente nela. De certa forma, a fortaleza de Santa Catarina tem, realmente, uma ligação muito próxima com a banda.

A princípio, a mudança para a fortaleza não agradou a todos. Alguns instrumentistas acharam que era muito distante, “esquisito”. O grupo tinha muita criança e adolescentes, meninos de 14 e 15 anos, que não ficaram satisfeitos, mas acabaram aceitando a mudança. A banda está na fortaleza de Santa Catarina⁹ do final de 2000 até os dias de hoje.

Antes da posse do novo prefeito, a AACC, temendo que a nova administração de Cabedelo não assumisse o compromisso com a banda, procurou o prefeito Edésio Resende e demonstrou seu interesse em assumir a condução da banda. Foi firmado então um convênio da prefeitura com a AACC. A Associação passou a receber uma subvenção da prefeitura para destinar à manutenção da banda. Os instrumentos musicais e todo material da banda foram repassados para a AACC, que a partir de então, passou a assumir todos os encargos da banda, exceto o salário do maestro, que continuava sendo pago diretamente pela prefeitura.

Quando Jean deixou a banda, ela ficou provisoriamente sem regente. Nas apresentações, os músicos mais antigos decidiam, entre eles, quem regeria a banda. João Batista conta que durante este período regeu a banda em algumas apresentações. Algumas pessoas deixaram o currículo na associação para se candidatar a maestro da banda. Quem acabou assumindo a regência foi Pedro Wellington, estudante de música da UFPB, assistido por Leleu (Ademir), de Cabedelo, músico da Banda da Polícia Militar da Paraíba. Eles começaram as atividades de ensino e ensaio com a banda por volta de maio (2001). Novas turmas foram abertas. Pedro e Leleu ficaram em torno de seis meses trabalhando na banda. Aproximadamente de maio a outubro de 2001. Nessa época a prefeitura ainda pagava diretamente o salário do maestro, no entanto, os atrasos não eram raros. Diante da instabilidade salarial e do interesse em outros projetos profissionais, Pedro deixou o trabalho com a banda. A associação procurou Leleu para saber se ele teria interesse em assumir a regência da banda, mas, de acordo com Jorge, Leleu confessou não se encontrar preparado para tal, e a banda ficou novamente sem regente.

João Batista, Cacá e Jorge (AACC) passaram, então, a tomar conta das atividades da banda. Além deles, tinham outros que contribuía, como Madson, Ineilton, Paulo e Rummenigge. João Batista ficou ensinando trombone, clarinete e teoria, Madson ensinava sax

⁹ Tombada pelo IPHAN em 1938, a fortaleza de Santa Catarina, com mais de 400 anos de existência, passou a ser palco de projetos culturais em Cabedelo a partir de 1991.

e Cacá trompete. Tal fato ocorreu entre o final de 2001 e começo de 2002. Eles ficaram aproximadamente quatro meses “levando” a banda.

Durante o ano de 2002 Roseleide Farias (integrante da AACC, responsável pela administração da banda na época, até hoje uma espécie de madrinha do grupo) teve a idéia de convidar Manoel Felipe de Macena, regente da antiga Banda de Hugo Viana, para ficar de maestro da Banda 12 de Dezembro. O maestro Manoel Felipe prontamente aceitou. João Batista, por sua vez, o auxiliava nos trabalhos, ensinando teoria e instrumento. A partir de então a prefeitura de Cabedelo achou mais conveniente, ao invés de contratar o maestro, repassar o recurso por um convênio com a AACC, que se encarregaria de pagar seu salário. Segundo João Batista, esse período foi uma das melhores fases da banda. A banda chegou a contar com mais de trinta músicos. O maestro Manoel Felipe de Macena está à frente da banda até hoje.

Através de dois projetos sucessivos para Lei de Incentivo, a AACC conseguiu dobrar o número de instrumentos da Banda 12 de Dezembro. O primeiro fardamento da banda foi conseguido no governo de Edésio Resende. Na administração de José Ribeiro Farias Júnior (Dr. Júnior), a banda foi contemplada com outro fardamento, porém incompleto.

Durante o governo de José Ribeiro Farias Júnior, a AACC conseguiu sensibilizar o prefeito de que os convênios com a banda, que precisavam ser negociados anualmente, não garantiam o funcionamento adequado do grupo, pois ficavam a mercê da boa vontade dos prefeitos. O prefeito então encaminhou para a Câmara Municipal uma lei onde estabelecia que o município repassasse a cada mês um recurso para manter a banda. Isso deu certa estabilidade para a banda. No entanto, a lei não garantia que não haveria atrasos da subvenção. Segundo Jorge, os atrasos são crônicos na maior parte das bandas de música que dependem de prefeituras municipais, exceto naquelas bandas onde os integrantes fazem parte do quadro efetivo da prefeitura, que não é o caso da Banda 12 de Dezembro. Mas, para ele, a lei foi uma vitória alcançada, pois demonstrava o reconhecimento da importância da banda para o município. Atualmente a AACC recebe aproximadamente R\$ 1.400,00 por mês da prefeitura para manter a banda. Este recurso atrasa, em média, 2 ou 3 meses.

A banda e seus segmentos: administração, instrumentistas e maestro

Jorge Vilela (FIG. 1), uma das pessoas responsáveis pela formação da Banda 12 de Dezembro, atual presidente da AACC, assumiu a coordenação da banda, aproximadamente, há três anos. Até então ela vinha sendo coordenada por Roseleide. Em 1987, Jorge começou a,

como ele mesmo diz, “militar na área cultural”, inicialmente trabalhando com grupos de teatro da cidade, e a partir de 1991, desenvolvendo projetos socioculturais junto à AACC. Desde que assumiu a coordenação do grupo, Jorge tem procurado desenvolver um trabalho alicerçado em decisões conjuntas, e confessa não poupar esforços para manter a melhor relação possível com os músicos, embora os conflitos naturais de um trabalho coletivo sempre exista. Para ele, a principal dificuldade de trabalhar atualmente com a banda não provém de questões financeiras ou materiais, embora elas sejam “pedras no caminho”, mas da falta de dedicação e do descompromisso dos músicos instrumentistas diante do trabalho com a banda.



FIGURA 1 – Jorge conversa com alunos no primeiro dia de aula

Atualmente o trompetista Rummenigge, que faz parte da comissão de cultura do município de Cabedelo, na qual Jorge é vice-presidente, integra a diretoria da AACC e da banda, e auxilia Jorge na administração, além de contribuir como professor de iniciantes.

A Banda 12 de Dezembro (FIG. 2) sempre foi uma banda mista, predominantemente infanto-juvenil, formada por cidadãos de Cabedelo, exceto os maestros, procedentes de outras localidades, como Timbaúba e João Pessoa. No passado a banda chegou a ter mais de trinta instrumentistas. Hoje em dia esse número caiu consideravelmente.

Uma parte dos músicos da Banda 12 de Dezembro, aproximadamente a metade, pretende seguir a carreira de músico, tocar em outros grupos musicais, fazer um curso superior de música, enfim, deseja trabalhar profissionalmente com música. Outros, porém,

embora tenham grande apreço pela atividade artística musical que exercem na banda, declaram tocar por “hobby”, e não aspiram fazer da música uma profissão.



FIGURA 2 – A Banda 12 de Dezembro em apresentação no bairro Renascer III

A rotatividade dos instrumentistas na Banda 12 de Dezembro é tão grande que se torna difícil dizer ao certo quantos integrantes tem a banda atualmente. Foi curioso constatar que na maior parte dos ensaios que eu assisti, sempre havia um rosto que não me era familiar. Durante o tempo que eu acompanhei o trabalho da banda, percebi que ela tem os membros assíduos, que podemos considerar como a base da banda, que raramente faltam os ensaios, os não-assíduos, que estão mais ausentes do que presentes nos ensaios, e os que aparecem raramente para ensaiar, como é o caso de músicos convidados, visitantes e ex-integrantes, como João Batista e Cacá. Podemos dizer que hoje a banda conta com, aproximadamente, 23 instrumentistas, entre assíduos e não-assíduos. Adolescentes em sua maioria. Completa, a banda é constituída de 1 requinta, 5 clarinetes, 5 Saxofones (3 alto, 1 tenor e 1 soprano), 4 trompetes, 1 trompa, 1 trombone de vara, 1 bombardino, 2 bumbos, 1 caixa e 2 pratos. Segue abaixo uma relação dos atuais integrantes por ordem alfabética, com indicação de nome, sexo, idade, escolaridade, instrumento que toca e tempo como membro da banda:

QUADRO 1:
Relação dos atuais instrumentistas da Banda 12 de Dezembro

Nome	Sexo	Idade	Escolaridade	Instrumento	Tempo na banda
Aluísio Pinheiro Alves	M	37	Fundamental completo	Sax alto	1 ano e 6 meses
Claudino ¹⁰	M	-	-	Sax tenor	-
Danilo Fernandes da Silva	M	10	4º Fundamental	Trompete	2 meses
Danyelson Santana	M	18	2º Ensino Médio	Caixa	2 anos
Diego Fernandes da Silva	M	15	8º Fundamental	Bombardino	1 ano
Elis Renata da Silva Lima	F	15	1º Ensino Médio	Requinta	2 anos
Geraldo de Carvalho Filho	M	16	1º Ensino Médio	Trompete	3 anos
Jadiel Lourenço Bezerra	M	13	5º Fundamental	Trompa	3 meses
Jadson Guimarães de Souza	M	17	2º Ensino Médio	Clarinete	2 anos
Jéssica G. do Nascimento	F	19	Médio Completo	Sax soprano	4 anos
Josivando S. da Silva	M	32	7º Fundamental	Trombone de vara	10 anos
Luis Henrique M. da Silva	M	14	6º Fundamental	Trompete	1 ano
Mariane Araújo da Silva	F	15	2º Ensino Médio	Clarinete	2 anos
Melissa Brenda Silva	F	14	8º Fundamental	Clarinete	1 ano e 6 meses
Mozélia Ferreira Duarte	F	16	8º Fundamental	Pratos	4 anos
Renan R. Gouveia Gomes	M	16	1º Ensino Médio	Clarinete	1 ano
Roberta Santana Souza	F	16	2º Ensino Médio	Sax alto	3 meses
Rodolfo Luis de Mesquita	M	13	2º Fundamental	Bumbo	1 ano
Rosângela Sousa da Silva	F	22	Médio Completo	Clarinete	3 anos
Rummenigge Ferreira	M	20	Médio Completo	Trompete	10 anos
Thais Alves de Jesus	F	16	8º Fundamental	Pratos	4 anos
Valdomiro Gomes da Silva	M	38	Médio Completo	Sax alto	10 anos
Wilton N. Godsmundötti	M	22	Universitário	Bumbo	5 anos

Pelo exposto dos dados, percebemos que a faixa etária da banda vai de 10 a 38 anos, mas, de maneira geral a banda é constituída fundamentalmente por adolescentes e jovens, sendo 19 anos a média de idade. Um pouco mais de 50% dos músicos têm o ensino fundamental completo (12), e somente 1 cursa o ensino superior. Há uma considerável predominância do sexo masculino (65,2%) sobre o feminino (34,8%). A banda tem poucos iniciantes (3). A maioria dos integrantes toca na banda há mais de dois anos, e três tocam nela desde sua primeira formação, em 1998. Alguns instrumentistas apresentam laços familiares, como é o caso de Diego e Danilo. Observamos também que a banda carece de trombonistas, tendo em vista que só possui um instrumentista dessa natureza, e não conta com aquele que é um dos instrumentos mais característico das bandas de música: a tuba. A banda sempre teve dificuldade em arranjar tubista. Os alunos não se interessam em aprender o instrumento. Os que começam não se mantêm. Todavia há alguns músicos da banda, como o percussionista Wilton, que demonstram interesse em se dedicar à tuba. Em apresentações importantes a banda convida músicos de João Pessoa para completar o quadro. Essa carência de

¹⁰ Claudino é um nome fictício, haja vista que o músico preferiu que fosse preservado o seu anonimato, bem como que as informações gerais acerca do seu perfil não fossem reveladas.

instrumentistas de determinados naipes vem fazendo com que a banda deixe de se apresentar em algumas ocasiões.



FIGURA 3 – Um amigo de um músico da banda visita o ensaio do grupo

Buscando compreender o processo de rotatividade, continuidade e estabilidade (ou instabilidade) de instrumentistas na Banda 12 de Dezembro, foquei minha atenção em duas questões centrais: porque os integrantes entram e porque saem do conjunto.

Os motivos que levam uma pessoa a querer aprender música em centros de ensino musical nem sempre são explícitos. Muitos músicos não comentam ou sequer pensam no assunto. O amor à música, ou decisões mais relacionadas ao âmbito sentimental, estético e artístico, nem sempre são os principais motivos. A influência do meio pesa consideravelmente nessa decisão. Um pequeno gesto pode representar algo de grande relevância para o envolvimento de alguém numa prática musical. Em muitos casos nas bandas a iniciativa de aprender não parte do próprio aluno, mas de um músico do grupo que, “sem compromisso”, o convidou para conhecer a banda, se entrosar com o contexto (FIG. 3). Muitos aceitam o convite e acabam se tornando músicos profissionais, fazendo da banda de música a sua segunda casa. Outros ficam conhecendo a banda, fazem amizades, não engajam na prática musical do grupo, mas criam laços sociais com os músicos participantes.

Na Banda 12 de Dezembro, quando perguntei aos atuais integrantes por que resolveram participar da banda, obtive as seguintes respostas (GRAF. 1):

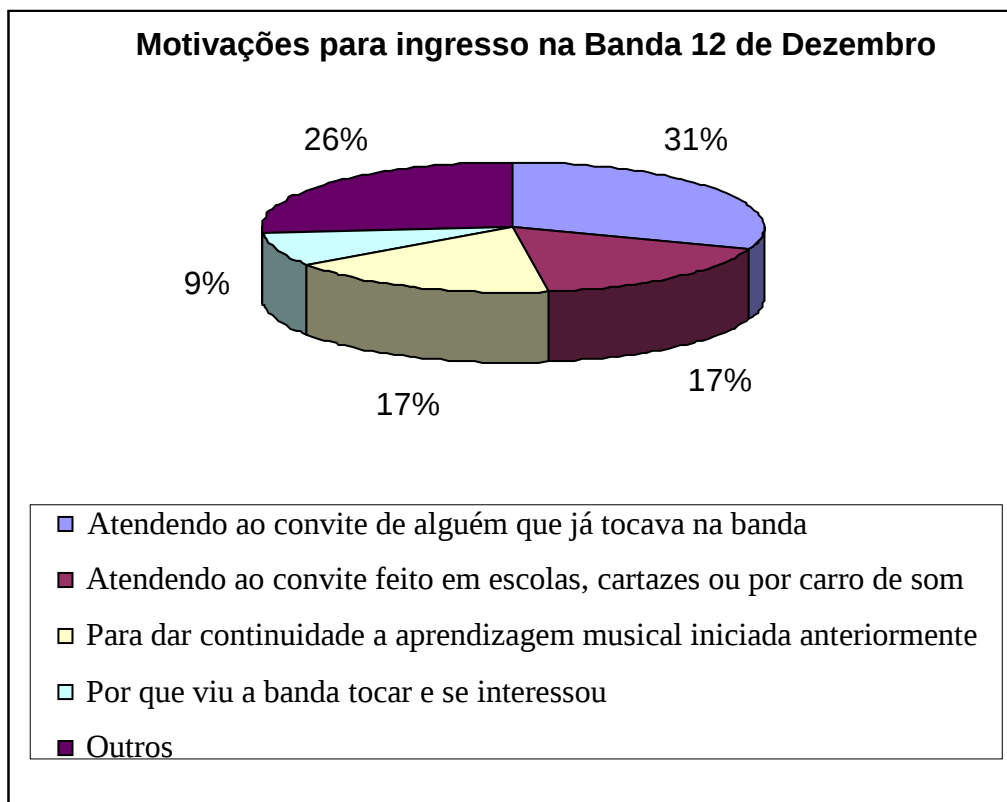


GRÁFICO 1 – Motivações para Ingresso na Banda 12 de Dezembro

Esses dados mostram que a entrada de integrantes depende muito da iniciativa da banda. Geralmente muitos procuram o grupo a partir dos convites feitos pela direção da banda em escolas, cartazes e carro de som (17%). Mas o maior índice de motivação inicial para que as pessoas procurem as atividades da banda se dá a partir dos convites feitos pelos músicos da banda a familiares, colegas, vizinhos e amigos (31%). Renata, requintista da Banda 12 de Dezembro lembra que resolveu participar da banda quando sua prima Mariane, aluna da banda, a convidou. Fato semelhante aconteceu com Melissa, clarinetista, que afirma ter se aproximado da banda incentivada pelos amigos que “já tocavam na banda e fizeram com que eu (ela) viesse assistir um ensaio aqui da banda”.

Dos vinte e dois músicos entrevistados, somente dois (09%) disseram nunca ter trazido alguém para participar da banda. Embora muita gente aceite o convite dos integrantes músicos para conhecer, visitar ou mesmo participar da banda, poucos ficam. A grande maioria abandona a aprendizagem antes mesmo de começar a tocar no grupo. O trompetista Geraldo recorda que “trouxe umas quatro pessoas, mas hoje não tão aqui presente [...]; gostaram no começo, mas depois viram que era um negócio bem difícil aí saíram”.

Como não foi possível entrevistar os ex-integrantes, com exceção do trombonista João Batista, que costuma visitar a banda (entrevistei-o no intuito de colher, principalmente,

informações históricas do grupo), os motivos da saída dos ex-integrantes continuam com eles, mas conversando com alguns músicos antigos da banda pude concluir que, em geral, são os compromissos estudantis ou profissionais assumidos pelo músico que muitas vezes se tornam prioridades na vida dele. Dessa forma, precisando fazer uma opção, a grande maioria acaba deixando a banda em segundo plano. Este é um problema para a banda-escola enquanto conjunto musical. A banda investe anos de trabalho em um músico sabendo que repentinamente pode ficar sem ele. As lacunas causadas por essas saídas tornam o nível técnico da banda instável, pois quando um músico experiente sai, geralmente ele é substituído (quando existe alguém para substituir) por um iniciante. Isso reflete também na elaboração do repertório, que deve estar de acordo com as possibilidades técnicas do grupo. O trombonista Josivando disse que fica “infeliz porque esses músicos que a gente faz aqui eles vão embora”.

Mas esse ato de abandonar a banda por parte dos músicos é um aspecto previsto e até certo ponto natural no espírito de funcionamento de uma banda-escola, onde a rotatividade faz parte de sua engrenagem e cuja função sociocultural vai muito além de formar músicos profissionais. Mesmo que os alunos não enveredem por uma carreira musical, a banda contribui para a formação artística do indivíduo, tão importante e negligenciada pela sociedade. E para aqueles que desejam se profissionalizar a banda “abre portas” e é compreensível que o músico saia em busca de novas oportunidades onde possa crescer profissionalmente. Conversando com uma turma de iniciantes no primeiro dia de aula, Jorge, coordenador da banda, enfatiza que:

O objetivo maior aqui [na Banda 12 de Dezembro] não é só incluir vocês [os alunos] como músicos na banda. É dar a vocês o conhecimento básico para que mais adiante vocês possam se engajar noutro grupo musical, ou até mesmo, se não participar de nenhum grupo musical, mas ter uma noção do trabalho e de como funciona para chegar até o momento que uma banda toca [...].

Todos os músicos da banda consideram o grupo um fenômeno cultural importante para a cidade de Cabedelo. Na opinião de Josivando, trombonista, “uma cidade que não tem uma banda ela não tem coração”. Alguns, no entanto, acreditam que a banda não recebe a devida consideração do poder público e mesmo da comunidade. Para Geraldo, trompetista, dentre os cidadãos de Cabedelo, “poucas pessoas conhecem e poucas valorizam” a banda.

O atual prefeito de Cabedelo não tem demonstrado valorizar a banda de música. Os atrasos da verba para a AACCC destinada à manutenção da Banda 12 de Dezembro se tornaram rotineiros e isso, de alguma forma, acaba refletindo na produção da banda. Mesmo assim ela nunca parou suas atividades e o maestro é sempre assíduo. Muitos dos instrumentistas, no

entanto, não têm demonstrado empolgação em participar da banda. Para Jorge, é possível que a simplicidade do repertório que a banda toca atualmente, compatível com o potencial do grupo, gere algum desestímulo em alguns. Mas, como foi apontado acima, o principal problema da banda atualmente, segundo ele, não é o repertório e nem a questão financeira, e sim a falta de compromisso dos instrumentistas para com o grupo.

Percebi que na Banda 12 de Dezembro, muitos faltam os ensaios sem motivos plausíveis, outros vão para o ensaio, mas ao invés de ensaiar, ficam pelo forte conversando, e existem aqueles que participam do ensaio esperando ansiosamente o momento dele acabar. As brincadeiras, muitas vezes inapropriadas, também não são raras. Salvo exceções, não existe um compromisso por parte dos músicos como acontecia, segundo João Batista, no passado. Um exemplo de perseverança e dedicação à Banda 12 de Dezembro foi, segundo Rummenigge, o saxofonista Manuel Oliveira, um músico deficiente físico que caminhava cerca de dois quilômetros para ensaiar na banda. Na verdade, para uma banda que em diversas fases de sua história demonstrou ser concentrada em seus objetivos, a Banda 12 de Dezembro hoje em dia, em alguns momentos, é, visivelmente, uma banda dispersa e fragmentada.

Os motivos dos desencontros, das dificuldades e da dispersão de músicos na Banda 12 de Dezembro não são apontados por Jorge e João Batista, quando eles argumentam sobre a falta de compromisso dos músicos. Assim, não deixam claro o que eles entendem como compromisso, nem evidenciam quais seriam os fatores geradores dessa falta de comprometimento. Conversando com os músicos e analisando os comportamentos e situações sociais e materiais no grupo, entendi que os motivos podem ser vários e muitos passam pela falta de perspectiva de profissionalização da banda, e compreendi que as dificuldades financeiras e materiais são geradores de crises e insatisfações, e podem ser encaradas como importantes fatores de desagregação social na banda.

Onde existe socialização humana existe consequentemente conflitos e divergências. Mesmo em causa tão nobre como a mobilização de um conjunto de pessoas para o “fazer musical”, as brigas e intrigas na convivência são inevitáveis. Na Banda 12 de Dezembro os desentendimentos pessoais, durante um período, dentro do tempo em que eu acompanhei o trabalho da banda, se tornaram acentuados, e, pelo menos uma vez, eu diria até mesmo críticos. Não pretendo fazer uma simples constatação dos problemas de socialização na banda, e sim, o que considero mais importante, analisar suas consequências para a harmonia do conjunto. Na realidade, resolvi dedicar um pouco de minhas reflexões à questão das divergências pessoais dentro desse grupo musical, em parte por ser um ponto bastante mencionado nas entrevistas com os instrumentistas. Percebi, pelas entrevistas realizadas, que

muitos músicos da banda estão descontentes com relação ao comportamento, que eles consideram inadequado, de alguns instrumentistas. Isso incluía desavenças e também o que eles consideram como falta de respeito e conduta dentro de uma banda de música.

Valdomiro, saxofonista, acha que a disciplina é uma qualidade fundamental na formação de um músico. Para ele “tem que melhorar muito a disciplina da banda” e os músicos deveriam respeitar mais o maestro, “principalmente quando ele bate com a batuta [...]” para chamar a atenção dos músicos.

O desagrado pelas desavenças entre colegas da banda é transparente no depoimento de muitos integrantes, como Danielson, percussionista, que declara ficar incomodado com “as confusões que aparecem de vez em quando [...]; brigas de músicos, intrigas [...]”, entre outros.

É preciso deixar claro, antes de tudo, que o clima na banda é de amizade e cooperação. Somente em uma ocasião eu presenciei um conflito verbal direto. Na sua maioria, essas intrigas aconteciam “por trás dos bastidores”, mas tornava-se de conhecimento da maioria através de confidências e conversas informais, dentro ou fora da banda. Penso que os motivos das discordâncias podem ser os mais variados.

Refletindo sobre a sociabilidade, nos primórdios dos relacionamentos humanos, Rousseau, em *A origem da desigualdade entre os homens* afirma:

À medida que as idéias e os sentimentos se sucedem, que o espírito e o coração se exercitam, o gênero humano continua a se domesticar, as ligações se estendem e os laços se estreitam. Os homens passam a se reunir diante das cabanas ou em volta de uma grande árvore: o canto e a dança, verdadeiros filhos do amor e do lazer, tomam-se o divertimento, ou melhor, a ocupação dos homens e das mulheres ociosos e agrupados. Cada um começa a olhar os outros e a querer ser olhado ele próprio, e a estima pública teve um preço. Quem cantava ou dançava melhor, o mais belo, o mais forte, o mais habilidoso ou o mais eloquente tornou-se o mais considerado, e esse foi o primeiro passo tanto para a desigualdade quanto para o vício: dessas primeiras preferências nasceram, por um lado, a vaidade e o desprezo; por outro, a vergonha e a inveja. A fermentação causada por esses novos germes produziu finalmente compostos funestos para a felicidade e a inocência. (ROUSSEAU, 2008, p. 86)

Vaidade, competitividade, inveja ou desprezo fazem parte da vida social. É preciso, porém, que exista respeito pelo próximo para que haja unidade e integração, qualidades essenciais a todo trabalho em conjunto. As diferenças de *status* na Banda 12 de Dezembro devem-se principalmente ao tempo de atuação do músico na banda e sua competência instrumental. Os instrumentistas mais antigos se sentem mais responsáveis no grupo e pelo grupo. Chamam a atenção dos mais novos, cobram dedicação dos mesmos e muitas vezes os responsabilizam pela insuficiente desenvoltura da banda. Os mais habilidosos corrigem os

colegas, ensinam e desempenham papéis diferenciados. O fato de ser uma banda formada por jovens, com uma grande porcentagem de crianças e adolescentes, contribui para a incidência de brincadeiras, que muitos consideram inapropriadas, nos ensaios e nas apresentações. “Calejado” nessa convivência com crianças na banda, Josivando, trombonista destaca que “esses meninos, eles tiram a gente do sério [...]”. Alguns integrantes da banda acreditam que as discordâncias e a lenta produtividade do grupo na atualidade, ocorrem devido a essa grande presença infanto-juvenil. “Eu acho que a gente devia ter pessoas mais maduras” é a opinião de Thais, pratinha. Para Jéssica, saxofonista, “os meninos, assim, os pré-adolescentes [...], às vezes eles não tem noção de responsabilidade, e aí ficam nas apresentações, ficam conversando e rindo [...]”. Houve até quem sugerisse dividir a banda em adultos e crianças.

De maneira geral, as crianças sempre predominaram na Banda 12 de Dezembro. Jorge enfatiza que, hoje, a 12 de Dezembro é uma banda de adultos, comparada a sua formação no passado. Segundo Rummenigge, no passado o grupo era muito unido, e até mesmo casamento entre pessoas que se conheceram na banda aconteceu: “a gente era amigo mesmo, amigo de o cara dizer assim: rapaz, só tem uma colher! Não cara, come um pouquinho depois tu me dá a colher pra mim comer”. Para ele, essa geração de amigos foi se dissolvendo com o passar dos anos. Muitos tiveram necessidade de deixar a banda, por questão de trabalho, estudo, família, etc. Apenas três músicos são atuantes na banda desde sua primeira formação. Novas gerações vieram, novos laços de amizade e interesses se formaram, e a banda foi adquirindo o perfil que tem hoje: dividida em certos momentos. Um grupo dividido é sempre um grupo fragilizado. Todos perdem, em especial a banda.

Os momentos de empolgação e desânimo, de união e discórdia, de profusão e escassez de músicos, de conquistas e perdas, fazem parte da história e da dinâmica de atividade da Banda 12 de Dezembro. São condições inerentes a ela. Portanto, apesar das divergências pessoais e das dificuldades de convivência social, os instrumentistas da Banda 12 de Dezembro mantêm “acesa a chama” de erguer uma banda cada vez mais atuante, pois consideram fundamentais as funções socioculturais da banda na comunidade de Cabedelo. Para Jéssica, ela é “o primeiro passo para quem quer ser músico profissional, mesmo, pra se dedicar e mergulhar [...]”, pois, conforme Jadson, “ela dá oportunidade para quem quer aprender instrumento, quer seguir a carreira de músico [...]”. Ainda neste sentido, Rosângela, clarinetista, concorda que a banda “dá uma opção, né, pra os jovens, assim, de estudar música. Ter isso aqui em Cabedelo é um privilégio [...]”.

Em 2003, a convite de Roseleide, o maestro Manoel Felipe de Macena (FIG. 4) passou a reger a Banda 12 de Dezembro, onde sempre foi querido e admirado por todos, sem

exceção. Jéssica, saxofonista, tem o maestro como exemplo de pessoa dedicada, e Renan, clarinetista, o considera como um segundo pai. A amizade dos músicos com o maestro é algo que dá gosto de ver, assim como a dedicação do maestro aos músicos e à banda. Quando necessário o maestro vai à casa do músico para conversar com seus familiares, saber por que ele tem faltado os ensaios ou, em alguns casos, saber por que os pais não estão querendo que o filho continue na banda, ou seja, ele, “de coração”, apóia os instrumentistas e faz o que tiver ao seu alcance para que eles continuem tocando na banda. Por vezes a intervenção do maestro é decisiva nas escolhas que o músico da banda tem que fazer. Quando um instrumentista demonstra a intenção de abandonar o trabalho no grupo o maestro o lembra que a banda é um espaço onde o músico tem liberdade para opinar, experimentar arranjos próprios, criar músicas para a banda tocar, reger, ensinar, enfim, condições conquistadas através de sua participação na banda, que ele “abrirá mão” ao sair, ou que terá que conquistá-las novamente se desejar se integrar a outro grupo. Assim, as palavras do maestro têm contribuído significativamente para a harmonia e união do grupo.

Apesar de ter mais de oitenta anos de idade, três ou quatro vezes por semana o maestro vai de João Pessoa à Cabedelo, geralmente de trem, para trabalhar com a banda. Militar da reserva, Manoel Felipe trabalhou muitos anos em bandas de música em cidades do interior da Paraíba, como Sapé, Pilões e Rio Tinto. Ele conhece bem todos os instrumentos de banda, é arranjador e um grande compositor de dobrados, seu gênero musical preferido. Seu instrumento principal em bandas de música era o trombone-de-vara, porém quando a banda necessitava, também tocava trompete e trompa.



FIGURA 4 – O maestro Manoel Felipe regendo a banda

“O bom filho a casa retorna”. Esse ditado parece se adequar muito bem à realidade social na Banda 12 de Dezembro. Constatei que muitos músicos da banda, pelos mais variados motivos, se afastam das atividades do grupo por um período de tempo indefinido e voltam. Recentemente três integrantes que estavam distantes dos trabalhos na banda, voltaram a participar regularmente dos ensaios: os trombonistas João Batista e Paulo (alunos da primeira turma da banda) e a saxofonista Ângela.

João Batista passou um período de tempo tocando em bandas de forró, posteriormente teve um problema de saúde que o impediu temporariamente de tocar e depois começou a trabalhar na Polícia Militar da Paraíba. Nos últimos meses voltou a estudar trombone e a contribuir com a banda.

O trombonista Paulo chegou a fazer vestibular para Bacharelado em Música na UFPB e foi aprovado. No entanto não ingressou no curso, pois, por questões pessoais, viajou para São Paulo e ficou lá dois anos, abandonando também o trabalho com a Banda 12 de Dezembro. De volta à Cabedelo, Paulo vem retomando sua posição na banda.

Ângela foi professora de muitos integrantes atuais da banda. Passou alguns anos afastada e agora retornou ao convívio do grupo, inclusive assumindo o papel de professora.

Por haverem retornado às atividades na banda no período final do meu trabalho de campo, considereei João Batista, Paulo e Ângela como ex-integrantes e não os coloquei na relação dos músicos atuais do grupo, pois não sei ao certo se suas presenças continuarão regulares. O retorno desses músicos, por sua vez, destaca a afeição especial dos instrumentistas com a banda, e acentua ainda mais a rotatividade característica no grupo.

De maneira geral, as informações, reflexões e análises apresentadas anteriormente caracterizaram a dinâmica de constituição da Banda 12 de Dezembro e as bases definidoras do seu padrão de funcionamento na atualidade. Assim, foram responsáveis pela estrutura que constitui a banda, bem como pela dinâmica e metodologia do trabalho musical que é desenvolvido nesse contexto, conforme analisaremos nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO III

O fenômeno musical e suas dimensões socioculturais

É difícil imaginarmos o mundo atual privado da música. Façamos uma “forcinha” em nossa imaginação por um momento, e encontraremos neste mundo, muito mais pessoas isoladas em seus próprios interesses (se é que isso é possível) do que encontramos no “mundo musical”. A música tem o poder de unir as pessoas. Neste mundo sem música, o homem não teria parte importante de sua comunicação e expressão, a dança (será que ela existiria?) seria uma espécie de exercício físico, e as festas e comemorações ficariam destituídas das emoções que só a música nos remete. A mídia, provavelmente, não teria o mesmo alcance. Os rituais religiosos ficariam desmembrados sem esse importante elo com o sobrenatural, e a vida em sociedade seria ainda mais complexa, pois a música controla comportamentos e ajuda a estabelecer a ordem social.

Compreender um fenômeno musical não consiste apenas no entendimento dos aspectos estruturais e formais que compõem a música (que não deixam de ser fundamentais), mas também na compreensão de seus papéis nas sociedades, de seus processos de difusão, transmissão, criação e interpretação, bem como de sua inter-relação e integração com outras manifestações do comportamento humano, como a religião, a política, a educação e outras expressões artísticas.

Não raro encontramos referências à expressão “música funcional” ou “música utilitária”, para se referir a determinada situação onde a música tem finalidade “extra-musical”. É o caso da música de trabalho, da música incidental e da musicoterapia, entre outras. No entanto toda música tem utilidade e função específica na sociedade. A música de concerto tem uma importante função estética, portanto também é funcional.

Segundo Merriam, nossa cultura (ocidental) tende a compartimentar as artes, diferenciando, por exemplo, música pura (simplesmente para ser escutada, como a música de concerto) de música aplicada (funcional), como também criamos uma grande distância entre o artista e o público. Tais distinções não acontecem nas culturas ágrafas, onde a música está sempre integrada com quase todos os aspectos da vida e onde grande parte da população é competente para participar na música. Poderíamos concluir, portanto, que nas culturas ágrafas a música é mais presente do que em nossa cultura ocidental? Para Merriam, esta é uma pergunta difícil de responder, pois tanto a música está presente em distintas atividades da cultura ocidental, como a própria música “pura” pode ser aplicada em situações diversas, como a televisão, o cinema e o rádio.

As inclusões da música em diferentes atividades sociais, seus usos e aplicações nas culturas nos faz pensar sobre suas funções nas sociedades. Muitas questões relacionadas a usos e funções já foram levantadas entre estudiosos das ciências sociais, como Nadel, Radcliffe-Brown, Murdock e Herskovits. Na etnomusicologia é um tema ainda hoje discutido. Muitas vezes usos e funções da música são tratados como se fossem a mesma coisa. Para Merriam, eles se distinguem e são complementares. De caráter êmico, o uso refere-se à prática habitual da música, os meios e as situações nas quais ela é empregada. A função, de caráter ético, refere-se às razões desse emprego, “*a proposta mais ampla para a qual ela é utilizada*” (MERRIAM, 1964, p. 210)¹ e deve ser analisada através de uma compreensão profunda do fenômeno musical. Sob sua ótica, descrever o papel da música não é falar de sua função, mas de seu uso. Nettl concorda que há distinção, no entanto reforça que a linha que separa uso e função na música nem sempre é clara, e cita o exemplo da música para entretenimento, onde usos e funções podem ser considerados idênticos.

Procurando analisar a funcionalidade da música e sintetizar o seu papel nas diferentes culturas, Merriam, em *The Anthropology of Music* (1964), propôs a formação de uma lista com dez funções universais (ou quase universais) da música. Trata-se de uma sugestão de especificação das funções da música, mas, segundo o autor, esta lista pode ser ampliada, ou, pelo contrário, resumida.

Nettl (1983) enfatiza que podemos procurar diversos modos de articular precisamente as funções da música, porém adverte que isso está além de nossos alcances e que nós dificilmente conseguiremos fazer uma lista completa, com todos os usos que a humanidade faz da música. Segundo ele, todas as sociedades usam a música para desempenhar certas funções, porém não podemos afirmar com certeza se essas funções são exclusivas da música. No entanto os fenômenos culturais como espécies são únicos, e, portanto, são insubstituíveis não em suas funções, mas em suas formas de funcionar ou de exercer tais funções.

A música é uma peça da cultura, mas é também um retrato da cultura e conta um pouco da história da sociedade daqueles que a criaram. Neuman (1990) acredita que as funções sociais da música, ou a relação entre a música e a sociedade, é baseada em três princípios: primeiro, a música é elemento de um sistema sociocultural, que “*afeta e é afetada por outros elementos*” (NEUMAN, 1990, p. 27)²; segundo, a música em sua estrutura, é um

¹ [...] the broader purpose which it serves (MERRIAM, 1964, p. 210).

² [...] As an element in the system, it both affects and is affected by other elements (NEUMAN, 1990, p. 27).

reflexo de um sistema sociocultural, que reflete a cultura e o ambiente de que deriva; e por fim, a música tece uma apreciação ou uma interpretação sobre o sistema sociocultural da qual ela faz parte.

Para Nettl (1995, p. 08), “*a vida e a estrutura musical pode manifestar, contradizer, parodiar, exagerar, suavizar e idealizar a substância da vida diária*”³. Neste sentido, Blacking argumenta que:

Não se pode explicar de modo adequado a função dos tons musicais em relação uns aos outros, como partes de um sistema fechado, sem referência às estruturas do sistema sociocultural do qual a música faz parte, e ao sistema biológico ao qual pertencem todos aqueles que fazem música (BLACKING, 1973, p. 30-31)⁴.

O que é considerado como música, como instrumento musical, ou como “som musical” pode variar de uma sociedade para outra, pois a música de uma cultura (suas características estruturais e performáticas, suas formas de concepção, expressão, veiculação e transmissão) está vinculada aos conceitos, ideais e valores do contexto específico do qual faz parte e está, intrinsecamente, ligada aos comportamentos socioculturais da sociedade que ela integra. O fenômeno musical é construído e transmitido socialmente, portanto as atividades sociais e a música interagem e se influenciam mutuamente.

A música é um fenômeno de múltiplas faces, de evidentes e ocultas funções sociais, que expressa as características e crenças da sociedade, e age de diferentes formas e percepções no intelecto humano, podendo causar tristeza, alegria, medo, euforia, revolta, saudades e lembranças. Ela se articula (comunica) através de uma linguagem unificada em cada cultura, bem como a língua falada. As pessoas compreendem a música de sua cultura porque vivenciam seus contatos com ela, desde tenra idade, dentro de um círculo cultural, que tem suas próprias manifestações musicais, seus artistas, compositores, instrumentos, personagens e histórias. Através das informações musicais que recebemos e percebemos ao longo dos anos, desde que nascemos, formamos conceitos e idéias musicais, e passamos a reconhecer músicas, associá-las a contextos, cantá-las, e assim formamos concepções do que é música, como ela se comporta na sociedade e como nos comportamos com ela.

³ [...] That musical life and musical structure may reflect, contradict, parody, exaggerate, soften, and idealize the stuff of everyday life (NETTL, 1995, p. 08).

⁴ [...] The function of tones in relation to each other cannot be explained adequately as part of a closed system without reference to the structures of the sociocultural system of which the musical system is a part, and to the biological system to which all music makers belong (BLACKING, 1973, p. 30-31).

Foi considerando essas perspectivas que buscamos uma compreensão contextualizada do fenômeno musical na Banda 12 de Dezembro, entendendo que os aspectos socioculturais do universo em que se insere essa manifestação musical são determinantes para a definição dos seus rumos musicais e, conseqüentemente, das formas de estruturação e transmissão dos seus saberes. Objetivando elucidar a realidade que permeia a prática musical da banda, apresento a seguir reflexões acerca do universo que constitui a manifestação, lançando um olhar sobre os aspectos socioculturais que caracterizam esse fenômeno musical.

A música da Banda 12 de Dezembro no contexto sociocultural de Cabedelo

Cabedelo é uma cidade portuária localizada a 15 km de João Pessoa, fundada no final do século XVI. Alcançou sua derradeira emancipação política em 12 de Dezembro de 1956 e conta atualmente com uma população estimada em 42.832 habitantes, segundo o censo de 2000. Muitos habitantes vivem da pesca, e durante o verão, a cidade recebe um número considerável de turistas, pois sua costa, de aproximadamente 15 km, é formada por belas praias. Durante o período colonial a cidade de Cabedelo era composta predominantemente de índios e portugueses. Sua economia era baseada na pesca e no cultivo do coco. É importante ressaltar que no período colonial, as primeiras bandas do nordeste pertenciam a fazendeiros que, em larga escala, cultivavam a cana-de-açúcar e que mantinham escravos para mão-de-obra, mas que também usavam os negros para entretê-los, entre outras formas, tocando em suas bandas particulares. Por ser uma cidade que não se voltou ao cultivo da cana, prática exercida com a mão-de-obra escrava, a cidade de Cabedelo não tinha uma concentração e circulação significativa de negros. Esses começaram a surgir no final do século XIX, após a abolição da escravatura, com a construção do porto e o crescimento da cidade. Discordo de Pimentel (2002) quando o autor afirma que foi com a fusão cultural das três etnias, indígena, portuguesa e africana, que surgiram as primeiras manifestações populares em Cabedelo, pois a cultura popular emerge de fusões complexas que não podem ser restritas a especificações lineares de raça e etnia.

Até um passado não muito remoto, a cidade de Cabedelo cultivou com fervor muitas manifestações populares, como a festa de São Sebastião, Quadrilhas Juninas, a festa de Santa Catarina, Cocos de roda, blocos de frevo, Cirandas e Naus Catarinetas, entre outras. Muitas dessas expressões, no entanto, vêm desaparecendo da cena cultural da cidade nas últimas décadas. Algumas se situam apenas na lembrança de antigos moradores. Outras se mantêm

com menos “brilho” do que no passado. As transformações políticas, econômicas e culturais, aliadas as inovações tecnológicas dos meios de comunicação de massa, são, para muitos, os principais responsáveis pelas mudanças culturais não só em Cabedelo como em muitas outras cidades brasileiras, fazendo com que tradições seculares caiam no esquecimento da população. A festa de Santa Catarina, por exemplo, mobilizava a cidade de Cabedelo por vários dias, com programações culturais diversas, além da tradicional procissão. Hoje em dia, tendo em vista a dinâmica cultural que vive a cidade, praticamente não há festividades com esse poder de mobilização.

Para melhor compreendermos o movimento de bandas em Cabedelo e no estado da Paraíba, vamos analisar as informações disponibilizadas pela FUNARTE, instituição que desenvolve projetos para atender bandas de música no Brasil, e que mantém um cadastro das bandas atuantes nos estados brasileiros. Segundo a FUNARTE, a Paraíba tem 102 bandas cadastradas, distribuídas por 87 municípios. Das 28 bandas que informaram sua data de fundação, a mais antiga é a banda de música Duarte Machado, de Santa Luzia, fundada em 1874, a única com mais de cem anos de atividade. Aproximadamente 67,8 % delas têm menos de cinquenta anos de fundação, e em torno de 35,7 % foi fundada durante a década de 1990, entre elas a Banda 12 de Dezembro. Muitas bandas funcionam sem serem cadastradas na FUNARTE e a grande maioria cadastrada não informou sua data de fundação, mas esses dados nos dão uma estimativa da realidade. Tendo a Paraíba 223 municípios, fonte IBGE/2002, constatamos que mais da metade dos municípios paraibanos (60,9 %), segundo os dados da FUNARTE, possivelmente não possuem uma banda de música.

As poucas informações alcançadas a respeito da tradição da banda de música em Cabedelo em épocas passadas não me permitem fazer nem sequer um breve retrospecto histórico deste conjunto nesta cidade. “Por alto”, fiquei sabendo sobre uma banda particular que existiu em Cabedelo por volta de cinquenta anos atrás. Quando seu proprietário partiu de Cabedelo a banda chegou ao fim. As bandas que surgiram posteriormente a ela foram as já mencionadas Banda Municipal de Cabedelo e Banda 12 de Dezembro. Desconsidero nesta contabilidade as fanfarras, que funcionam em escolas, pois, muito embora elas contribuam para a dinâmica das bandas nas cidades, trata-se de um outro universo musical, com outra formação e propostas artísticas próprias, que não se situa nos limites da presente investigação.

Pelo exposto dos dados da FUNARTE, são poucos os municípios paraibanos onde a banda de música é uma tradição arraigada. Cerca de 35,7 % das bandas hoje atuantes na Paraíba têm menos de vinte anos de atividade. Na opinião de Jorge,

Quando a gente encontra uma cidade que dá um tratamento a uma banda de música assim, que a gente tem como um bom tratamento, é porque aquela cidade realmente tem a tradição, em alguns casos de mais de cem anos, de

banda de música [...] que não era (é) o caso de Cabedelo, e é o caso de pouquíssimas cidades, eu diria três ou quatro cidades, no máximo, na Paraíba, que tem a tradição, assim, de mais de cinquenta anos de banda de música.

Modestamente, a Banda 12 de Dezembro vem criando alguns costumes, associando a banda de música a muitas manifestações civis e religiosas em Cabedelo. Segundo Jorge, a banda tem as apresentações anuais que podem ser consideradas como “tocatas fixas”, ou seja, que todo ano acontecem nas mesmas épocas, e outras eventuais. Salvo motivos de força maior, todo ano a banda toca durante a festa de São Sebastião em janeiro, uma festa bastante tradicional em Cabedelo; acompanha a procissão da Semana Santa tocando hinos religiosos; toca em junho na festa da padroeira da cidade, que é o Sagrado Coração de Jesus; desfila pela cidade tocando marchas, dobrados e hinos cívicos durante as comemorações do dia 7 de setembro (muitas vezes, a pedido de escolas, a banda também toca e marcha com alunos nos dias que antecedem o desfile de 7 de setembro, como uma espécie de prévia ou ensaio para o evento); toca em novembro na festa de Santa Catarina, a maior festa católica da cidade, e por fim, encerra o ano prestando sua homenagem a cidade de Cabedelo e também a si mesma, tocando no dia 12 de dezembro, data que Cabedelo comemora o aniversário de sua emancipação política. Quando é convidada ou, com satisfação, se oferecendo para tocar, a banda se apresenta também em comemorações eventuais, como inaugurações públicas e eventos políticos e culturais, entre outros. Vejamos algumas ocasiões em que a banda se apresentou, nas quais, entre outras, tive a oportunidade de acompanhar:

Retreta no Conjunto Renascer III

Renascer é um conjunto habitacional de moradias populares em Cabedelo. Situa-se longe do centro da cidade, na divisa com João Pessoa. Em 09/08/07 o Governo do Estado, em parceria com a prefeitura de Cabedelo, promoveu uma ação de cidadania nas proximidades da quadra poliesportiva Antônio Anchieta de Farias no conjunto Renascer III. Gratuitamente as pessoas podiam tirar documentos pessoais, cortar cabelo, fazer exames de saúde, entre outros serviços oferecidos em pequenas tendas armadas no local. Como forma de atrair ainda mais a comunidade, uma série de atrações artísticas, como grupos de danças folclóricas e a banda de música, abrilhantavam o evento (FIG. 5).



FIGURA 5 – Retreta no Conjunto Renascer III

A Banda 12 de Dezembro foi convidada para tocar à tarde, por volta das 15h. Embora alguns integrantes da banda tenham faltado a apresentação, pois era uma quinta-feira e muitos trabalhavam ou estudavam durante o turno da tarde, a banda tocou, aproximadamente, trinta minutos, em cima de um pequeno palanque improvisado para o evento. Interpretou alguns dobrados, *Meu Sublime Torrão*, *Esperando na Janela*, entre outras. Havia muita criança, e muitas acompanharam atentamente a apresentação da banda. Algumas batiam os pés no chão acompanhando o ritmo da banda e outras, com espírito gaiato, ensaiavam uns passos de marcha e se divertiam com isso (FIG. 6). Antes de tocar a última música, Jorge, no microfone, falou rapidamente sobre a Banda 12 de Dezembro, e fez um convite aos presentes: “quem tiver interessado em participar da banda, é só procurar a associação, lá na fortaleza mesmo, pra tomar parte aqui nesse trabalho, que é desenvolvido em Cabedelo há quase dez anos”.



FIGURA 6 – Crianças ensaiam passos de marcha enquanto apreciam a apresentação da banda

A banda finalizou sua participação na “Ciranda de Serviços” no conjunto habitacional Renascer III tocando o *Dobrado 78*, composto pelo maestro Manoel Felipe quando o mesmo completou 78 anos de idade.

Quando estávamos deixando o local, um policial que fazia segurança no evento foi ao encontro do maestro Manoel Felipe e perguntou se porventura ele conheceu Gadelhinha. O maestro disse que era muito amigo de Gadelhinha, e que haviam tocado juntos em bandas em diversas ocasiões. O policial confessou ser filho de Gadelhinha. A conversa se estendeu por alguns minutos. Enquanto o maestro conversava com este policial, um adolescente se aproximou do maestro e, se dirigindo a ele, perguntou algo assim: “Está lembrado de mim, professor?” O maestro fez uma cara de quem não reconheceu o garoto, e este não aguardou que sua memória “refrescasse”, e foi logo dizendo: “Da requinta! Seu aluno.” O maestro olhou para o adolescente e disse que estava espantado de como ele havia crescido, e prontamente o convidou para visitar a banda, lembrando-o dos dias de ensaio. Em seguida o maestro se despediu do policial e do antigo aluno e fomos embora. Encontros como os acima citados demonstram como a banda faz parte da história de vida dessas pessoas. O adolescente que um dia tocou na banda e não hesitou em se dirigir ao maestro ao encontrá-lo, bem como o policial, que, de alguma forma, sente-se ligado ao universo da banda de música por ser filho de um músico de banda, são exemplos de vínculos sociais que se criam entre a comunidade e a banda, e nos mostram a importância desse fenômeno musical na vida social da comunidade.

Apresentação durante a IV Conferência Municipal de Saúde de Cabedelo

O maestro Manoel Felipe chegou a Cabedelo e nem sabia da apresentação. Pensava que era uma noite de ensaio, como tantas outras terças-feiras. Estava indignado, pois, segundo ele, ninguém o havia avisado deste compromisso. Na verdade Jorge avisou no ensaio que antecedeu a apresentação. Como era o último ensaio da semana, uma quinta-feira, e a tocata seria na terça-feira, é possível que, durante esse “meio-tempo”, o maestro tenha esquecido, ou ele não escutou o aviso do Jorge. Mas a situação foi contornada, o maestro, como faz em todos os ensaios, havia chegado para trabalhar com a banda, bem antes das 19h (horário que geralmente começam os ensaios) e teve tempo de se organizar, selecionar um repertório e tudo deu certo. A banda tocou na parte de fora do Teatro Santa Catarina, que estava sendo usado para sediar a *IV Conferência Municipal de Saúde de Cabedelo*, realizada nos dias 21 e 22 de agosto de 2007 (FIG. 7 e 8).



FIGURA 7 – A banda tocando na entrada do Teatro Santa Catarina, durante a *IV Conferência Municipal de Saúde de Cabedelo*

Entre outras atrações culturais, a Conferência contou com a presença da Banda 12 de Dezembro, que tocou após a abertura do evento, iniciada por volta das 19h do dia 21. O repertório da apresentação foi composto por três dobrados. Como não houve uma prévia definição se a banda tocaria antes ou depois da abertura, todos integrantes chegaram cedo, e tiveram uma longa espera. Os músicos chegaram antes das 19h horas e só foram tocar,

aproximadamente, às 20h e 45 min. Havia bastante gente no evento, alguns políticos e muitos profissionais da área da saúde. Não senti empolgação da platéia para com a banda. Poucos pararam de conversar para ouvi-la, e os aplausos ao final das músicas, quase não ecoaram (FIG. 8). A interação do público com a banda, portanto, nem sempre é “calorosa”, e varia conforme a situação. As várias formas de interação da banda com o seu contexto sociocultural fazem parte da natureza dinâmica da ação cultural desse fenômeno musical.



FIGURA 8 – O desinteresse do público pela música da banda durante a IV Conferência Municipal de Saúde de Cabedelo

Percorrendo novos caminhos

Nos últimos anos, o que já está virando um costume, a Banda 12 de Dezembro tem sido solicitada por escolas, jardins de infância, grupos de escoteiros, entre outros, para acompanhar as crianças, jovens e adolescentes dessas instituições, marchando e tocando hinos e dobrados pelas ruas de Cabedelo, nos dias que antecedem o desfile de 7 de setembro. Para os integrantes da banda essa atividade serve de ensaio para o desfile, e para os jovens que marcham próximos aos seus instrutores, é uma experiência de patriotismo. A marcha é realizada nas proximidades dos locais onde funcionam essas instituições, num percurso de aproximadamente um quilômetro. No ano de 2007, acompanhei o trabalho da banda em duas

experiências desse gênero: acompanhando os alunos do *Instituto Novo Caminho* e junto a jovens da comunidade do bairro de Camalaú.

O *Instituto Novo Caminho* é um jardim de infância, entre tantos outros da cidade de Cabedelo. A Banda 12 de Dezembro já havia acompanhado os alunos deste instituto em anos anteriores. Em 2007 esse encontro aconteceu no dia 4 de setembro, por volta das 16h. Os músicos da banda geralmente chegam antes do horário previsto para começar a marcha, e formam pequenos grupos para conversar enquanto vão “aquecendo” os instrumentos, batendo ritmos e improvisando solos, até o momento de iniciar o desfile. As crianças e seus professores marcharam na frente da banda (FIG. 9). Muitos pais dos alunos acompanharam o percurso tirando fotos. As crianças iam com fantasias de animais, bailarinas, soldados, entre outras.



FIGURA 9 – Alunos do *Instituto Novo Caminho* marcham na frente da banda nas vésperas do 7 de setembro

Nas ruas as pessoas paravam para ver a marcha (FIG. 10). Nessas ocasiões a banda não utiliza uma indumentária uniformizada, e muitos integrantes faltam o compromisso por estarem trabalhando ou estudando, pois em geral essas marchas acontecem nos dias de semana em horário escolar. A banda toca sem maestro. Jorge e os integrantes mais antigos,

como Rummenigge, coordenam a marcha e a performance do repertório, que é praticamente o mesmo preparado para o desfile de 7 de setembro.



FIGURA 10 – O público aprecia o desfile da banda com os alunos do *Instituto Novo Caminho*



FIGURA 11 – Momento do “lanche pós-tocata”

Missão cumprida, a direção da escola ofereceu um lanche para os músicos. Aliás, diga-se de passagem, o lanche é quase uma condição nas tocatas. O momento do lanche é de

confraternização, brincadeiras e descontração (FIG. 11). Por isso é tão importante para a banda. Talvez mais do que o próprio prazer de se alimentar.

No dia seguinte a banda realizou outra performance desse gênero. Desta vez junto à comunidade do bairro de Camalaú, próximo a linha do trem, onde a banda atuou com o grupo de escoteiros *Desbravadores*, capoeiristas e crianças de escolas (FIG. 12). Tudo foi muito semelhante com a marcha do dia anterior, porém com momentos de chuva. O desfile começou aproximadamente às 15h e 50 min e terminou por volta das 17h. Rummenegge me informou que era o terceiro ano que a banda desfilava com aquele grupo de escoteiros às vésperas do 7 de setembro. Ao final da performance foi oferecido o lanche dos músicos.

A performance da banda em parceria com os jovens estudantes e escoteiros de Cabedelo cria laços sociais e aproxima a música e a banda da comunidade.



FIGURA 12 – Marcha com integrantes da comunidade de Camalaú

7 de setembro

No Brasil, o 7 de setembro é sempre um dia especial na vida dos músicos de banda. Para eles é uma oportunidade de fazer novas amizades ou de rever amigos, pois geralmente há um encontro de várias bandas nas comemorações cívico-militares que acontecem nesse dia (FIG. 14). Por ser uma banda com apenas dez anos de atividade, e por viver em constante renovação de pessoal, a Banda 12 de Dezembro desfila, ainda, em clima de novidade e expectativa, embora muitos integrantes tenham participado mais de uma vez desse desfile. Em

Cabedelo o desfile acontece no turno da tarde. Em 2007 o desfile foi realizado em meio à chuva, porém o “mau” tempo não tirou a empolgação da cerimônia, e muita gente compareceu à BR-230 para ver os “desfilantes” (FIG. 13). Outras bandas, como a Banda do 15º Batalhão de Infantaria Motorizado de João Pessoa, a Banda da Polícia Militar da Paraíba e fanfarras escolares também participaram do desfile. Nas proximidades da Praça Getúlio Vargas foi armado um palanque, onde ficaram autoridades e a imprensa local. Por volta das 15h e 30 min foi realizado o hasteamento da bandeira em frente ao palanque, ao som do Hino Nacional interpretado pela Banda 12 de Dezembro. Terminada a interpretação do hino, a banda saiu em marcha tocando dobrados pela BR-230, no sentido Cabedelo – João Pessoa. Marchou uns 400 metros e fez o caminho de volta. Em seguida veio a banda do exército e o desfile dos militares. Completado o primeiro trajeto, a Banda 12 de Dezembro foi conduzida de veículo para o local de onde partiam os grupos que iriam desfilar. E fez um trajeto de, aproximadamente, 700 metros pela BR 101, desta vez só de ida, no sentido João Pessoa – Cabedelo. A marcha era intercalada com pequenas paradas, por conta do fluxo do desfile na avenida. De vez em quando a chuva “engrossava”, e todos se molharam. Porém a comunidade de Cabedelo (muitos de guarda-chuva) marcou presença e apreciou o desfile do começo ao fim. A Banda 12 de Dezembro, como faz frequentemente em apresentações importantes, convidou alguns músicos de outras localidades, como João Pessoa e Rio Tinto, para completar certos naipes instrumentais. Esses músicos convidados participaram apenas de um ensaio com a banda, por isso não tinham todas as músicas decoradas e em alguns momentos precisaram tocar lendo pela partitura que ia presa às costas de seu companheiro da frente. O restante da banda tinha todo o repertório (que pode ser resumido em dobrados do Maestro Manoel Felipe) decorado. A banda tocou com uniforme novo, conseguido através da prefeitura depois de uma grande “luta”. O maestro, elegantemente, vestiu um palitô preto. Na rua, as pessoas, de pé, na porta de suas casas, ou comodamente sentadas em cadeiras em frente a elas, assistiam a passagem da banda. Muitos aplaudiam com entusiasmo. Jorge e Roseleide, molhados pela chuva, acompanharam a banda por todo percurso, demonstrando compromisso, dedicação e solidariedade ao grupo.



FIGURA 13 – Desfilando no 7 de setembro de 2007



FIGURA 14 – Reencontro de colegas músicos em meio ao desfile de 7 de setembro de 2007

Terminado o desfile os integrantes da banda foram para a fortaleza de Santa Catarina, onde foi servido o tradicional “lanche pós-tocata”.

Acompanhando a procissão de Santa Catarina

A comunidade de Cabedelo mantém profunda devoção à Santa Catarina. A cidade faz reverências à santa desde as primeiras décadas de sua fundação, quando evocou seu nome ao forte construído na cidade no final do século XVI. Atualmente o maior teatro de Cabedelo também foi batizado com o nome desta santa.



FIGURA 15 – A banda acompanhando a procissão de Santa Catarina

Anualmente a cidade comemora a Festa de Santa Catarina, sem dúvida a maior festa católica do município. A festa estende-se de 21 a 25 de novembro. Os representantes da igreja católica de Cabedelo mantêm o costume de levar em procissão a imagem da santa, da Igreja Matriz Sagrado Coração de Jesus para a fortaleza de Santa Catarina, para conduzi-la de volta, também em procissão, no dia 25, último dia da festa. Tradicionalmente a Banda 12 de Dezembro acompanha a procissão, tocando hinos católicos, nos percursos de ida e de volta, conforme a programação da igreja. Em 2007 o percurso da ida aconteceu dia 16 de novembro, saindo da Igreja Matriz às 19h. À frente da procissão vinham os clérigos e atrás deles uma caminhonete carregava a imagem da santa. Em seguida vinha a banda e atrás dela o grupo de fiéis, formado principalmente de senhoras (FIG. 15). Alguns músicos da banda foram se integrando ao grupo durante o percurso. A banda estava composta de, aproximadamente, quinze músicos, mais o maestro. Em alguns momentos houve estouros de

fogos de artifícios e “vivas” a Santa Catarina. O percurso é pequeno, menos de um quilômetro, e foi realizado em aproximadamente, vinte minutos em passos moderados.

Concluído o trajeto, a imagem da santa foi retirada do veículo e conduzida ao interior da fortaleza, onde foi realizada uma missa, para depois ser encaminhada para a Capela de Santa Catarina, situada dentro do forte. Durante a missa a banda fazia algumas “intervenções musicais”. Após a missa houve uma programação cultural local, com apresentação de um grupo folclórico, um grupo de choro e seresta. No final teve uns “comes e bebes” com direito a vinho, mariscada, cerveja e salpicão. A comemoração se estendeu até, aproximadamente, meia-noite. A maior parte dos integrantes da banda se retirou da fortaleza após o encerramento da missa.

Inaugurando a reforma da Praça Getúlio Vargas

A Praça Getúlio Vargas é um espaço tradicional da cidade de Cabedelo. Um local importante na história dos antigos moradores, e que, conforme enfatiza a professora Rejane Viana, “como se passaram muitas gestões sem que ninguém prestasse atenção a ela, essa praça estava desgastada”. O atual prefeito de Cabedelo teve então a iniciativa de reformá-la, no intuito de fazer com que as pessoas voltassem a frequentá-la, como acontecia no passado. A praça foi toda reestruturada, inclusive a iluminação e a ornamentação. Em 14 de março de 2008 aconteceu a cerimônia de inauguração da reforma. A Banda 12 de Dezembro e um grupo *Pastoril da Terceira Idade* da professora Creusa Pires foram convidados para se apresentar na inauguração. Por volta das 17h os integrantes da banda já estavam todos na praça, e passaram alguns dobrados sob a regência do maestro Manoel Felipe (FIG. 16). Havia poucas pessoas no local. Algumas paravam para ouvir a banda. Pouco a pouco aumentou o número de espectadores. Às 17h e 45 min chegou o prefeito e sua comitiva. A banda tocou então o hino oficial de Cabedelo. Em seguida o prefeito, acompanhado de sua esposa e dos engenheiros responsáveis pela reforma da praça, foi convidado para fazer o decerramento da placa de inauguração, que contém a Carta Testemunho do Presidente Getúlio Vargas. A cerimônia teve continuidade com um discurso da professora Rejane Viana (irmã do prefeito) que destacou a importância daquela praça para o município de Cabedelo, e lembrou algumas histórias referentes a ela. Outras pessoas discursaram, como o vereador Benival Severo dos Ramos (Beninha) e o empresário Paulo Cavalcante. Por fim o prefeito fez o seu discurso e agradeceu a participação da banda no evento, porém cometeu o lapso de chamá-la de “12 de Outubro”, revelando a falta de afinidade que tem com a banda.



FIGURA 16 – A banda se apresentando na inauguração da reforma da Praça Getúlio Vargas

Encerrado o discurso do prefeito, a banda começou a tocar um dobrado, mas foi interrompido pelo apresentador da equipe de cerimonial, que pediu para a banda parar de tocar para convidar o público para assistir o pastoril que iria acontecer, dentro de alguns minutos, a poucos metros dali. Ele depois autorizou a banda a voltar a tocar, mas o maestro já não estava mais disposto, pois certamente não gostou de ser interrompido. Mas os músicos insistiram e começaram então um dobrado, porém com a entrada um pouco descoordenada. Pouco depois a professora Rejane Viana se aproximou do maestro, acompanhada de seu pai, e pediu para o maestro tocar “Parabéns pra você” em homenagem a seu pai, que iria completar 90 anos dois dias depois. A banda tocou e dispersou, desta vez sem lanche.

A performance é um momento ímpar para o músico, onde ele expõe o seu papel de instrumentista para a sociedade. As apresentações da Banda 12 de Dezembro criam vínculos com a comunidade de Cabedelo. Interpretando músicas, desfilando e expondo o ritual das apresentações nos eventos da cidade a banda se fortalece como grupo e como fenômeno cultural.

O repertório

O repertório de um conjunto musical é mais do que uma simples compilação de músicas. Ele é parte da identidade e da história desse conjunto e pode até estigmatizá-lo.

Quantas vezes não conseguimos dissociar um conjunto de um estilo musical? A concepção, caracterização e tratamento de um repertório musical acontecem de diferentes formas nas sociedades. Um repertório representa valores e é estruturado e articulado de acordo com o contexto e situação sociocultural. Determinadas músicas são próprias para uma situação enquanto outras não. Para Nettl,

Cada sociedade possui um repertório musical, mas as sociedades diferem bastante na maneira como esse repertório se distribui entre seus integrantes e, mais importante, na maneira como estes concebem o repertório e como vêem a sua estrutura em relação aos domínios da cultura aos quais a música se relaciona (NETTL, 1995, p.112)⁵.

Com algumas exceções⁶, as orquestras sinfônicas atuais, constroem seus repertórios alicerçados na música composta há, pelo menos, cem anos. Poucas tocam músicas de compositores vivos. Não podemos dizer que este “fosso” que separa o compositor do interprete e do público seja tão grande quando se trata de bandas de música. A maior parte das músicas interpretadas pelas bandas é de compositores próximos a nós, no tempo e no espaço. Esta ligação entre o compositor e o público ou entre o compositor e a banda é ainda mais acentuada quando o compositor é o regente da banda, caso muito freqüente. As homenagens que um compositor faz para uma pessoa, lugar ou data em sua música (muitas vezes explícitas no próprio título da composição), assim como a troca de músicas e arranjos entre diferentes maestros, dão para as bandas um caráter de proximidade e vitalidade do seu repertório, valorizando a produção local e se apoiando nas músicas que estão na mídia, dependendo sempre da situação.

Até o surgimento da música popular o repertório das bandas brasileiras pode ser resumido em música militar, religiosa e européia (ou nacional escrita aos moldes europeus). Esses gêneros continuam até hoje sendo tocados pelas bandas. A partir de meados do final do século XVIII, os ritmos e gêneros brasileiros passaram a compor, em destaque, o repertório das corporações civis e militares. Diga-se “de passagem”, que muitos gêneros populares do Brasil, como o frevo, devem sua consolidação no cenário cultural do país às bandas de música.

⁵ Each society has a musical repertory, but societies differ greatly in the way this repertory is distributed among its members and, more important, in the way they conceive of the repertory and how they see its structure in relationship to the domains of culture to which the music is related (NETTL, 1995, p.122).

⁶ Algumas orquestras incluem parte da produção musical contemporânea em seus programas. Porém isso acontece muitas vezes em encontros específicos, para públicos mais específicos do que já são os ouvintes de música sinfônica.

Uma pequena parte do repertório antigo da Banda 12 de Dezembro, anterior a chegada do maestro Manoel Felipe, continua fazendo parte do repertório do grupo, como as músicas “My Way” (título em inglês da canção francesa *Comme d'habitude*), “Eterna Melodia” e “Marcha Brasil” (as duas últimas, arranjos trazidos pelo maestro Pedro Wellington durante sua curta passagem à frente da banda). A maior parte das músicas do repertório atual é de autoria do próprio maestro Manoel Felipe, exceto as músicas religiosas tocadas nas procissões. O gênero musical predominante, e, de longe, o preferencial do maestro, é o dobrado. Para ele, “a banda de música boa, ela tem que tocar muitos dobrados”. Esporadicamente a banda prepara uma ou outra música popular e nas vésperas de procissão, ensaia hinos religiosos. Raramente a banda ensaia clássicos da música erudita, embora o maestro afirme gostar de todos os gêneros musicais, especialmente o clássico.

A preferência do maestro pelo dobrado (gênero oriundo do universo musical militar) deve-se a sua longa experiência em corporações militares, onde “reinem” as marchas e os dobrados. Na realidade o dobrado foi durante muito tempo, e possivelmente continua sendo em muitas bandas de música, o “carro-chefe” do repertório desses conjuntos no Brasil. Semelhante a marcha, o dobrado tem esse nome e se caracteriza por ter dobramento de instrumentos (SADIE, 1994). Muitos dobrados homenageiam pessoas, datas ou lugares. Quanto a seu esquema formal, segundo Cardoso (2005, p. 182), “em geral um dobrado se estrutura em três seções distintas, seguindo o seguinte esquema: Introdução opcional [: A :] [: B :] [: C :] [Coda opcional]”. Para uma melhor apreciação, incluí nos anexos deste trabalho, a grade do dobrado 12 de Dezembro, de autoria do maestro Manoel Felipe de Macena.

Em sua maior parte, as músicas do acervo de partituras da Banda 12 de Dezembro são manuscritas, e o maestro Manoel Felipe não tem o costume de fazer a grade de suas composições, pois não acha necessário. Se precisar ele faz, mas pelo visto, não é preciso. Todas as partes de suas músicas e de seus arranjos estão na sua memória. Ele escreve as partes separadas, e durante o ensaio se orienta pela parte de um instrumento qualquer, geralmente pela voz do trompete ou do clarinete. Ao que tudo indica, nas bandas de música, até um passado não muito remoto, “não era prática comum compor ou arranjar escrevendo a partitura completa, com todos os instrumentos simultaneamente [...]. O compositor usava somente uma melodia guia em sons reais ou não para orientar o seu trabalho” (CARDOSO, 2005, p. 165-166).

O maestro deixa claro que quando escolhe uma música para ensaiar, escreve uma composição ou faz um arranjo, sempre tem em mente quem irá tocar, e procura levar em consideração o nível técnico do grupo. Ele diz que não tem sentido compor ou escrever um

arranjo “mais elaborado” ou “pegar uma grade” pela internet, como muita gente faz, se a banda não tem condições técnicas, ou os instrumentistas necessários, para tocar esta música. Em sua opinião, é mais interessante o maestro, através da melodia, fazer o arranjo de acordo com as condições da sua banda. Para ele, atualmente “a banda (12 de Dezembro) não tá capaz de tocar umas certas músicas [...]” devido ao nível técnico dos instrumentistas de uma forma geral. O maestro acrescenta que:

Aqui a banda não tá capaz de tocar, nem sequer um dobrado mais difícil, mais bonito [...]; então tem que escolher aquelas “musicazinhas”, uma coisinha fácil, tudo de acordo com os músicos; que o maestro que não trabalha e que ele não sabe fazer os arranjos para ele tocar, ele anda pela cabeça dos outros. Existe esta dificuldade muito grande nas bandas de música (Manoel Felipe de Macena).

Sendo assim, o maestro Manoel Felipe tem trabalhado com a banda um repertório que ele considera acessível aos músicos, onde todos possam tocar:

Eu pego, boto um repertório bem fácil e boto os meninos prá tocar tudinho [...]; eu sei fazer. Eu pego, jogo somente música fácil em cima dos meninos, vai embora, todo mundo toca [...]. Sou acostumado a tocar onde tem músico bom e sou acostumado onde tem músico fraco.

De modo geral os instrumentistas da Banda 12 de Dezembro estão satisfeitos com o repertório trabalhado com o maestro Manoel Felipe. Porém, mesmo satisfeitos, quando entrevistados, somente dois instrumentistas responderam que não mudariam nada no repertório. Todo restante do grupo gostaria que a banda tocasse músicas novas, populares, atuais, clássicas, boleros, frevos, entre outras. Renan, clarinetista reforça que “sempre é bom tá variando, tocando novas músicas, aprendendo músicas diferentes [...]”. Para a clarinetista Rosângela, o repertório é bom, mas “às vezes se torna repetitivo, às vezes não tem muitas músicas novas [...]”.

Alguns demonstram pequena insatisfação com a pouca variação de músicas e excesso de dobrados. De acordo com o depoimento de Thais, pratista, “tem gente que não gosta porque o professor gosta muito de dobrado, mas eu gosto. Às vezes ele bota uns popularzinhos, eu acho interessante [...]”.

De uma forma geral o repertório agrada os instrumentistas da banda, porém o grupo sente necessidade de renovação, e embora não reivindicuem, gostariam que a banda tocasse mais músicas que estão na mídia, MPB, entre outras. Jorge diz que a escolha do repertório fica toda a cargo do maestro. Este, por sua vez, argumenta que aceita sugestões na escolha do repertório, pois gosta “de trabalhar e aceitar opinião dos músicos também”. Para o maestro

Manoel Felipe, “a gente tem que trabalhar de acordo com quem trabalha com a gente; que muitas vezes a gente quer tocar um dobrado de uma formatura, mas os músicos às vezes não gostam daquele dobrado e a gente combina pra tocar outro”. Ele argumenta que para ampliar e diversificar o repertório da Banda 12 de Dezembro é necessário que a banda esteja capacitada para tal, o que, na opinião dele, nem sempre acontece, em consequência da grande oscilação de músicos no grupo. Todavia a falta de músicas que estão na mídia e que fazem parte do contexto cultural dos instrumentistas pode contribuir para essa oscilação. O repertório pode, por assim dizer, ser um atrativo a mais ou a menos para a permanência de músicos na banda.

O potencial de criação do maestro Manoel Felipe e seu acervo de composições para banda, que abrange desde obras próprias a arranjos de colegas, permitem que o maestro trabalhe continuamente com músicas novas no grupo. Para o maestro, faltam músicos preparados para efetivar essa renovação, que acontece lentamente, em vista do que poderia suceder no repertório da banda. Para ilustrar a descrição do repertório atual, citarei algumas das composições que freqüentemente fazem parte das apresentações e dos ensaios do grupo, dependendo da situação:

QUADRO 2

Músicas do repertório da Banda 12 de Dezembro

Gênero/Estilo	Música	Compositor
Dobrado	Cisne Branco	Antônio do Espírito Santo
Dobrado	Dobrado 220	Antônio do Espírito Santo
Dobrado	Saudades de minha terra	Estevão Guerra
Dobrado	Mão de luva	Joaquim Antônio Naegele
Dobrado	12 de Dezembro	Manoel Felipe de Macena
Dobrado	Dobrado 78	Manoel Felipe de Macena
Dobrado	Dr. José Sales	Manoel Felipe de Macena
Dobrado	Dr. Júnior	Manoel Felipe de Macena
Dobrado	Tenente Sobral	Manoel Felipe de Macena
Dobrado	Silvino Rodrigues	Mário Lam
Dobrado	Padre José Sinfrônio	Severino Ferreira
Hino	Hinos religiosos	Autores diversos
Hino	Hino da Independência	Evaristo da Veiga/D. Pedro I
Hino	Hino de Cabedelo	Hermes Nascimento/Honório Gurgel
Hino	Hino Nacional Brasileiro	Joaquim Osório Duque Estrada/Francisco Manuel da Silva
Músicas populares em geral	My way	Claude François/Gilles Thibault/Jacques Revaux
Músicas populares em geral	Meu sublime torrão	Genival Macedo
Músicas populares em geral	Como é grande o meu amor por você	Roberto Carlos
Músicas populares em geral	Esperando na janela	Targinho Gondim/Manuca Almeida/Raimundinho do Acordeon

Não considerei relevante analisar uma ou mais músicas do repertório da Banda 12 de Dezembro, tendo em vista que tal procedimento foge aos propósitos do presente trabalho. Ademais, as características estruturais das obras não diferem significativamente das de outras bandas. Procurei, no entanto, dentro dos limites da presente investigação, observar a relação dos músicos com o repertório (seu processo de formação, seleção, inclusão e exclusão, aceitação e rejeição) e as características contextuais do fenômeno musical da Banda 12 de Dezembro na cultura da cidade de Cabedelo. Acredito que essas observações contribuem mais para a compreensão da cultura e das características de transmissão musical no universo da banda, do que análises musicológicas de exemplares do seu repertório.

CAPÍTULO IV

Transmissão musical na Banda 12 de Dezembro

Para muitos, as bandas de música são conjuntos musicais criados para entreter ou “decorar” solenidades cívicas e religiosas. O que nem todos sabem, no entanto, é que entre outras funções, essas agremiações funcionam como singulares espaços de ensino e aprendizagem musical, onde os alunos aprendem música e lições de vida, num universo de intensiva socialização. Em muitas cidades é o único local destinado ao ensino músico-instrumental, ou seja, funciona como escola de música em muitos municípios. Não esperem, porém, encontrar nessas bandas-escolas salas de aula, materiais didáticos, bibliotecas ou “musicotecas” e recursos audiovisuais diversos. Nelas, com os escassos recursos materiais disponíveis, os alunos aprendem coletivamente, nas poucas opções de espaço físico que a banda tem como abrigo, orientados, geralmente, por um professor formado musicalmente dentro do universo das bandas de música. Este último, de acordo com minha pesquisa, para aquilo que se propõe, não raro desempenha com maestria o papel de educador musical. Todavia a formação do aluno na banda não se limita aos ensinamentos dirigidos pelo professor, pois o processo de transmissão e apropriação musical se expande e se completa nos ensaios, nas apresentações e na convivência social cotidiana no universo da banda. Neste capítulo, apresento os aspectos que considere fundamentais para a constituição das situações e das características da transmissão musical na Banda 12 de Dezembro, contemplando datas, histórias e personagens, bem como suas inserções no contexto da banda.

A transmissão na etnomusicologia

Nos diversos conceitos de cultura, encontramos em seus cernes, alusão à transmissão dos conhecimentos, fundamentais para definição dos caminhos e das transformações de um determinado contexto cultural. A natureza dotou o ser humano de uma capacidade de comunicação oral que o tornou um gênero a parte no reino animal. Um ser provido de cultura. Através dos códigos firmados através da fala, o homem pôde, de forma apurada, aprender e partilhar conhecimentos. Assim, formaram-se culturas, ou seja, através da socialização e educação. Cultura, socialização e educação formam um triângulo indissociável no comportamento humano. Para discutir sobre os aspectos que envolvem o ensino e a aprendizagem musical numa sociedade, com todos os meandros que os caracterizam, é preciso ressaltar que a transmissão musical é um processo social presente em todas as culturas musicais.

A música de uma comunidade e as formas como ela é ensinada e aprendida pelo seu povo estão diretamente relacionadas ao contexto sociocultural na qual ela está inserida. Deslocada de seu ambiente, uma cultura musical e seus processos de transmissão tornam-se incompletos e mutantes. Seu ciclo sociocultural é quebrado, para dar origem a uma nova cultura. De acordo com Queiroz (2005, p. 124), “a aprendizagem, como toda prática musical, é dependente e vinculada, em maior ou menor grau, ao seu contexto de produção”. Portanto, para compreender porquê, e de que forma uma sociedade se comporta artisticamente, é importante conhecer esta sociedade como um todo, seus valores, espaços de atuações artísticas, referências, tradições, mitos e rituais. Só assim é possível uma aproximação dos seus códigos e simbolismos.

A transmissão musical, considerando suas diversidades e contextos, se tornou um campo de estudo e reflexão de destaque na etnomusicologia, enfatizado por muitos estudiosos que acreditam que os processos e situações em que ocorre ensino e aprendizagem da música, entranhados pelos demais fatores que constituem o fenômeno musical, são fatores determinantes para a estabilidade de uma cultura musical, como também são “chaves” para a compreensão de seu sistema musical.

Alan Merriam, em “The anthropology of music” (1964), um importante trabalho etnomusicológico da segunda metade do século XX, reservou um capítulo inteiro, nomeado de *Learning*, para discutir sobre questões relacionadas à aprendizagem musical. Merriam considera a aprendizagem musical um longo e contínuo processo, e recorre ao conceito de “enculturação” para explicar as fases de aprendizagem dentro de uma cultura musical, que podem acontecer em situações habituais e cotidianas, sem períodos ou lugares específicos, como também em ocasiões explícitas de transmissão, em espaços e momentos programados e destinados à aprendizagem musical. O autor deixa claro a relevância de distinguir *educação*, “a qual pode ser definida como um processo de aprendizagem direcionado tanto formalmente quanto informalmente, que acompanha a maior parte da infância e da adolescência” (MERRIAM, 1964, p. 146)¹, de *escolarização* onde a aprendizagem ocorre em espaços e períodos específicos, com professores qualificados.

A importância de atentar para os padrões de aprendizagem musical quando se investiga uma cultura musical é ressaltado por Bruno Nettl (1997) em muitas de suas

¹ [...] which may be defined as the directed learning process, both formally and informally carried out, for the most part during childhood and adolescence (MERRIAM, 1964, p. 146).

publicações. O autor acredita que os métodos de transmissão são determinantes para os percursos tomados por uma cultura musical. Ilustrando essa questão, o autor comenta que nas culturas ágrafas, por exemplo, onde a transmissão é oral, a ausência da notação facilita as mudanças musicais.

Na busca de respostas sobre a musicalidade conata do ser humano em *How musical is man?*, John Blacking (1973) destaca a significação sociocultural da aprendizagem musical entre os Venda da África do Sul. O autor, entre outros pontos, questiona arbitrariedades presentes na cultura ocidental, argumentando que:

A minha sociedade [ocidental] sustenta que apenas um número limitado de pessoas são musicais, e no entanto se porta tal como se todas as pessoas possuíssem uma capacidade básica, sem a qual não poderia haver qualquer tradição musical – a capacidade de ouvir e distinguir padrões sonoros (BLACKING, 1973, p. 08)².

A luz desses importantes referenciais da etnomusicologia, muitos outros pesquisadores passaram a investigar as características socioculturais da transmissão musical em diferentes contextos. Educadores musicais passaram a realizar pesquisas etnográficas, buscando, entre outros objetivos, aplicação didática no cruzamento de metodologias particulares de ensino. A partir do diálogo com outros campos da música, entre eles a pedagogia musical, a etnomusicologia vem categorizando situações e encontrando formas de compreender e refletir sobre os processos de ensino e aprendizagem de forma ampla e inter-relacionada às particularidades do fenômeno cultural. Com as expectativas e experiências individuais de novos etnomusicólogos e educadores musicais, a discussão sobre o fenômeno da aquisição de conhecimentos musicais, sob diferentes enfoques, tomou proporção considerável no meio acadêmico ocidental.

No Brasil, diversos pesquisadores vêm estudando com afinco a transmissão musical em contextos rurais e urbanos, escolares e extra-escolares, problematizando questões e ampliando ainda mais o leque de perguntas e respostas que giram em torno do fenômeno. Como representatividade deste universo de pesquisadores brasileiros, farei breve menção aos estudos de Margarete Arroyo (1999), Luciana Prass (2004) e Luis Ricardo S. Queiroz (2005).

A educadora musical Margarete Arroyo desenvolveu pesquisas etnográficas enfocando os processos nativos de ensino da música em culturas orais. Entre 1995 e 1999,

² “My” society claims that only a limited number of people are musical, and yet it behaves as if all people possessed the basic capacity without which no musical tradition can exist - the capacity to listen to and distinguish patterns of sound (BLACKING, 1973, p. 08).

Arroyo se inseriu no universo do Congado em Uberlândia-MG, na busca de compreender o significado sociocultural da prática musical e de todo ritual congadeiro, analisando, sistematicamente, seus sentidos e associando-os às suas formas de ensino e aprendizagem musical nativas. A autora destaca, entre outros pontos, que no Congado as crianças, orientadas pelos adultos, se integram aos rituais congadeiros desde tenra idade, sendo os processos de aprendizagem baseados na coletividade, oralidade, corporalidade e imitação.

Os processos etnopedagógicos de ensino musical nos Bambas da Orgia, uma escola de samba tradicional de Porto Alegre-RS, são enfatizados por Luciana Prass (2004) em *Saberes Musicais em uma bateria de escola de samba*. Prass enfatiza que as relações entre o corpo e a música foram determinantes para sua compreensão dos processos de aprendizagem musical na bateria dos Bambas da Orgia. Para ela, tocar, cantar e dançar forma uma trilogia de ações artísticas intimamente ligadas, dentro de uma bateria de escola de samba, sendo, assim, aspectos indissociáveis no processo de transmissão musical.

Luis Ricardo Queiroz, entre outras pesquisas concernentes ao fenômeno da transmissão musical, investigou seus aspectos caracterizadores na cultura dos Ternos de Catopês em Montes Claros-MG. Segundo Queiroz (2005, p. 125), as particularidades presentes nos processos de ensino e aprendizagem musical nos Catopês se encontram “nas situações menos visíveis ao público, em momentos singulares que antecedem os ensaios, as visitas, os cortejos e toda a prática do ritual festivo-religioso”.

Esses estudos demonstram, entre outras coisas, um crescente interesse de pesquisadores, em especial etnomusicólogos e educadores musicais, em conhecer, através de minuciosas pesquisas etnográficas, as práticas nativas de ensinar e aprender música em diferentes situações e contextos, geralmente alheios às instituições oficiais de ensino musical. Percebemos nesses estudos, a concordância em muitos pontos, tais como a ênfase na abordagem sobre a formação de idéias e conceitos musicais alcançados através de processos imitativos, característicos das culturas tradicionais e a valorização do contexto e do aspecto social na descrição e análise dos processos de transmissão musical. Essas e outras pesquisas sobre transmissão musical, realizadas nas últimas décadas vêm contribuindo para ascensão de diferentes visões e perspectivas do ensino musical dentro da academia do século XXI. Hoje em dia encontramos cursos de graduação em música popular; instrumentos populares, como cavaquinho, bandolim, baixo e guitarra elétrica passaram a ser oferecidos em alguns cursos superiores de música onde o repertório musical passou a contemplar também a música popular brasileira, mestres da cultura popular passaram a transitar com maior frequência em universidades, enfim, uma nova mentalidade músico-educacional vem se formando,

minimizando preconceitos e exclusões, graças às iniciativas pioneiras de estudos dessa natureza.

Seguindo caminhos trilhados, principalmente, pela antropologia, que não interpreta os fenômenos isolados de seu contexto e produção, os etnomusicólogos logo perceberam que estudar a música de uma sociedade apenas observando seus códigos sonoros (procedimento freqüente na musicologia) era algo insuficiente, pois apresentava uma imagem parcial do fenômeno e de sua identidade cultural. Também entenderam que os processos de transmissão musical estão conectados com o contexto sociocultural. Diferentemente da pedagogia musical tradicional, que põe em destaque a abordagem de metodologias e conteúdos, muitas vezes fragmentados e desvinculados de sua produção e de seu ambiente cultural, a etnomusicologia analisa o que se ensina, por que se ensina, onde e como acontecem os processos de transmissão, quem são seus personagens e em que situações acontecem, em contínua associação com o fenômeno musical e seu contexto.

Frequentemente encontramos referências sobre processos “informais” de ensino e aprendizagem. Sandroni (2000) ressalta que a expressão “informal”, literalmente, significa ausência de forma, portanto inadequada para se referir aos processos extra-escolares de aprendizagem. Educação e informalidade são, neste ponto de vista, qualidades antagônicas. Mas a cultura ocidental, ao mesmo tempo em que lida com antagonismos dessa natureza, também cria limites tênues para princípios musicais que nem sempre são opostos, como é o caso da dicotomia entre música popular e erudita. Não podemos negar que o homem tende a formar valores considerando a sua cultura como a correta e mais importante. Assim sendo, algumas vezes as tradições e costumes alheios acabam sendo qualificados como informais, exóticos e de menor valor. Nas diferentes vertentes dos estudos musicais, a etnomusicologia é precursora em admitir todas as culturas musicais como válidas expressões da cultura musical mundial, evitando hierarquizações ou elitismos e entendendo as diferenças culturais como particularidades e não como algo que suscite juízo de valor. O fato é que a transmissão musical, dentro e fora das instituições de ensino, na cultura popular ou nos conservatórios e faculdades de música, apresenta suas próprias maneiras de organização. E só entende essas maneiras de organização aqueles que se inserem ou fazem parte de seu círculo sociocultural. Atenta às características orgânicas da transmissão musical em diferentes contextos, a etnomusiologia considera relevante no processo de formação musical, as situações explícitas e não-implícitas de ensino e aprendizagem.

As formas que as diferentes sociedades elegem para transmitir seus conhecimentos musicais podem se configurar em ações explícitas e intencionais de ensino e aprendizagem,

como também em situações onde o processo de transmissão realiza-se, até certo ponto, de maneira involuntária. O processo global de percepção, que abrange tanto situações explícitas como não-explícitas de aprendizagem musical, é o que Nettl (1983) chama de transmissão “aural”.

Como exemplos de ações explícitas, podemos citar as instituições de ensino musical em geral, bem como qualquer situação extra-escolar que manifeste objetivo explícito de transmissão e apropriação musical. Um mestre de capoeira, ensinando toques de berimbau para seus discípulos, é um exemplo desta natureza na cultura popular. Um pai, ensinando cavaquinho para seu filho, na sala de sua casa, é outro exemplo similar. São situações que podem acontecer em locais e horários específicos de aprendizagem ou não. O que importa nesta condição é que exista a intenção explícita de transmissão.

O segundo formato de aprendizagem, acima mencionado, por vezes é desconsiderado na pedagogia musical ocidental, onde, em muitos casos, os professores desprezam ou não valorizam a prévia vivência musical dos alunos, seus contatos diretos e indiretos com a música, tratando-os como se ela só passasse a existir em suas vidas a partir de seus ensinamentos. Trata-se de uma aprendizagem onde o professor não é propriamente um indivíduo e sim um acontecimento musical, que transmite códigos musicais que vão sendo assimilados socialmente. É o que acontece com o ouvinte durante uma apreciação musical ou quando uma criança, no ambiente musical de seu cotidiano, inicia sua aprendizagem ouvindo, observando, memorizando e estabelecendo simbolismos através da música. Também podemos considerar que o músico durante uma performance individual ou coletiva, desenvolve suas habilidades musicais e adquire experiência, portanto aprende com uma atuação, cujo objetivo principal não é aprender.

Independentemente de sua condição, dos processos e situações, a transmissão musical está sempre vinculada a um contexto sociocultural específico, e longe dele, ela perde sua original razão de existência.

Dimensões e perspectivas da formação musical como prática cultural

Diferentes culturas geralmente apresentam diferentes processos de transmissão musical, porém em todas as sociedades a aprendizagem musical é um processo contínuo que inicia através dos primeiros contatos com o fenômeno musical. No ocidente, não raro as instituições e estabelecimentos de ensino da música deixam escapar o que os alunos têm de mais precioso para o seu processo de aprendizagem: sua vivência musical. Uma formação

musical vai muito além do muro da escola. Ela se faz no cotidiano, nas praças, nas ruas, na família, na igreja, na mídia, nas festas, populares ou não, nos clãs e guetos do mundo urbano, enfim, nos mais diferentes caminhos de nossa trajetória como indivíduos. Essas situações são referências em nossa vida, e encontramos através delas identidade e valores. Nas últimas décadas estudos da área da educação musical e da etnomusicologia passaram a abordar questões sociais e antropológicas nas pesquisas educativo-musicais, buscando entender o significado da relação do homem com a música em diferentes matizes.

Avaliando a musicalidade humana e as possíveis diferenças de aptidão musical entre os homens, Blacking (1973, p. 04) se pergunta: “será que, para que uns poucos possam ser vistos como ‘mais musicais’ é preciso que se considere a maioria como ‘anti-musicais’?”³. O autor enfatiza que nas culturas onde a música não é escrita, escutá-la atentamente é um indicativo de musicalidade e única forma de assegurar a sua continuidade.

Nossa sociedade ocidental qualifica de músico os indivíduos que atuam com a música em uma ou mais das seguintes ações: compondo, regendo, ensinando, tocando instrumento musical, cantando. A música é parte integrante da cultura de, praticamente, todos os indivíduos, e mesmo que muitos digam que não têm o “mínimo jeito para música”, eles têm um repertório musical em suas mentes, reconhecem letras musicais e melodias. Muitos “são músicos” e não sabem! As pessoas se expressam musicalmente, seja de forma profissional ou amadora. Contudo, em muitas culturas, somente os iniciados na prática musical são chamados de músicos. Em determinadas culturas a comunidade participa mais ativamente das manifestações musicais do que em outras. As diferenças de desenvoltura com a música, ou musicalidade, acontecem até dentro de um mesmo círculo sociocultural. Mas a linha imaginária que separa músicos de não-músicos é tênue e duvidosa. As separações músico e não-músico, assim como acontece nas distinções que as sociedades elegem para música e não-música, são etnocêntricas e muitas vezes preconceituosas, no entanto refletem concepções de extrema importância para etnomusicologia. Conhecer os conceitos e preconceitos de uma sociedade é fundamental para compreender sua estrutura e organização.

Uma iniciação musical não começa com as instruções dirigidas, e sim com as observações que fazemos aos primeiros contatos com o fenômeno musical. Tanto que, muitas vezes, é o gosto adquirido por essas observações que estimulam ou levam uma pessoa a querer aprender, com o auxílio de um professor, a linguagem musical de sua cultura. E por que é importante para o processo de ensino e aprendizagem, reconhecer esta aproximação

³ Must the majority be made “unmusical” so that a few may become more “musical”?

informal com o fenômeno musical? Porque ela pode (e talvez deva) servir como ponto de partida para o educador, quando houver a necessidade de se estabelecer algum. Projetando o novo através do familiar. É assim que geralmente acontece nas culturas de transmissão oral, onde as pessoas aprendem a tocar, cantar ou dançar as músicas de seu círculo sociocultural.

Como ressaltei anteriormente, cada cultura tem suas formas particulares de transmissão musical. Essas particularidades podem aparecer na aprendizagem instrumental ou do canto, na dança (pois muitas culturas não separam música de dança), na confecção e manutenção de instrumentos, nas formações instrumentais, nos processos de criação musical, nos processos interpretativos e analíticos da música, enfim, em todas as possibilidades artísticas que a música oferece. Apresentarei por fim, como exemplo de um contexto particular de transmissão musical, o universo de ensino e aprendizagem na Banda 12 de Dezembro.

Ensinar e aprender música na Banda 12 de Dezembro

A diversidade de situações de aprendizagem musical na Banda 12 de Dezembro permite ao aluno não só aprender como também ensinar aos colegas, pois os contatos, as trocas de informações e todo processo de integração social acontecem fluentemente. Este envolvimento dos integrantes e administradores com os destinos da banda pode ser reconhecido até mesmo na aquisição de novos músicos para o grupo. Até hoje Banda 12 de Dezembro costuma convidar a comunidade de Cabedelo para ingressar no conjunto através de um carro de som que circula pela cidade oferecendo vagas e também visitando escolas, onde a administração do grupo, de sala em sala na instituição, faz o convite para os estudantes. De forma mais “fria” e com um menor alcance, mas que também funciona e a banda faz uso, é a divulgação através de cartazes. Para Jorge, os convites “boca-a-boca” nas escolas são mais eficientes do que a divulgação pelo carro de som, no entanto Rummenigge, um dos quatro integrantes que fazem parte da banda desde sua fundação, explica que chegou até a banda quando ouviu o carro de som que anunciava sobre aulas de música. Como o carro de som não dava maiores detalhes das aulas, algumas pessoas se inscreveram sem saber que o trabalho musical era especificamente em banda de música.

As primeiras turmas da banda, ao todo cerca de sessenta alunos, entre homens e mulheres, começaram a estudar no segundo semestre de 1998, no Centro de Formação Profissional, localizado na Avenida Duque de Caxias em Cabedelo. Alguns alunos tinham experiência anterior em fanfarras, dois ou três haviam participado da antiga Banda Municipal

de Cabedelo e outros nunca tinham participado de um grupo musical e mal conheciam os instrumentos de banda. Josivânio e Jean, os professores, vinham de Timbaúba-PE com a “missão” de ensinar música em Cabedelo e formar uma banda. As aulas ficaram divididas em três turmas, e dispostas pela manhã, tarde e noite, três vezes por semana (geralmente na terça, quarta, e quinta-feira). Josivânio ficou responsável por ensinar os alunos que já tinham algum conhecimento da linguagem musical ou que já haviam participado de outras bandas. Jean por sua vez, ensinava os novatos.

Pelo fato de não poderem contar com os instrumentos, conforme explicado no capítulo II, os alunos ficaram aproximadamente oito meses aprendendo teoria musical. O objetivo principal dos professores era capacitar os alunos para a fluência na leitura. De forma geral, o trabalho consistia em conhecimentos sobre escrita musical, exercícios de divisão rítmica e solfejo. Rummenigge lembra que Jean, seu professor, criava as lições teóricas que passava para os alunos, com muitos exercícios de notas longas e chegou mesmo a trabalhar escalas diatônicas, porém não passava muito disso. Segundo Rummenigge, conteúdos como intervalos ou formação de acordes “era coisa mínima possível. Era só mostrar que tinha”.

Com o “desenrolar” dos meses, muitos alunos foram deixando a aprendizagem, em parte por consequência das aulas estritamente teóricas que estavam sendo oferecidas, e em parte pelos problemas e dificuldades individuais dos alunos.

O trombonista Josivando, outro aluno da primeira turma da banda, lembra que teve mais de cem aulas teóricas. Este longo período de estudo teórico sem o trabalho com o instrumento é um fato comum nos conservatórios de música, mas raro no contexto das bandas, onde a aprendizagem da leitura e do instrumento acontece quase que simultaneamente. Na Banda 12 de Dezembro o grupo teve que aguardar a liberação dos instrumentos para dar início ao trabalho prático.

Quando os instrumentos ficaram disponíveis para a banda, por volta de maio de 1999, Jean começou sozinho o ensino instrumental, pois Josivânio não trabalhava mais com o grupo. O ensino, coletivo, consistia nos fundamentos da técnica dos instrumentos, como as formas de segurá-los e manipulá-los, embocadura, ataque, respiração, entre outros. Segundo Rummenigge, as lições aprendidas nas aulas teóricas eram usadas como exercícios para serem tocados nos instrumentos⁴.

⁴ Este parece ser um procedimento comum no processo de ensino e aprendizagem nas bandas de música, pois o maestro Manuel Felipe confessa que seu professor Arthur Aprígio, em Guarabira-PB, pedia que os alunos tocassem no instrumento as lições que haviam cantado nos exercícios de solfejo. O maestro diz que costuma fazer a mesma coisa com seus alunos.

Como a banda neste período estava sem uma sede, o ensino foi provisoriamente realizado no colégio Rosa Figueiredo, sendo que os instrumentos ficavam guardados na residência de Roseleide (próxima ao colégio). Nesta fase inicial os alunos não levavam o instrumento para casa. Com o tempo eles foram adquirindo esse direito.

Depois de Jean, a banda teve como maestro e professor os músicos Pedro Wellington (que contava com a colaboração de Leleu) e Manoel Felipe, que está à frente da banda até hoje. Entre a saída de um e a entrada de outro, por vezes a banda ficou sem maestro, e Jorge⁵, como também alguns dos músicos mais antigos assumiam o ensino de novas turmas. A participação de Jorge e dos músicos da banda no trabalho com as turmas de iniciantes não se restringe às situações de ausência do maestro, pois mesmo com um maestro à frente da banda existe a cooperação dos instrumentistas na função de professores. Esse envolvimento de todos os segmentos da banda no processo de ensino musical dentro da corporação demonstra muito bem o espírito participativo presente no funcionamento da Banda 12 de Dezembro. A maioria dos instrumentistas atuais teve como professor um integrante ou ex-integrante do grupo. Músicos como João Batista, Ângela, Rummenigge, Fernanda e Cláudio, que cooperaram ou continuam cooperando no processo de ensino e aprendizagem musical na banda.

Após ter feito este breve histórico da estruturação das atividades de ensino e aprendizagem na Banda 12 de Dezembro, discorrerei sobre o fenômeno da transmissão musical na mesma, analisando os processos utilizados nas aulas de música, nos ensaios, nas apresentações e em outros momentos de descontração e socialização do grupo.

As situações e processos de ensino e aprendizagem de música na Banda 12 de Dezembro

A aprendizagem musical na Banda 12 de Dezembro decorre de diferentes situações de mobilização do grupo. As aulas de música podem ser consideradas o “primeiro passo” dado pelos futuros músicos da banda. Porém o amadurecimento e a desenvoltura da aprendizagem acontecem em situações singulares, durante os ensaios (considerado por muitos músicos da Banda 12 de Dezembro como o momento mais agradável e importante na sua formação musical), nas apresentações - onde os rituais e a responsabilidade de atuação são processados também como forma de atualização dos conhecimentos adquiridos nas aulas e nos ensaios - e por fim, nos momentos de integração social entre os membros, que compartilham histórias e experiências.

⁵ Embora não seja músico, como ele mesmo declara, Jorge estudou a linguagem musical para contribuir no processo de ensino na banda.

As aulas

Assim como acontece em inúmeras bandas civis no Brasil, a Banda 12 de Dezembro, além de manter regularmente os ensaios e apresentações, desenvolve paralelamente atividades de ensino musical para iniciantes. Por não ter músicos remunerados, essas atividades são essenciais para a continuidade do conjunto. Jorge, coordenador da banda, deixa claro para os alunos, desde o começo, que a Banda 12 de Dezembro é uma banda-escola, que não cobra nenhuma taxa para ensinar, mas que, por outro lado, também não paga para os alunos quando estes estiverem tocando e fazendo parte, como músicos, da banda. Este aspecto é importante para compreender o fluxo de instrumentistas na corporação.

O maestro Manoel Felipe, embora tenha assumido o ensino teórico e prático-instrumental de algumas turmas na Banda 12 de Dezembro, atualmente desempenha seu papel de professor nos ensaios e nos momentos “extra-ensaios”, dando “dicas”, “passando partes” e supervisionando o trabalho de ensino e aprendizagem de forma geral. Algumas vezes ele convoca um aluno, iniciante ou não, para, uma hora antes da aula ou do ensaio, dar-lhe algumas orientações e assim acompanhar seu desenvolvimento (FIG. 17). As aulas de teoria com as novas turmas, no entanto, em geral, estão sendo ministradas por instrumentistas da banda.



FIGURA 17 – Orientação do maestro Manoel Felipe

A Banda 12 de Dezembro abre uma ou duas turmas de iniciantes por semestre. Embora as primeiras turmas da banda tenham sido compostas por um grande número de alunos, todavia, nos últimos anos as turmas de iniciantes têm em torno de três a seis alunos, crianças e adolescentes em sua maioria. Em geral, menos da metade dos alunos que começam as aulas dão continuidade ao estudo e chegam a ser instrumentista da banda. Rummenigge diz que “a gente já fez turma aqui de quarenta pessoas, de ficar cinco e que chegar dois a tocar na banda”. Da turma de iniciantes que acompanhei, formada de sete alunos, três continuaram assistindo as aulas com regularidade, mas apenas um persistiu e está tocando na banda. Sobre esse aspecto, as metodologias de ensino e o processamento das aulas na Banda 12 de Dezembro não demonstram eficiência no sentido de cativar o aluno para que o mesmo se dedique e persista na aprendizagem.

As aulas são realizadas na fortaleza de Santa Catarina, de segunda a quinta-feira, das 19h às 20h. Não há, ainda, uma sala própria para as aulas, que vêm sendo desenvolvidas temporariamente em locais disponíveis na fortaleza. Jorge estuda a possibilidade de destinar um cômodo da fortaleza que estava em desuso, para as aulas de música. Eu presenciei aulas neste local (que ainda está em fase de adaptação), na capela, na sala onde são guardados os instrumentos, no local onde são realizados os ensaios e ao ar livre na parte aberta da fortaleza. Para Rummenigge, que também colabora ministrando aulas, a falta de uma sala adequada para o ensino dificulta o andamento desse trabalho feito com os iniciantes, pois, como ele bem lembra, “nos primeiros dias eu tive que dar aula improvisada dentro da própria sala da associação, com músico de um lado e músico do outro fazendo zuada [...]”.

De acordo com os dados das entrevistas, em média, os alunos da Banda 12 de Dezembro passam de dois a três meses estudando teoria musical, para depois começarem o estudo instrumental e posteriormente iniciarem o trabalho como músicos da banda. O tempo de duração dessas diferentes fases depende de muitas variáveis, que vão do professor ao aluno, do material ao método. Mas podemos considerar que, depois de cinco ou seis meses de aulas, incluindo teoria e prática, os alunos passam a tocar na banda. Este período é consideravelmente reduzido quando os alunos entram com experiências de outras aulas de música ou com práticas em outros grupos musicais anteriormente ao ingresso na banda. Três dos músicos atuais foram alunos do *Projeto Café com Pão*⁶ antes de entrar na banda. Mesmo assim fizeram aulas de teoria musical antes de começar o trabalho instrumental e de ingressar nos ensaios. Renata, a única requintista da formação atual, afirma que quando chegou à

⁶ Projeto promovido pela UFPB com o objetivo de oferecer aulas de iniciação musical.

banda, teve aulas de teoria com Jorge, e o trabalho consistiu em “lembrar o que já tinha aprendido no Café com Pão”. E, como ela diz, “foi mais fácil pra mim pegar a requinta por causa da prática que eu já tinha também na flauta doce” desenvolvida no mesmo projeto. Também encontramos casos de músicos que antes de integrarem a Banda 12 de Dezembro participaram de bandas escolares, como é o caso do trompetista Luis Henrique. A maior parte dos instrumentistas atuais, no entanto, começou a estudar música de forma mais sistemática na banda.

Vale ressaltar que o percussionista, aquele que toca somente percussão⁷, em geral, não faz aula teórica na Banda 12 de Dezembro. Ele inicia o trabalho musical no grupo diretamente nas atividades de ensaio. Sua aprendizagem é baseada na observação, na imitação e no “tocar de ouvido”. A banda comporta, portanto, um misto de transmissão oral e escrita. Thais, pratista, conta que ao chegar à banda “eu observei, tinha uma pessoa que tocava já a mais tempo do que eu, aí ela me dava umas dicas, aí eu fui pegando, até hoje [...]” A outra pratista, Mozélia, acrescenta que Jorge, durante o ensaio, “dizia que era pra gente escutar, pelo ritmo [...]” e aos poucos ir “acomodando” os ataques.

Para conhecer de forma mais “consistente” a sistemática das aulas de música na Banda 12 de Dezembro, durante minha pesquisa de campo acompanhei uma turma de iniciantes, desde a primeira aula, por aproximadamente dois meses e meio. A turma, inicialmente, era composta de sete alunos - todos do sexo masculino - com idade entre sete e quatorze anos. Rummenigge era o professor (FIG. 18 e 19). A partir da segunda semana de aula, uma aluna, também adolescente (irmã de Rummenigge), passou a freqüentar as aulas, vindo a abandoná-las pouco tempo depois. Por vezes, alguns músicos da banda, como Jadiel e Mozélia, assistiam as aulas, como uma forma de reforçar seus conhecimentos. Aos poucos, o número de alunos foi caindo. Três continuaram as atividades de aprendizagem com alguma regularidade até o terceiro mês de aula, porém somente um veio a ser membro instrumentista da banda. Vejamos como se configuravam as aulas.

⁷ Alguns músicos da banda que tocam instrumento de sopro, por vezes, quando necessário, tocam percussão.



FIGURA 18 – Rummenigge ministrando uma aula para iniciantes na capela

Inicialmente os alunos tiveram aulas teóricas (em locais mais ou menos improvisados) que consistiam no conhecimento básico dos fundamentos da teoria musical, tais como notação, pentagrama (incluindo linhas suplementares), claves, notas, tempo, escalas (principalmente de dó), valores rítmicos, compasso simples, ligaduras e ponto de aumento, não necessariamente nessa ordem. Assim como acontece na maior parte das bandas de música, outros detalhes da escrita, como posicionamento das hastes, bem como conteúdos teórico-musicais de níveis de aprendizagem mais adiantados, tais como intervalos, tonalidades, sistemas musicais e harmonia não fizeram parte do programa de ensino das aulas de Rummenigge. Existia uma perspectiva de aprofundamento teórico caso a turma persistisse na aprendizagem e as aulas continuassem regularmente por um período mais longo, o que não aconteceu. Também não foi feito com eles qualquer trabalho ativo explorando as propriedades do som⁸, e embora o professor tenha dado exemplos sonoros com seu instrumento, e discutido sobre a produção do som no mesmo, quase tudo durante as aulas teóricas era ensinado de forma abstrata, pouco relacionando os conteúdos com a concreticidade sonora e com a música.

Ao comentar sobre seu trabalho como professor na banda, Rummenigge explica que ensina fundamentado em sua experiência como aluno: “eu procurei então me basear dos métodos que eu fui ensinado [...]; a gente procurou pegar, escolher os temas mais básicos e começar a passar pra eles, desde a introdução à música, aí vai passando o conhecimento das figuras, tempo, até a leitura na pauta”.

⁸ Essas qualidades só passaram a ser exploradas com as aulas de instrumento.



FIGURA 19 – Rummenigge dando aula

Rummenigge ensinava falando e escrevendo no quadro. Algumas vezes ele usava seu instrumento (trompete) para dar exemplos. Pacientemente, ele repetia informações inúmeras vezes, quando percebia que os alunos não estavam seguros, e para avaliar o progresso dos mesmos, pedia-lhes que executassem determinadas tarefas, como escrever notas no pentagrama ou colocar o nome em notas escritas, fazia perguntas, e assim, lentamente, os alunos iam assimilando os conteúdos das aulas (FIG. 20).

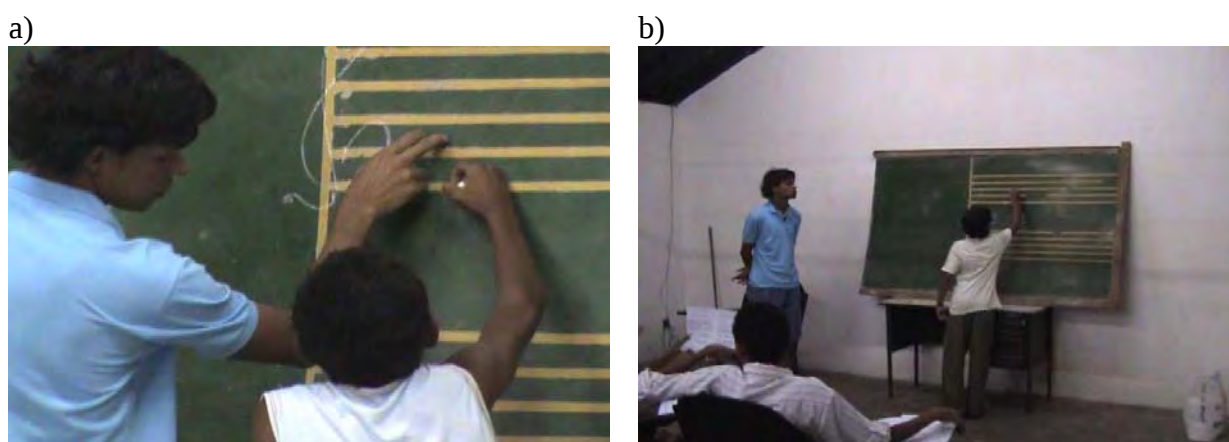


FIGURA 20 – Rummenigge chama aluno ao quadro

Para auxiliar na transmissão, ele distribuiu cópias de algumas páginas do livro de teoria musical de Maria Luisa Priolli, 1º volume (1989). Deste livro a turma fez leitura de conceitos e princípios musicais, respondeu questionários e praticou exercícios de notação. Os alunos usavam cadernos, com e sem pauta, para fazerem anotações. Os primeiros exercícios do *Guia Teórico-Prático para o Ensino do Ditado Musical* de Heitor Pozzoli (1983) também foi empregado pelo professor como uma forma de trabalhar divisão rítmica (FIG. 21). Geralmente, ao final da aula, Rummenigge aplicava exercícios para os alunos fazerem em casa. Para melhor planejar suas aulas, ele perguntava aos alunos quais os instrumentos que

eles pretendiam tocar. Como o aluno João havia declarado que desejava tocar trombone, Rummenigge aplicava-lhe, principalmente, exercícios em clave de fá.

a)



b)



FIGURA 21 – Rummenigge ensinando exercícios de leitura e divisão rítmica

No trabalho teórico de Rummenigge, também foi realizado alguns exercícios de solfejo cantado, que consistia em cantar a escala de dó, ascendente e descendente, usando semibreve e mínima. Os alunos desafinavam consideravelmente. Alguns começavam bem, mas a partir do quarto ou quinto grau perdiam a afinação. Outros diziam o nome das notas na escala ascendente cantando a escala descendente e vice-versa.

Embora o ensino fosse, muitas vezes, excessivamente teórico e pouco dinâmico, os alunos se sentiam à vontade nas aulas, que eram conduzidas na base de diálogos e discussões. Todos, sem exceção, aparentavam estar gostando da aprendizagem e demonstravam familiaridade e aproximação com o jovem e carismático professor. Não eram raras as brincadeiras em sala de aula, porém quando achava necessário, Rummenigge repreendia atitudes e lembrava aos alunos o limite de seus comportamentos. Segundo ele, o trabalho com crianças é propício para brincadeiras e dispersão e essa experiência junto a esses jovens foi um desafio que ele procurou vencer com muito “jogo de cintura”, ora entrando na brincadeira, ora “cortando o barato” da criançada (FIG. 22).



FIGURA 22 – Momento de descontração durante a aula

A ansiedade em começar a aprendizagem do instrumento era transparente na conduta dos alunos. Com frequência eles perguntavam ao professor quando iniciariam o trabalho com instrumento. Por mais que o professor comentasse sobre aquilo que ele considerava como fundamental na formação do músico de banda – uma sólida base teórica antecedendo o empreendimento instrumental – os alunos demonstravam que estavam interessados mesmo era em tocar. Alguns deixavam de fazer as atividades de casa ou não estudavam as lições de sala de aula, e esse tipo de atitude, típico de quem está sem estímulo com o trabalho, dificultava os planos de ensino dos conteúdos teóricos das aulas de Rummenigge, que se queixava do baixo rendimento da turma.

Embora lentamente e na base da repetição contínua de um mesmo assunto, em poucas aulas, cerca de três semanas e meia, os alunos estavam dividindo ritmos com fluência e reconhecendo razoavelmente as notas nas claves de fá e sol (principalmente na de sol).

Depois de um mês de aulas teóricas os alunos tiveram a primeira aula com instrumento. Para Rummenigge, o ideal era que os alunos tivessem em torno de cinco meses de aulas teóricas para depois começarem o trabalho com instrumento (que também duraria em torno de cinco meses até chegarem a tocar na banda). O seu depoimento, a seguir, ilustra essa concepção:

[...] infelizmente hoje em dia a gente não pode esperar esse tempo não porque o pessoal não fica. A gente tem que dividir as duas coisas; tem que dar um pouquinho de aula de instrumento [...]; se você demorar muito ele

acaba se desestimulando [...]. Hoje a gente tem uma metodologia diferente; a gente procura, por conta dessa defasagem de falta de músico, a gente procura passar o máximo possível em menos tempo possível [...].

Podemos considerar que o trabalho instrumental na Banda 12 de Dezembro inicia com a definição do instrumento que o aluno irá tocar. Alguns alunos entram no grupo com interesse em aprender (ou dar continuidade a aprendizagem de) um determinado instrumento e outros fazem a escolha durante o processo de aprendizagem. Seja qual for o caso, a banda, em sintonia com seu instrumental, coloca os instrumentos a disposição dos alunos.

A escolha do instrumento



FIGURA 23 – Momento de performance

A escolha do instrumento na Banda 12 de Dezembro é feita de acordo com as possibilidades e necessidades do conjunto. O aluno tem liberdade de optar pelo instrumento que a banda tem disponível em seu acervo, que nem sempre é aquele que ele deseja aprender (FIG. 24). Jéssica, saxofonista, enfatiza que inicialmente a banda não tinha o instrumento que ela desejava tocar: “eu tinha vontade mesmo de tocar o sax alto, aí como não tinha eu fiquei com o clarinete; aí depois, com o tempo, eu passei para o sax alto”. Da mesma forma, Rummenigge, recorda: “não tinha trompete eu fui pra trompa. Com raiva mais fui!” Quando a banda adquiriu o instrumento ele migrou para o trompete. Com Renata o processo foi um pouco diferente. A banda disponibilizava três tipos de instrumentos, ela escolheu um e não mudou até hoje. Segundo ela, “quando a gente terminou a aula de teoria, tinham os

instrumentos disponíveis: eram o trompete, um clarinete e uma requinta. O clarinete pegaram; os trompetes, eu nunca tive vontade de tocar [...]; aí eu preferi a requinta!” Como ela mesma diz: “a requinta parece muito comigo, baixinha e irritante”.

Quando a banda precisa de alguém para reforçar um naipe defasado, através de seu coordenador, professor ou maestro, ela pode direcionar alunos ou mesmo membros da banda para instrumentos determinados. O percussionista Rodolfo confessa que em relação ao instrumento que toca “quem escolheu foi Jorge; disse o instrumento que eu ia tocar; ele disse que eu ia tocar bumbo”. Diego, que tocou muito tempo bombardino, foi solicitado pelo maestro para estudar trombone, pois a banda estava precisando de trombonista. Esta iniciativa de suprir o conjunto também pode partir do próprio instrumentista. Ao perceber a carência de tubista na banda, Wilton, percussionista, demonstra interesse na expansão sonora do grupo, argumentando que “no momento a banda tá precisando de um tuba, aí eu preciso agora aprender a tocar o tuba [...]”.



FIGURA 24 – Definindo a distribuição dos instrumentos

Os motivos dos alunos escolherem um determinado instrumento, disponível ou não na banda, são os mais variados. Vão desde influências familiares a escolhas aleatórias. O interesse por um tipo de instrumento pode ser antigo, como confessa João, um aluno da turma de iniciantes que embora não tenha persistido na aprendizagem, estudou algumas semanas o trombone, e admite que estudá-lo “era meu sonho desde criança. Eu vi assim umas crianças, menores que eu, tocando na banda de escola, aí eu [disse]: maíinha, eu quero tocar esse instrumento”. Roberta revela que entrou na banda “já pensando em tocar sax [...]; aí eu falei com o professor que queria e ele disse: é, tá precisando [...]”.

A identificação com um instrumento pode acontecer na própria banda, como afirma Melissa: “eu tive a oportunidade de conhecer todos os instrumentos, e gostei do clarinete, me identifiquei com o clarinete”.

De acordo com Renan, a família contribuiu consideravelmente na sua escolha: “minha mãe sempre dizia, como era bom assim, que ela gostava muito de clarinete [...]; aí eu fiquei curioso e soube que aqui na banda existia o instrumento e decidi tocar [...]; a família toda incentivou”.

Para Thais, a sua escolha deveu-se principalmente por questões de saúde: “eu falei com Jorge, ele perguntou que instrumento eu queria tocar. Eu falei que queria tocar prato, até porque eu não posso soprar, tenho asma [...]”.

A semelhança com a técnica de outro instrumento que o aluno tenha alguma prática, pode influir nessa decisão de escolha. A clarinetista Mariane reconhece que o estudo da flauta doce no projeto Café com Pão, de certa forma, acabou por encaminhá-la ao clarinete, pois “a flauta tenor, soprano e tenor, é um pouco parecida com a escala do clarinete, aí eu achei melhor, mais fácil [...]”.

A escolha por aquele que será o principal alvo de estudo do músico na banda – o instrumento – também pode acontecer de forma mais ou menos aleatória. Comprova isso Diego, quando diz: “eu encontrei um bombardino lá, né, aí eu peguei sem querer, né. Aí eu olhei assim, eu que achei o instrumento tão engraçado, né. Aí que eu fiquei com vontade de pegar ele e tocar [...]; aí quando eu dei o primeiro assopro com ele, com o professor, aí eu que senti vontade de tocar mesmo ele” (Diego, bombardino).

Conforme foi explicitado acima, por exigência da situação ou por vontade própria, muitos músicos da Banda 12 de Dezembro se dedicaram (ou se dedicam) ao estudo de mais de um instrumento. E embora muitos decidam o que tocar antes mesmo de entrar na banda, e direcionem sua aprendizagem para um único instrumento, o ambiente musical, repleto de momentos de integração social, como a aprendizagem instrumental coletiva (FIG. 25), os encontros com os colegas antes ou depois das aulas e a apreciação dos ensaios da banda, favorece o contato com diversos instrumentos. Dessa forma os músicos da banda, senão todos, mas boa parte acaba conhecendo o funcionamento e mecanismo de praticamente todos os instrumentos da banda, o que acaba por facilitar, por necessidade do grupo ou por vontade do aluno, a migração, temporária ou não, para outro instrumento. Em alguns casos, na mudança de instrumento, o aluno e a banda levam em consideração a semelhança de tom entre os instrumentos. Jéssica, que desejava aprender sax alto, mas que por indisponibilidade de instrumento começou estudando clarinete, conta que quando mudou para o sax alto achou a

leitura do instrumento muito diferente do clarinete e resolveu estudar o sax soprano, em si bemol, tal qual o clarinete que ela havia estudado: “eu senti um pouco de dificuldade porque eu já tava acostumada com o instrumento em si bemol; aí o alto é em mi bemol [...]; aí, como o soprano é em si bemol, aí me passaram pro soprano.”

Após definido o que os alunos irão tocar, o professor dá início às aulas coletivas de instrumento. A partir desta etapa, Rummenigge passou a dividir o tempo de trabalho com os alunos, em aulas teóricas, onde prosseguiam os estudos de leitura, e em aulas práticas. Não havia dia certo para cada uma, mas em linhas gerais, podemos considerar que a cada duas aulas teóricas ele passou a fazer uma aula com instrumentos.

As aulas com instrumento: as mais aguardadas



FIGURA 25 – Aula de instrumento com iniciantes, na parte descoberta da fortaleza

Segundo Cardoso (2005, p. 67), no contexto das bandas de música, “as aulas de instrumento são as mais esperadas pelos jovens aprendizes”. Na Banda 12 de Dezembro não é diferente. A vontade de tocar e atuar na banda cria uma forte expectativa nos alunos, que “contam os dias” para começarem a aprendizagem instrumental, e depois que começam, só querem aulas de instrumento. Nesta fase inicial, de adaptação, eles não levam o instrumento para casa, e devem se contentar em tocar nos limites da fortaleza, durante as aulas práticas ou em outros horários, pois os instrumentos ficam reservados a eles. Como geralmente eles só

vão para a fortaleza nos dias (e horas) de aula, e quando acaba a aula, eles dão uma “espiada” no ensaio da banda e vão embora, neste estágio a experiência com o instrumento fica reduzida aos momentos da aula prática.

Rummenigge ensinava todos os instrumentos que a turma de iniciantes estava disposta a aprender. Ele confessa que domina os instrumentos de bocal, exceto o trombone de vara. No entanto sua experiência de aproximadamente dez anos na Banda 12 de Dezembro conferiu-lhe um conhecimento razoável dos instrumentos de banda em geral, em termos de mecanismos, armação, embocadura, escala, posição e afinação. Desse modo, no projeto de transmissão musical da banda, ele pode orientar todos os alunos até um determinado nível da aprendizagem. Para estágios mais avançados de ensino dos instrumentos de palheta e do trombone de vara, ele convida alguém da banda, algum colega, para tirar as dúvidas dos alunos desses instrumentos. Em algumas das aulas de instrumento que eu presenciei, o trombonista João Batista – ex-integrante da banda (que esporadicamente aparece nos ensaios) e que também já ensinou muitos alunos do grupo – estava na fortaleza estudando trombone e em certos momentos deu umas “dicas” aos alunos (FIG. 26).



FIGURA 26 – João Batista orientando os alunos iniciantes

Na realidade, Rummenigge destinou alguns momentos das aulas que antecederam a primeira aula de instrumento, para discutir e trabalhar algumas questões que fariam parte das aulas práticas, tais como respiração e o que ele chama de técnica do “besourinho”, que

consiste em exercitar o ataque labial usado pelos instrumentistas que tocam instrumento de bocal (pois ele sabia que a maioria dos alunos iria aprender instrumento de bocal).

As aulas de instrumento eram realizadas na sala onde os instrumentos são guardados, na capela e também ao ar livre, na parte descoberta da fortaleza. O professor ensinava os cuidados que os alunos devem ter com os instrumentos, mostrava como limpá-los, lubrificá-los e lembrava os alunos das dificuldades que a banda tem para adquirir um instrumento, buscando assim aumentar a responsabilidade dos alunos com os materiais da banda. As aulas eram coletivas, mas em determinados momentos Rummenigge separava os alunos e pedia para eles ficarem isolados exercitando notas e embocadura. Depois juntava o grupo, conversava, dava exemplos, ensinava a armar a estante, e atendia as dúvidas dos alunos, um por um. Alguns alunos tiveram um pouco de dificuldade em tirar som do instrumento, mas aos poucos foram se adaptando à embocadura.

Geralmente, ao final da aula, Rummenigge deixava os alunos explorarem o instrumento durante uns dez ou quinze minutos. Neste período, eles se “soltavam” e descobriam intervalos, sonoridades, “tateavam” melodias, tudo com muita descontração e alegria (FIG. 27). A experimentação do instrumento e de suas possibilidades sonoras (nesta e em outras ocasiões da aprendizagem na banda), aliada a exploração de melodias “tiradas de ouvido”, tornava a aula dinâmica e extremamente agradável aos alunos.



FIGURA 27 – Os iniciantes explorando o instrumento

É interessante destacar, que durante as aulas práticas, os alunos observam atentamente os colegas, que não se intimidam em mostrar o que sabem nem em ensinar o que aprenderam. Por ser um, ensinando vários alunos e diferentes instrumentos, o professor, por vezes, enquanto dá atenção para um determinado aluno, possibilita que o restante do grupo, entre eles, troque conhecimentos e ensinamentos (FIG. 28). O processo de ensino e aprendizagem do instrumento, direcionado pelo professor, ramifica-se então pelas ações integrativas paralelas, de forma envolvente e participativa.



FIGURA 28 – Alunos auxiliando os colegas

Neste contexto de transmissão musical, a imitação dos movimentos do professor e dos colegas tocando, passa a ser um ponto “chave” na aprendizagem. Os alunos imitam as posições de execução do instrumento (incluindo colocação dos dedos, formas de segurar o instrumento e detalhes da embocadura), como também, através da audição, buscam reproduzir a sonoridade instrumental de seus modelos. Refletindo sobre o recurso da imitação na aprendizagem musical, dentro de uma bateria de escola de samba, Prass atenta que:

No caso da aprendizagem musical, a imitação engloba uma escuta imitativa que acompanha a observação dos gestos de maneira simultânea, trabalhando interiormente com imagens aurais que são recursos que serão acionados sem a presença do imitado, à medida que o imitador construiu internamente essas referências (PRASS, 2004, p. 151-52).

Através das orientações do professor, da imitação e repetição de movimentos de execução instrumental, os alunos adquirem consciência de suas ações, situam os limites, tanto de suas habilidades instrumentais como das possibilidades do instrumento, e assim vão adquirindo desenvoltura na performance.

Os iniciantes das aulas que acompanhei demonstravam interesse na aprendizagem musical junto à banda. No entanto alguns fatores contribuíram para a dispersão do grupo. As

primeiras aulas de instrumento começaram no início de novembro. O professor passou o mês de novembro intercalando aulas teóricas e aulas práticas. Segundo ele, assim que os alunos estivessem mais seguros na teoria, as aulas passariam a ser todas voltadas para a prática instrumental. Aconteceu que na primeira semana de dezembro, Rummenigge, por motivos pessoais, não pôde dar aula. Em seguida a banda entrou em recesso, como sempre faz nas proximidades das comemorações de final de ano. Em janeiro, quando retornei à fortaleza para colher algumas informações pendentes de meu trabalho de campo, fiquei sabendo, através de Rummenigge, que apenas três alunos retornaram depois do recesso para dar continuidade a aprendizagem musical na banda, e que dos três, somente um persistiu com regularidade nas aulas, chegando, poucos meses depois, a integrar a banda.

Quando passa a tocar na banda, participando dos ensaios e das apresentações, o aluno entra em outro contexto de aprendizagem. Ele deixa de ser aluno e passa a ser músico da banda. Não existem mais aulas com a figura do professor e dos alunos, embora muitos músicos continuem chamando de professor aqueles que os ensinaram na banda – a imagem do professor é eterna em suas memórias. Mas a formação musical desse novo músico continua em desenvolvimento nos ensaios e nas apresentações, onde ele estuda com afinco suas partes para não “fazer feio”, tira dúvidas com os colegas ou com maestro, observa, imita, e passa a conhecer outro universo de vivência musical: a experiência de tocar em conjunto. Tocando com o grupo, as informações abstratas adquiridas nas aulas teóricas passam a ter sentido musical para ele, que desenvolve significativamente a compreensão de novos padrões da estruturação musical. As mínimas, as colcheias, e todos os valores musicais deixam de ser sons com diferentes durações e passam a formar ritmos, assim como as notas “soltas” dos solfejos dão corpo a frases e idéias musicais. Através da percepção desse novo mundo, ele adquire maior consciência e cognição musical. As aulas do professor, inclinadamente teóricas e conservadoras, revelam então a eficiência necessária para a atuação do músico na banda.

Durante o ensaio, o desenvolvimento do aluno é alcançado não somente pela performance na banda, mas principalmente pela socialização com os colegas músicos e com o maestro. Vejamos como se caracteriza a realidade dos ensaios na Banda 12 de Dezembro.

Os ensaios

A Banda 12 de Dezembro, desde sua fundação, ensaia regularmente três vezes por semana: terça, quarta e quinta-feira, das 19h às 21h⁹, sem intervalo. Os ensaios acontecem na fortaleza de Santa Catarina, numa sala que comporta projetos sociais, como ensino de capoeira e a banda de música. O local de ensaio é amplo, tem uma acústica razoável e apresenta uma bela imagem da parede rupestre do forte. Quando há necessidade, a banda ensaia em outros espaços do forte, como a capela. Os ensaios são abertos à comunidade, porém geralmente quem se interessa em assistir parte dele são os alunos iniciantes da banda, após o encerramento da aula. Eles dão uma “espiada”, observam os músicos, escutam uma ou duas músicas e vão embora. Esporadicamente os ensaios recebem visitas de familiares e/ou amigos dos músicos e também de ex-integrantes, que vão para tocar ou assistir o trabalho da banda.



FIGURA 29 – Ensaio

A disposição dos músicos nos ensaios é feita por naipes de instrumentos. Por vezes eles fazem um semicírculo em frente ao maestro, ficando à sua direita os saxofonistas, à sua

⁹ O horário de começar e encerrar o ensaio é, de certa forma, flexível. Pode começar um pouco mais tarde ou terminar mais cedo, e não existe um rigor e cobrança em termos de pontualidade. Alguns chegam após o ensaio ter começado, e o maestro compreende que muitos se atrasam justificadamente. Somente quando o atraso é excessivo o maestro chama a atenção, como constatei, certa vez, quando um músico chegou próximo do momento do ensaio terminar.

esquerda os clarinetistas e o restante dos instrumentistas distribuído no espaço central, com alguma flexibilidade de posicionamento. Os percussionistas se agrupam um pouco atrás dos demais membros da banda. Este formato é adotado quando o ensaio tem até, aproximadamente, quinze instrumentistas. Quando ultrapassa esse número, geralmente adota-se a disposição em fileiras, permanecendo a essência da distribuição instrumental anterior.

Conforme mencionado anteriormente, a banda tem, nos ensaios, membros assíduos e não assíduos. No entanto, mesmo com poucos músicos presentes, o maestro “passa” as músicas, exceto em casos extremos, quando só aparecem dois ou três músicos. Nesse caso ele cancela o ensaio, e, dependendo de quem veio para ensaiar, aproveita o momento para aplicar algum ensinamento.

O caráter pedagógico-musical dos ensaios é evidente. Existe uma grande troca de informações entre os músicos, e o maestro, chamado pela maioria do grupo de professor, frequentemente ensina os músicos-alunos, chegando mesmo a fazer perguntas como forma de testá-los, como também, em determinados momentos, se aproxima do músico e o orienta sobre detalhes da execução instrumental (FIG. 30).



FIGURA 30 – O maestro ensinando durante um ensaio

Os ensinamentos do maestro nem sempre são centrados em questões musicais, pois, do seu modo, ele discute com os instrumentistas sobre a importância da seriedade na atuação dentro da banda, comenta episódios de sua vida como músico, conta histórias, enfim, compartilha informações que não estão diretamente relacionadas à linguagem musical.

Para a maioria dos músicos da Banda 12 de Dezembro os ensaios são os momentos mais agradáveis das atividades da banda, em parte porque consideram os ensaios como importantes oportunidades de ampliação de seus conhecimentos musicais. Para Josivando, “você ensaiando você aprende”, e conforme destaca Melissa, nos ensaios o maestro “ele sempre faz com que a gente [o grupo] aprende[a] o ritmo que ele trouxe, os dobrados dele, as músicas dele [...]”.

A dimensão do desenvolvimento do aluno, quando este passa a participar dos ensaios da banda, é destacada por Rummenigge, que afirma:

Quando ele [o aluno] passa pro universo da banda, aí ele não vai ter mais aquele professor que tava com ele todo dia, ele vai começar a dar os primeiros passos sozinho, ele não vai ter mais aquelas liçõezinhas de solfejar na mão, ele vai ter que ver a partitura, vai ter que ver a música e passar pro instrumento, e fazer o produto final sair que é o som certinho. Então ali, junto com os outros músicos, ele vai começar a praticar realmente o que ele aprendeu. É a hora dele crescer é ali; é dentro da banda.

O companheirismo, a vontade de ajudar aquele que está em dificuldade e quer aprender, é uma das características que mais me chamou a atenção nos ensaios da Banda 12 de Dezembro. Tanto o maestro como os instrumentistas se empenham no desenvolvimento do músico e, conseqüentemente, da banda (FIG. 31). Nos ensaios a aprendizagem continua operando por recursos de imitação, observação do outro e pela percepção auditiva. E o ensino é na base do “mostrando como se faz”, sem maiores explicações teóricas.



FIGURA 31 – A pratista auxilia o colega durante um ensaio

As apresentações

Assim como os ensaios, as apresentações da Banda 12 de Dezembro são momentos valiosos de transmissão musical, não só para os músicos da banda, como também para a comunidade que absorve conhecimentos musicais proporcionados pelas retretas, como melodias, ritmos, sonoridades, texturas, instrumentos e suas formas de tocá-los, entre outros (FIG. 32).



FIGURA 32 – A comunidade aprecia a banda desfilando

Para o músico da banda, as apresentações são desafios que geram maior responsabilidade por parte dele com a imagem do grupo, fazendo com que ele se empenhe para uma boa apresentação, reforçando o estudo instrumental e exigindo mais de si mesmo.

Dependendo da apresentação, os músicos tocam sentados ou em pé, parados ou andando, aspectos que particularizam significativamente a performance a cada apresentação. Eles chegam ao local da apresentação em média uma hora antes de começar a tocata e, neste período de tempo, trocam idéias e ensinamentos, arrumam os uniformes, conversam com o maestro, afinam o instrumento, ensaiam trechos (FIG. 33). Esse “ritual” acentua ainda mais o caráter instrutivo desses momentos de total exposição da banda.



FIGURA 33 – Momentos que antecedem a apresentação

Mesmo durante a apresentação da banda os músicos se empenham em auxiliar o colega quando percebem que este está com alguma dificuldade em “se encaixar” na performance. Presenciei numa ocasião, um trompetista que, durante uma apresentação, procurava orientar o colega ao lado através de olhares, sinais com as mãos e movimentos com o trompete (FIG. 34). Esse tipo de cooperação acontece também em outros grupos musicais, mas o modo como é realizado na situação acima mencionada, onde o músico, na primeira fila, despojado de inibições, visivelmente orienta o colega, faz dela uma situação diferenciada de outras, como por exemplo, de um concerto orquestral, onde os músicos possivelmente fariam isso de forma discreta. Esse fato serve para ilustrar um entre tantos momentos de transmissão e apropriação musical no contexto das apresentações da Banda 12 de Dezembro.

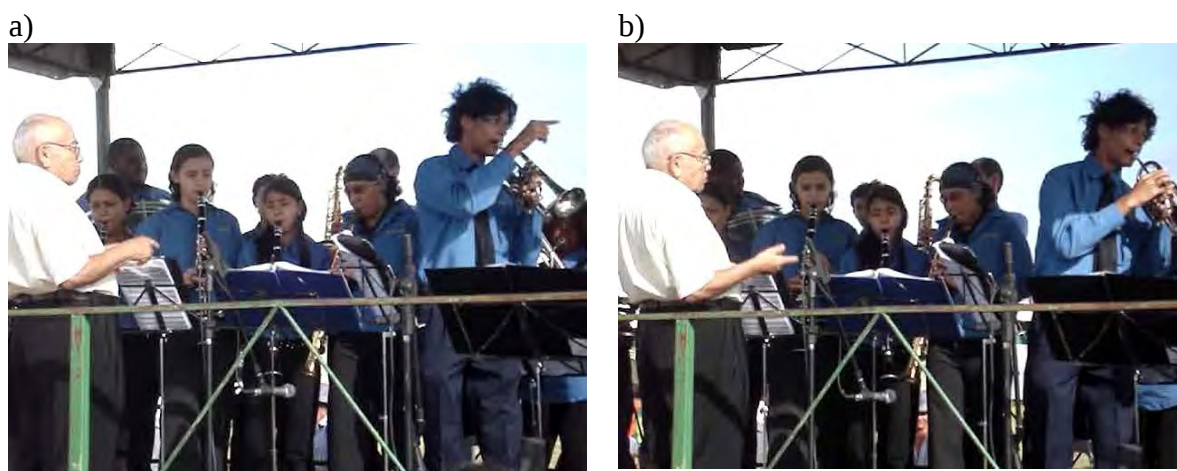


FIGURA 34 – Trompetista orienta colega durante apresentação

Pelo fato de haver dado exemplos e descrito detalhes das apresentações da Banda 12 de Dezembro no capítulo III, não achei necessário adicionar outras informações sobre as tocatas, apenas acentuo que são situações importantes na formação dos instrumentistas, que lhes acrescentam experiência e desenvoltura em suas atuações como músicos.

As situações e processos de transmissão musical na Banda 12 de Dezembro, em suas “diferentes tonalidades”, colocam os alunos em intensos estágios de experimentação e vivência musical, e estimulam o potencial criativo-musical dos mesmos. O desenvolvimento da faculdade de criação, tão ressaltada pelos educadores musicais nas últimas décadas como fundamental para a formação musical do indivíduo, é destacado em situações onde os alunos, descobrindo as possibilidades do instrumento, fazem improvisos ou misturam melodias conhecidas com outras inventadas na hora. No entanto, quase tudo é preparado e encaminhado pronto para os alunos. Os exercícios, os solfejos, os ritmos, as escalas e melodias, chegam conclusos ao aluno sem que ele seja convocado ou estimulado para questioná-los ou mesmo criá-los. É possível que esse procedimento reflita nos futuros anseios artísticos dos alunos da banda, pois apenas seis declararam, quando indagados, ter criado uma música ou mesmo um trecho musical. Muitos consideram que não foram ou não se encontram preparados para tal. Para Geraldo, trompetista, “pra compor uma música é difícil. Tem que ter estudo.” Outros argumentam que a falta de tempo disponível impede que eles desenvolvam algum trabalho de composição musical. A maioria, no entanto, confessa interesse em compor futuramente, quando estiverem em “condições apropriadas”, ou seja, quando tiverem os conhecimentos que julgam necessários e tempo livre para se dedicarem à arte da criação musical.

A partir das diversas situações analisadas anteriormente e dos processos estabelecidos em cada uma delas caracteriza-se a transmissão musical na Banda 12 de Dezembro. De formas distintas, mas inter-relacionadas, cada vivência coletiva e cada situação prática, não só as musicais, mas as sociais de maneira geral contribuem efetivamente para o estabelecimento das estratégias que propiciam a cada integrante o saber musical necessário para a sua participação na banda.

CONCLUSÃO

Com vistas a compreender as dimensões fundamentais que constituem a transmissão de saberes musicais na Banda 12 de Dezembro, me inseri num contexto complexo e diversificado em que aspectos múltiplos se inter-relacionam na caracterização de situações e estratégias e processos diversos de ensino e aprendizagem de música. Dessa forma, as análises e as descobertas realizadas ao longo da pesquisa permitiram-me lançar um olhar crítico sobre essa realidade musical. Um olhar que possibilitou compreender e apresentar aspectos significativos da transmissão musical nesse fenômeno, mas que, certamente, não esgotou as inúmeras possibilidades interpretativas que poderiam ser realizadas nesse universo musical.

Para compreender as formas tradicionais e peculiares de transmissão musical na Banda 12 de Dezembro procurei investigar e analisar essa prática como fenômeno sociocultural que tem os seus parâmetros musicais definidos a partir de um conjunto de fatores que integram elementos musicais e extra-musicais.

Assim, as descobertas apresentadas e discutidas ao longo da dissertação demonstram a riqueza e singularidade que têm, nesse contexto, as aulas de música, os ensaios e apresentações e as trocas de informações e saberes alcançados no convívio social. Dessa forma, obtive respostas para questões que considerei centrais numa investigação etnomusicológica que se propõe estudar o fenômeno da transmissão musical numa banda de música.

As bandas de música brasileiras aproximam jovens e adultos de um fenômeno musical que tem sua história e características gerais alicerçadas em séculos de tradição. Paira no ambiente onde as bandas de música se apresentam um estado de patriotismo causado não somente pela evocação das marchas e dobrados militares, mas também pelo valor histórico e cultural que as bandas representam, contando um pouco da história do Brasil, da música brasileira e do povo brasileiro, e integrando inúmeras manifestações cívicas e religiosas locais.

Os alunos e músicos de banda, muitas vezes pessoas de classe social menos favorecida, são gratos pelas oportunidades que as bandas oferecem, pelas portas que se abrem em suas vidas através da música e da banda. Para muitos deles, a banda torna-se sua segunda casa, um lugar de aprender e ensinar, de se comunicar, fazer amizades e se expressar artisticamente. Não são raros aqueles que se profissionalizam, buscam outros centros de formação, passam a tocar também em orquestras ou outros grupos, tornam-se solistas, entre outras possibilidades de atuação musical. Isso demonstra que os “frutos” da banda, ou seja, os

músicos formados em seu contexto podem circular, interagir e se destacar musicalmente em outros círculos culturais, revelando, assim, o significativo potencial de seus processos de transmissão. Como exemplo dessa influência em outros contextos musicais, podemos citar os músicos que, a partir da Banda 12 de Dezembro, passaram a tocar também em bandas de forró.

A Banda 12 de Dezembro desempenha um importante papel sociocultural no município de Cabedelo. Paulatinamente, o envolvimento com o movimento cultural da cidade vem fazendo com que a banda seja mais reconhecida e reivindicada pela comunidade. Muitas tocatas estão se tornando participações fixas de anuais solenidades cívicas e religiosas da cidade. Com seu “trabalho de formiguinha”, a banda está ativa há dez anos, conquistando espaços e vencendo dificuldades.

Na Banda 12 de Dezembro o “entra e sai” de músicos é constante. Ex-integrantes voltam, novos entram, antigos saem, outros passam muitos dias sem ensaiar e retornam, enfim, o número de músicos é “flutuante”. Tendo em vista que a saída de músicos prejudica o nível técnico-musical do grupo (que muitas vezes fica impedido de tocar peças que “exijam mais” do instrumentista ou com muitas vozes), por um lado, essa rotatividade dificulta a ampliação e renovação do repertório da banda.

Por outro lado, a circulação de músicos renova o ambiente e demonstra que o envolvimento da comunidade com a banda é contínuo. É preciso também considerar que a banda se propõe a fazer um trabalho de formação musical que acolhe tanto os alunos que desejam se dedicar com profundidade à música como também aqueles que desejam tocar por “hobby” ou realizar um estudo de iniciação sem, necessariamente, ter perspectivas de estudar e participar na banda por um período de longa duração. Jorge deixa claro que, entre outros objetivos, a banda busca dar oportunidade às pessoas de conhecerem um pouco da arte musical, mesmo que elas não almejem aprofundamento no estudo. O fato dos instrumentistas não possuírem vínculo empregatício com a banda é, sem dúvida, um fator gerador da rotatividade no grupo, pois, certamente, caso houvesse algum retorno financeiro, isso seria mais um atrativo para que as pessoas se mantivessem no grupo. As “baixas”, portanto, são inevitáveis e previstas no espírito de funcionamento da banda. E assim, entre ingressos, afastamentos e regressos, a banda vai “tocando”.

No que se refere à relação pessoal no interior do grupo, merece destaque a harmonia existente entre os instrumentistas e o maestro. Todos respeitam e admiram o professor (maestro) Manoel Felipe. Este, por sua vez, ama o que faz, e a banda é para ele uma extensão de sua família. O maestro na maioria das vezes é enérgico e chama a atenção dos músicos

quando considera necessário. No entanto, algumas vezes é tolerante com as brincadeiras, que no meu entendimento, de acordo com o que presenciei, salvo raras exceções, são construtivas, pois servem para descontrair e aproximar os integrantes e não interferem no resultado final da performance nos ensaios e nas apresentações.

A Banda 12 de Dezembro é uma manifestação de resistência cultural, tendo em vista que, frente às dificuldades diversas, continua ativa e realizando suas práticas musicais ao longo de dez anos. Mas isso não quer dizer que não sofra com os problemas diversos no seu entorno e, por vezes, ela se mostra frágil, passando por momentos de crise e evasão. Os conflitos sociais e as fases de instabilidades, naturais das dinâmicas sociais e culturais, não abalam a paixão de todos aqueles que contribuem com a banda, e que estão fazendo dela um conjunto representativo da comunidade local. Para os jovens músicos do grupo, maioria na Banda 12 de Dezembro, a banda eleva a auto-estima e alimenta os sonhos íntimos de aceitação e ascensão social, tão importantes na personalidade da criança e do adolescente. Ao seu modo, há dez anos a banda vem fazendo música e formando músicos em Cabedelo.

Em relação ao foco central do estudo, a transmissão de conhecimentos musicais na Banda 12 de Dezembro, pude verificar que pela necessidade de adquirir novos músicos para suprir seus quadros, e pelo fato de que os alunos aguardam ansiosamente o contato com o instrumento (e cobram do professor as aulas práticas) a banda desenvolve suas atividades de ensino e aprendizagem direcionadas para a prática instrumental. Por mais que destaque a importância de uma sólida base teórica para o músico, o professor na Banda 12 de Dezembro sabe que se não encaminhar rapidamente o aluno para o instrumento, corre o risco de perdê-lo. Sendo assim, o trabalho teórico nas aulas fica resumido a uma introdução à leitura musical, pré-requisito para o início das atividades com instrumento.

A aprendizagem musical na Banda 12 de Dezembro é um processo híbrido de transmissão oral e escrita. Durante as aulas, os alunos aprendem fundamentos teóricos da escrita musical e princípios de manipulação e execução do instrumento que optaram por aprender. As aulas teóricas caracterizam-se como tradicionais transmissões de conhecimentos musicais enfatizados por meio da leitura e da escrita. Por sua vez, a aprendizagem instrumental valoriza, entre outros elementos, estratégias fundamentadas na experimentação, no “tocar de ouvido”, na imitação e na repetição, com freqüentes auxílios mútuos entre os membros (seja entre alunos, entre instrumentistas da banda, ou entre alunos e instrumentistas), aspectos característicos da transmissão oral. O processo de aprendizagem dos percussionistas, na qual dispensa o estudo teórico e a grafia, reforça as propriedades da transmissão oral na banda. Quando estão dominando razoavelmente a leitura e o instrumento, os alunos são

encaminhados para participar dos ensaios e das apresentações da banda, situações em que se desdobrarão seus processos de aprendizagem. Essas diferentes fases que o aprendiz percorre, desde sua entrada até suas atuações como instrumentista no grupo, constituem o seu universo de formação musical no contexto da banda.

A grande incidência de desistentes nas turmas de iniciantes aponta para problemáticas nas aulas da banda. Um ou dois meses com trabalho teórico, sem a prática instrumental, desestimula o aluno, que entra na banda porque quer tocar. Não importa se no passado os estudantes da banda passavam muito tempo estudando teoria antes de começar a aprendizagem instrumental. Hoje em dia, conforme pude verificar ao longo da pesquisa, esse procedimento não funciona. Um trabalho teórico alicerçado com a prática instrumental desde a primeira aula pode incentivar e cativar os aprendizes.

Outro ponto que merece destaque no processo de transmissão na Banda 12 de Dezembro está relacionado com a regularidade das aulas, que a meu ver, merece atenção da banda. Os estudantes vão para as aulas e muitas vezes perdem a viagem, por falta de professor para desenvolver as atividades educacionais. Esse tipo de problema acentua o processo de abandono, que considero como algo crítico no grupo. Eu sei que nem sempre é possível ter um professor não-remunerado para as aulas, cinco dias por semana. Sobre este aspecto, considero que seria mais eficiente se a banda reduzisse o número de aulas, porém tornando-as mais regulares. Como forma de compensação o professor poderia aumentar a carga horária das aulas, pois uma hora, muitas vezes, é pouco tempo para as atividades propostas nas aulas teóricas e práticas.

Não menos importante que as aulas na formação musical da Banda 12 de Dezembro são os ensaios e as apresentações do grupo, onde a convivência entre os integrantes – instrumentistas e maestro – e a performance junto à banda criam momentos onde os instrumentistas adquirem experiência, responsabilidade e desenvoltura em suas habilidades musicais. Merece destaque nesse aspecto a postura e os ensinamentos do maestro.

Este estudo, dentro de seus limites e perspectivas, é um retrato da Banda 12 de Dezembro. Um retrato obtido através de sons, imagens, entrevistas, observações, reflexões e análises que me permitiram interpretar e compreender as características da banda: sua história de vida, seu contexto de atuação, seus aspectos sociais e culturais, sua estruturação e configuração e especialmente seus sistemas e situações de transmissão musical. Uma vez compreendido tais características, o retrato foi então revelado por meio da presente dissertação. Como um retrato nunca é plenamente fiel a sua paisagem, e pode ser obtido sob diferentes ângulos, é instigante a certeza de novos questionamentos e interpretações.

REFERÊNCIAS

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. 1999. 360 f. Tese (Doutorado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023: informação e documentação: referências: elaboração*. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

_____. *NBR 6024: informação e documentação: numeração progressiva das sessões de um documento escrito: apresentação*. Rio de Janeiro: ABNT, 2003a.

_____. *NBR 6026: legenda bibliográfica*. Rio de Janeiro: ABNT, 1994.

_____. *NBR 6027: informação e documentação: sumário: apresentação*. Rio de Janeiro: ABNT, 2003b.

_____. *NBR 6028: resumos*. Rio de Janeiro: ABNT, 2003c.

_____. *Site oficial*. Disponível em: <<http://www.abnt.org.br/>>. Acesso em: 30 abr. 2005.

BARBOSA, Joel Luis da Silva. *An adaptation of American band instruction methods to Brazilian music education, using Brazilian melodies*. 1994. Tese (Doutorado em Música)–University of Washington-Seattle, Washington, 1994.

BARZ, F. Gregory; TIMOTHY, J. Cooley (Ed). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 1997.

BLACKING, John. *How musical is man?* 2. ed. Seattle: University of Washington Press, 1973.

_____. Music, culture, and experience. In: BYRON, Reginald (Ed.). *Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking*. London: The University of Chicago Press, 1995a. p. 223-242.

_____. The problem of music description. In: BYRON, Reginald (Ed). *Music, culture, and experience: selected papers of John Blacking*. London: The University of Chicago Press, 1995b. p. 54-72.

BONA, Pascoal. *Método completo para divisão*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1985.

CARDOSO, Paulo Marcelo Marcelino. *Lourival Cavalcanti e o universo das bandas de música*. 2005. 232 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)–Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

COSTA, Luiz Fernando Navarro. *Ensaio de banda: um estudo sobre a banda de música Antônio Cruz*. 1997. 54 f. Monografia (Especialização em Fundamentos Metodológicos da Apreciação e Crítica no Ensino das Artes)–Departamento de Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1997.

DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Banda. In: _____. *Dicionário Eletrônico Século XXI*. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 1 CD-ROM.

FRANÇA, J. Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte. A banda de música como produção simbólica de uma cultura. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 2., 1985, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1986. p. 89-94.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte; TACUCHIAN, Ricardo. Organização, significado e funções da banda de música civil. *Pesquisa e música: revista do Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Especialização do Conservatório Brasileiro de Música*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 27-40, 1984-1985.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do Séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 19. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MACY, L. (Ed.). *The new grove dictionary of music online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 20 jan. 2003.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MOREIRA, Marcos. *Aspectos históricos, sociais e pedagógicos nas filarmônicas do Divino e Nossa Senhora da Conceição, do Estado de Sergipe*. 2007. 137 f. Dissertação (Mestrado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W. W. Norton e Company, 1992.

NETTL, Bruno. *Heartland Excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995.

_____. *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

_____. *Theory and method in ethnomusicology*. New York: The Free Press, 1964.

NETTL, Bruno et al. *Excursions in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

NEUMAN, Daniel M. *The life of music in north India: the organization of an artistic tradition*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.

PEREIRA, José Antônio. *A banda de música: retratos sonoros brasileiros*. São Paulo: UNESP, 1999.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Cabedelo*. Cabedelo, PB: Prefeitura Municipal de Cabedelo, Secretaria de Educação, Esporte e Cultura, 2002. v. 2.

POZZOLI, Heitor. *Guia teórico prático: para o ensino do ditado musical*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1983.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2004.

PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. *Princípios básicos da música para a juventude*. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas, 1989. v. 1.

QUEIROZ, Luiz Ricardo S. *Performance Musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros*. 2005. 236 f. Tese (Doutorado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Edição concisa.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 9., 2000, Belém. *Anais...* Belém: ABEM, 2000, p. 19-26.

TACUCHIAN, Ricardo. Bandas: anacrônicas ou atuais. *Art: revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n. 4, p. 59-77, 1982.

Anexos

Anexo 1

12 de Dezembro

DOBRADO

Composição:

Manoel Felipe de Macena

2006

♩ = 116

Requinta *ff*

Clarinete 1 *f*

2 *f*

Sx soprano *f*

Sx Alto1 *f*

2 *f*

Sx T *f*

Tmpt1 *f*

Tb 1 *f*

2 *f*

Tmp 1

2 & 3

Bx Eb *f*

Bx Bb *f*

Bombo

Caixa

9

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the upper system and six in the lower system. The key signature is D major (two sharps). The notation is as follows:

- Upper System (Staves 1-6):** Each staff begins with a treble clef. Staves 1, 3, 5, and 6 contain melodic lines with various note values and rests. Staves 2 and 4 contain dense, continuous sixteenth-note passages.
- Lower System (Staves 7-12):** Staves 7 and 8 begin with a bass clef. Staves 7 and 8 contain melodic lines. Staves 9 and 10 contain dense, continuous sixteenth-note passages. Staves 11 and 12 contain a steady eighth-note accompaniment.

The score spans 8 measures. Measures 9-12 show active melodic and rhythmic development across all parts, while measures 13-16 feature more rests in the upper staves, with activity primarily in the lower staves.

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the first system and six in the second system. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score covers measures 17 through 24.

Measures 17-24:

- Staff 1 (Top):** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. It includes trills (tr) in measures 18, 19, 20, 21, and 22.
- Staff 2:** Contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, mirroring the top staff's rhythm.
- Staff 3:** Similar to Staff 2, with eighth and sixteenth note patterns.
- Staff 4:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- Staff 5:** Similar to Staff 4, with eighth and sixteenth note patterns.
- Staff 6:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- Staff 7:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- Staff 8:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- Staff 9:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- Staff 10:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- Staff 11:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- Staff 12:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.

Measure 17: The first measure of the system, starting with a key signature change to two sharps (F# and C#). It begins with a half rest in the top staff, followed by a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. The rest of the system follows a similar pattern.

Measure 18: The second measure of the system, featuring a half rest in the top staff, followed by a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. The rest of the system follows a similar pattern.

Measure 19: The third measure of the system, featuring a half rest in the top staff, followed by a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. The rest of the system follows a similar pattern.

Measure 20: The fourth measure of the system, featuring a half rest in the top staff, followed by a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. The rest of the system follows a similar pattern.

Measure 21: The fifth measure of the system, featuring a half rest in the top staff, followed by a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. The rest of the system follows a similar pattern.

Measure 22: The sixth measure of the system, featuring a half rest in the top staff, followed by a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. The rest of the system follows a similar pattern.

Measure 23: The seventh measure of the system, featuring a half rest in the top staff, followed by a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. The rest of the system follows a similar pattern.

Measure 24: The eighth measure of the system, featuring a half rest in the top staff, followed by a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. The rest of the system follows a similar pattern.

[illegible]

This musical score page, numbered 33, is written in a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three systems of staves. The first system contains six staves: the top staff is a treble clef with a melodic line; the second and third staves are also treble clefs, with the second staff featuring trill ornaments (tr) and wavy lines; the fourth, fifth, and sixth staves are treble clefs with various melodic and harmonic parts. The second system contains three staves: the top staff is a treble clef, and the bottom two staves are bass clefs. The third system contains six staves: the top two are treble clefs, the next two are bass clefs, and the bottom staff is a double bass line with a 2/8 time signature. The notation includes various musical symbols such as slurs, trills, and dynamic markings.

This musical score is for a 12-part ensemble, consisting of six staves in the first system and six in the second system. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements:

- Measures 41-48:** The first system contains measures 41 through 48. Measures 41-47 feature complex melodic lines with frequent triplets and slurs. Measure 48 begins with a first ending bracket labeled "1.".
- Measures 49-56:** The second system contains measures 49 through 56. Measures 49-55 continue the melodic patterns with triplets and slurs. Measure 56 is the final measure of the system.
- Measures 57-64:** The third system contains measures 57 through 64. Measures 57-63 feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 64 is the final measure of the system.

The score is written for a 12-part ensemble, with each staff representing a different voice or instrument. The notation includes various musical elements such as notes, rests, slurs, and triplets.

2.

This musical score block contains measures 49 through 56. It is written for a multi-staff ensemble, likely a string quartet or similar, with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems. The first system contains measures 49-54, and the second system contains measures 55-56. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often beamed together in complex patterns. Dynamics like *f* (forte) are indicated. The score also features repeat signs and first/second endings. The bottom staff of the second system includes a double bar line with a repeat sign and a fermata, suggesting a final cadence or a specific performance instruction.

57

Measures 57-64 of a musical score in D major (two sharps). The system consists of six staves. Measures 57-58 are the first two measures of this system. Measure 59 is the first measure of a new system. Measures 60-64 are the next four measures. The notation includes various melodic lines with slurs, ties, and triplets. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The key signature is D major.

Measures 65-72 of the musical score, consisting of six empty staves in D major.

Measures 73-80 of the musical score. Measures 73-74 are the first two measures of this system. Measures 75-80 are the next five measures. The notation includes various melodic lines with slurs, ties, and triplets. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The key signature is D major.

65

The musical score is written for a piano piece in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has six staves, the second has three, and the third has six. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The score begins at measure 65. The first system (measures 65-71) features a complex texture with multiple staves. The upper staves contain a melodic line with triplets and a rhythmic accompaniment. The lower staves contain a bass line with triplets and a rhythmic accompaniment. The second system (measures 72-74) continues the melodic and rhythmic themes. The third system (measures 75-81) concludes the piece with a final cadence. The score is written in a standard musical notation style with a variety of note values, rests, and articulation marks.

Musical score for measures 73-80. The score consists of six staves, all using treble clefs and a key signature of two sharps (F# and C#). Measures 73-75 show a melodic line in the upper staves with eighth-note patterns and slurs, while the lower staves provide harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns. Measures 76-80 feature a more complex texture with triplets (indicated by a '3' over the notes) and sustained notes in the upper staves, and eighth-note patterns in the lower staves.

Musical score for measures 81-88. The score consists of three staves. The top staff has a treble clef, and the bottom two staves have bass clefs. All staves share a key signature of two sharps (F# and C#). Measures 81-88 show a melodic line in the top staff with eighth-note patterns and slurs, while the bottom two staves provide harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns.

Musical score for measures 89-96. The score consists of six staves. The top two staves have treble clefs, and the bottom four staves have bass clefs. All staves share a key signature of two sharps (F# and C#). Measures 89-96 show a complex texture with eighth-note patterns and slurs in the top two staves, and sustained notes and eighth-note patterns in the bottom four staves.

This musical score page, numbered 81, is written in a key signature of two sharps (F# and C#). The score is organized into two main systems, each containing six staves. The first system (staves 1-6) features a complex arrangement of notes, including many triplets (indicated by a '3' over the notes) and slurs. The second system (staves 7-12) continues the composition, with staves 7 and 8 showing more rhythmic activity in the upper voices, while staves 9 and 10 provide a steady bass line. Staves 11 and 12 include dynamic markings such as accents (>) and a piano (p) marking. The notation is precise, with clear clefs, key signatures, and note values throughout.

[illegible]

This musical score is for the song "The Rose Tree" in G major (one sharp) and 3/4 time. It is a 10-measure piece. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of a right hand and a left hand. The right hand plays a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The voice part is written in a single staff, featuring a melody that follows the piano's right hand. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into two systems, each containing five staves. The first system includes the piano and voice parts, and the second system includes the piano and voice parts. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible.

This musical score page, numbered 105, is written in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system contains six staves, the second system contains four staves, and the third system contains six staves. The notation includes a variety of rhythmic values, with a prominent use of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Slurs are used to indicate phrasing across multiple measures. The bottom two staves of the third system feature a continuous, rhythmic accompaniment pattern. The overall structure suggests a complex instrumental or vocal arrangement.

This musical score page, numbered 113, is written in a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two main systems of staves. The first system contains six staves: the top five are in treble clef and the bottom one is in bass clef. The second system contains six staves: the top two are in treble clef, the next two are in bass clef, and the bottom one is a grand staff (treble and bass clef). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A key feature is the use of triplets, indicated by a '3' above groups of three notes. Slurs are used to group notes across measures. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

121

This musical score consists of three systems of staves, all in the key of D major (two sharps). The first system contains six staves. The first two staves of this system feature triplets of eighth notes in the treble clef. The remaining four staves in the first system, and the first two staves of the second system, feature triplets of eighth notes in the bass clef. The third system contains six staves. The first two staves of this system feature eighth-note patterns in the treble clef. The remaining four staves in the third system, and the first two staves of the second system, feature eighth-note patterns in the bass clef. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section is marked with a '1.' and the second section is marked with a '2.'. The piece concludes with the instruction 'D.C.' (Da Capo). The tempo is marked with a common time signature 'C'.

1. 2. D.C.

Anexo 2

DVD: Vídeo *Banda 12 de Dezembro*

Este trabalho acompanha um DVD contendo imagens selecionadas e editadas, capturadas na pesquisa de campo.