



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

**“*P’rá* ver a banda passar”: uma etnografia musical da
Banda Marcial Castro Alves**

Erihuus de Luna Souza

João Pessoa
Setembro/2010



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

**“*P’rá* ver a banda passar” : uma etnografia musical da
Banda Marcial Castro Alves**

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.

Erihuus de Luna Souza

Orientador: Profa. Dra. Alice Lumi Satomi

João Pessoa
Setembro/2010

S729p Souza, Erihuus de Luna.
“P’rá ver a banda passar”: uma etnografia musical da
Banda Marcial Castro Alves. / Erihuus de Luna Souza. - João
Pessoa, 2010.

187f.: il.

Orientadora: Alice Lumi Satomi
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA
1.Banda Musical Castro Alves - BMCA. 2.Bandas Marciais.
3.Aprendizagem Musical. 4.Música – estudo e ensino.

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: "Prá ver a banda passar: uma etnografia musical da Banda Marcial Castro Alves"

Mestrando: Erihus de Luna Souza

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Alice Lami Salomi
Orientadora/UFPB

Prof. Dr. Carlos Sandroni
Membro/UFPB

Prof.^a Dr.^a Regina Célia de Souza Cajazeira
Membro/UFAL

João Pessoa, 28 de setembro de 2010.



Dedico este trabalho a quem gosta de “ver a banda passar”.

In memoriam:

Ivanise de Luna Souza

Adenilton Soares de França

Prof. Radegundes Feitosa

Roberto Ângelo

Introdução

Em meados dos anos de 1984, levado pelos meus irmãos ao ginásio do SESI, no bairro do Costa e Silva em João Pessoa, pude ver uma movimentação que daquele ano em diante conduziria os caminhos de minha vida. Contava, então, com oito anos de idade.

O que pude ver foi um ginásio lotado, que na voz de um locutor se fez um silêncio sem igual, algo que hoje posso descrever como curioso, original, completamente diferente de tudo que já havia visto, ou que lembrava ter visto. Primeiramente, uma sonoridade ímpar, uma marcação. Imediatamente os olhares se dirigem para a pequena abertura do ginásio. Vejo surgir uma fila de adolescentes com roupas, que mais se assemelhava a um misto de uniforme militar e fantasia de carnaval. Eles desfilavam garbosos, marchando em quatro filas, todos marcando passo e empunhando instrumentos musicais variados.

A banda fez sua apresentação e saiu de cena, no mesmo tom imponente da entrada. Era o meu primeiro contacto com uma banda marcial. Aquele foi um momento único em minha história. Como era noite, logo fomos embora.

Um ano depois, quando estou caminhando para o mesmo local, pude observar uma movimentação diferente, quase que escondida, em uma das ruas que davam acesso ao ginásio. Na penumbra de uma iluminação precária estava a maior e a mais bela corporação musical, com um uniforme azul e preto: era a Banda Marcial do Colégio Municipal Castro Alves.

Prossigui o meu caminho e, anos depois, com a possibilidade de ingressar no mestrado em música, o tema “bandas escolares” me veio à tona, entre outras possibilidades de estudos pertinentes à tradição popular local como grupos de coco, ciranda ou caboclinhos.

Conversando com colegas, professores sobre minhas apreensões pessoais acerca, principalmente, do modo de ensino e aprendizagem das bandas estudantis, todos eram unânimes em apontar o presente caminho para o estudo.

Além disso, a escolha do tema partiu de uma visão mais ampla, considerando que todas as manifestações culturais têm seu valor próprio e cumprem uma função social, sendo, portanto, dignas de se tornarem objeto de um estudo com mais desvelo. Então, no ano de 2008, apresentei o pré-projeto, para em seguida dar início às pesquisas.

Devo esclarecer que não é objetivo deste trabalho contar as realizações e os acontecimentos da Banda Marcial Castro Alves (BMCA), mas procurar, primordialmente,

trazer um pouco da história desta corporação, onde encontramos elementos de cultura e educação. Nesta usina cultural de ensino e aprendizagem com suas próprias técnicas, que vão conduzindo seus alunos à uma visão mais sólida de conjunto, incentiva-se a participação de todos em um exercício de aprender com ênfase no coletivo do que no individual.

Decerto há muito a ser investigado na etnomusicologia. Esta predileção pelo tema “bandas estudantis”, veio após uma constatação não somente minha, mas de pesquisadores como Suzel Reily (2009, p. 23) que destaca:

...apesar da atenção limitada que se tem dado a bandas na academia, estes conjuntos musicais são contextos riquíssimos de pesquisa e as questões que elas levantam estão em sintonia especial com o direcionamento que as musicologias e ciências sociais estão tomando hoje, além de trazerem novas dimensões para o interesse acadêmico no Brasil em relação a manifestações processionais.

AGRADECIMENTOS

O meu muito obrigado!

Á minha orientadora, Profa. Dra. Alice Lumi Satomi, pela atenção, apoio e dedicação, pelo incentivo e indicações precisas, pelo privilégio de ser seu orientando. Pela Paidéia.

Ao Prof. Sandoval Moreno, pela paciência e por anos de dedicação me ensinando o trombone...

Ao Prof. Dr. Radegundis Feitosa (*in memoria*), que me ofertou a primeira indicação bibliográfica para este trabalho e pela atenção em me ouvir.

Ao Prof. Dr. Luis Ricardo, pela leitura atenta do meu pre-projeto, pelas sugestões e questões colocadas com pertinência.

Á profa. Dra. Luceni Caetano pela participação na pre defesa.

Ao Prof. Dr. Carlos Sandrone pela participação na pre defesa e na defesa, agradeço o dialogo positivo com sugestões oportunas.

Á profa. Dra. Regina Célia de Souza Cajazeira, pela atenção que me forneceu preciosas indicações à minha trajetória acadêmica, não há palavras para agradecer!

Ao Programa de Pós Graduação do Departamento de Música, na pessoa de seu Coordenador Prof. Dr. Didier Guigue, pelo apoio e atenção à minha trajetória acadêmica.

Aos Professores de quem fui aluno em alguma disciplina, pelos conhecimentos que me proporcionaram.

Aos funcionários do Departamento de Música, especialmente à Iziuda, pela atenção e gentileza constantes.

Aos colegas do mestrado, por nossos momentos de estudo, discussões acadêmicas e descontração.

Aos integrantes e ex-integrantes da BMCA, especialmente, aos jovens integrantes da BMCA no período 2008-2009, por me permitirem acompanhá-los por tanto tempo, conhecer suas histórias pessoais e sobre elas trabalhar.

Aos meus familiares e amigos, pela constante atenção comigo, pela compreensão de minhas ausências. Á Wilza, pelos anos que estamos juntos, pelo seu incentivo e colaboração nas minhas aventuras acadêmicas. Pelo carinho e amizade, por tudo! Á minha filha, Ana Cecília, pela alegria, pelo carinho, pela paciência que tem me ensinado. Ao meu pai Marcus e irmãos (Erick e Ericka) pelo incentivo durante anos. Á minha mãe Ivanise (*in memoria*), companheira de muitos momentos que para sempre sera a luz a me guiar.

RESUMO

Este trabalho pode ser dividido em quatro partes. A primeira parte consiste nos referenciais teórico-metodológicos e contém dois capítulos. O primeiro capítulo contextualiza as bandas marciais, apresentando e descrevendo os procedimentos metodológicos utilizados para a realização do presente trabalho, assim como a justificativa e a revisão da literatura. Esse referencial teórico é que sustenta a análise e discussão subsequentes. No segundo capítulo apresenta-se as bandas em um sentido amplo e diacrônico, desde a sua chegada no Brasil e o transcorrer desta história, passando pela Paraíba, as definições de bandas musicais, de fanfarras e de bandas marciais até alcançar a especificidade da BMCA – Banda Marcial Castro Alves – e do estilo *drum corp*.

A segunda parte consiste na apresentação, análise e discussões dos dados, envolvendo o terceiro capítulo, que contextualiza a relação da banda com o entorno social, a interação com a comunidade e o espaço escolar. O quarto capítulo apresenta a transformação, de fanfarra a *drum corp*, da BMCA.

A terceira parte que abrange os capítulos cinco que descreve as formas de ingresso, o ensino e a aprendizagem musical na BMCA, em forma de um diário de ensaios. O sexto capítulo reporta ao diário de apresentações que acompanhei e analisei durante a pesquisa, desde apresentações em teatros, desfiles e concursos até minha participação como instrumentista na banda.

Quarta parte, capítulo sete analisa de obras, em estilos representativos, compostas para bandas ou arranjadas para a BMCA. As considerações finais apresentam algumas conclusões, bem como possíveis contribuições da pesquisa.

Palavras-chave: banda marcial, etnomusicologia, ensino e aprendizagem musical.

ABSTRACT

This work can be divided into four parts. The first part consists in references of theoretical and methodological and contains two chapters. The first chapter contextualizes the marching bands, presenting and describing the methodological procedures used to perform this work, as well as the rationale and literature review. This is the theoretical framework that supports the analysis and subsequent discussion. The second chapter presents the bands in a broad sense and diachronic, since his arrival in Brazil and the course of this story, through Paraíba, definitions of musical bands, the fanfare and marching bands to achieve the specificity of BMCA - Banda Marcial Castro Alves - style and drum corp.

The second part consists of the presentation, analysis and discussion of the dice, involving the third chapter, which contextualizes the relationship with the band's social environment, interaction with the community and the school. The fourth chapter presents the transformation of the drum corp fanfare, the BMCA.

The third part that covers five chapters describing the forms of admission, teaching and learning music in BMCA, in the form of a daily test. The sixth chapter reports the daily presentations that followed and analyzed during the research, from presentations in theaters, parades and competitions to my participation as a musician in the band. Part Four, chapter seven analyzes of works in styles representative, composed or arranged for bands to BMCA. The final consideration presents some conclusions and possible research contributions.

Keywords: marching band, ethnomusicology, teaching and learning music

LISTA DE FOTOS

Foto 1– Mapa de João Pessoa.....	15
Foto 2 – Banda dos fuzileiros navais, apresentação no I festival âncora social	29
Foto 3 – Banda marcial dos fuzileiros navais: apresentação no estádio João Havelange	30
Foto 4 – Banda do corpo de bombeiros.....	33
Foto 5 – Josival regendo a BMCA nocampeonato norte nordeste	35
Foto 6 – Passo alto	40
Foto 7 – Passo baixo	41
Foto 8 – Ensaio da alegoria de uma <i>drum corp</i>	42
Foto 9 – - Faixa lateral para percussão fixa	42
Foto 10 – Vista frontal do mercado público de Oitizeiro	46
Foto 11 – - Rua de acesso a escola	48
Foto 12 – Vista frontal da rua	49
Foto 13 – Corredor de entrada da escola	50
Foto 14 – Sala da banda	50
Foto 15 – Pátio da escola, com a cozinha ao fundo	44
Foto 16 – Reunião do naipe de percussão	71
Foto 17 – Ensaio do subnaipe de caixas	72
Foto 18 – Ensaio do subnaipe de bombos	72
Foto 19 – Ensaio do subnaipe de quadritons.....	73
Foto 20 – Josival passando trechos das músicas com os alunos de trompetes.....	74
Foto 21 – Murilo solfeja e os alunos tocam	75
Foto 22 – Ultimo ensaio para o concurso norte nordeste	77
Foto 23 – Espera para apresentação na Estação Ciência, Cultura e Arte	78
Foto 24 – Apresentação na Estação Ciência, Cultura e Arte	79
Foto 25 – Controle da entrada dos alunos no ônibus.....	82
Foto 26 – O diretor confere se todos estão nos acentos.....	82
Foto 27 – Ginásio do Concurso norte-nordeste, em Igarassu.....	83
Foto 28 – Sala reservada para guarda o material.....	83
Foto 29 – Avisos do regente na chegada.....	84
Foto 30 – Subnaipe de quadritons ensaiando.....	84
Foto 31 – Val à esquerda passando as últimas orientações.....	85
Foto 32 – Dantas indicando a posição da banda em relação aos jurados.....	86

Foto 33 – Entrada no ginásio.....	87
Foto 34 – Josival regendo “ <i>Africa: Song and ritual</i> ”	87
Foto 35 – A banda e a baliza.....	88
Foto 36 – Integrantes celebram a vitória.....	88
Foto 37 – Alunos comemoram a vitória no campeonato norte nordeste de 2008.....	97

SUMÁRIO

Introdução	vi
Agradecimentos	vii
Sumário.	xii
Lista de fotos.	xi
Resumo	ix
Abstract	x

PARTE I 14 **APRESENTAÇÃO**

CAPÍTULO I	15
Bases teórico-metodológicas	
1.1 O sujeito, a temática e as intenções da pesquisa	15
1.2 Caminhos até a Banda Marcial Castro Alves.	17
1.3 Revisão de literatura	19
1.4 Procedimentos Metodológicos	23

CAPÍTULO II	
Construção histórica e categorias de bandas	28
2.1. Pequena cronologia no Brasil	28
2.2. Tipologia na Paraíba	31
2.2.1. Da banda militar até a banda estudantil.	31
2.2.2. Fanfarra e banda marcial	34
2.2.3. <i>Marching Band</i>	38

PARTE II **A CENA SOCIAL E MUSICAL DA BMCA** 44

CAPÍTULO III	45
O Contexto social	
3.1. O entorno físico e social da BMCA	45
3.2. A interação da banda e comunidade.	46
3.3 O espaço escolar.	48

CAPÍTULO IV	
Surgimento, manutenção e espetacularização	53
4.1. De fanfarra a banda marcial	53
4.2 Um novo passo para a BMCA	56

	14
PARTE III	
O DIA A DIA DOS MEMBROS DA BMCA DIÁRIO DE CAMPO	62
CAPÍTULO V	
UM ESPAÇO PARA O ENSINO E APRENDIZAGEM	63
5.1 Motivações dos alunos para o ingresso e continuidade.	63
DIÁRIO DE CAMPO: OS ENSAIOS	64
5.2. PRIMEIRA VISITA: A apresentação para os alunos	64
5.3. SEGUNDA VISITA: Aprender a tocar um instrumento e ler partitura ao mesmo tempo	66
5.4. TERCEIRA VISITA: A percussão ensaia todos os dias	70
5.5. QUARTA VISITA: Ensaio de percussão e sopros	72
5.6. QUINTA VISITA: Uma aula de trompete	74
5.7. OITAVA VISITA: Preparação para o concurso	76
CAPÍTULO VI	
AS PERFORMANCES DA BMCA DIÁRIO DE CAMPO: APRESENTAÇÕES	78
6.1. PRIMEIRA VISITA: Apresentação no teatro	78
6.2 SEXTA VISITA: A banda vai desfilar	79
6.3. SETIMAVISITA: Eu vou tocar com a banda	81
6.4. NONA VISITA: Dia do campeonato	81
PARTE IV	
O REPERTÓRIO CONCLUSÃO	89
CAPÍTULO VII	
Ênfases do repertório	90
CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS CITADAS	99
ANEXOS	103
Questionarios.	104
Parte Suite Nordestina.	114
Parte Africa: Ceremony, Song and Ritual.	139
Regulamento do Campeonato Brasileiro de Drum e Brass Corps 2009.	174

PARTE I
APRESENTAÇÃO

CAPÍTULO 1

Bases teórico-metodológicas

1.1. O sujeito, a temática e as intenções da pesquisa

O presente trabalho é um estudo de caso etnomusicológico sobre a banda estudantil que leva o mesmo nome da Escola Municipal – de ensino fundamental e médio – a que pertence, situada no bairro da Cidade dos Funcionários I, no subúrbio da zona sul de João Pessoa. Trata-se da Banda Marcial Castro Alves, doravante denominada BMCA, uma agremiação estudantil de grande representatividade, intitulada a “banda mãe¹” do projeto de bandas escolares da capital paraibana. É uma corporação musical que, desde 1985, atua na formação e na prática musical não exclusiva aos alunos da escola, mas que prevê a inclusão de jovens das comunidades no seu entorno.

Fig. 1. Mapa de João Pessoa



Fonte: Google Mapas

Considera-se que a banda marcial seja um dos desdobramentos da música instrumental, que nasce, timidamente, no século XVI e “forja seu caminho lentamente – quase

¹ Durante alguns anos foi assim denominada a BMCA, hoje não mais utiliza-se desta nomenclatura para não dar a impressão de que há algum favorecimento em prol da banda. Adoto-a porque várias vezes, em entrevistas, foi abordado desta forma.

que entre as dobras e os interstícios do melodrama”, conforme Fubini (1999, p. 202). Nos séculos subsequentes, há uma grande “evolução” (sic) da música instrumental, com o surgimento de grupos fixos e pagos. Dado o diletantismo da banda estudantil, somado ao elitismo da música instrumental, prefiro incluir o presente objeto de estudo, a temática da banda numa esfera mais ampla.

Constatando esta abrangência, adoto a denominação “bandas estudantis” formulada por Marcos Lima (2005, p. 3): “[são] aquelas que, mesmo sediadas em uma só escola (estadual, municipal, particular ou outras), atendem a estudantes de várias instituições de ensino e comunidades”. Keith Polk (2001, p. 625) traz duas definições para o verbete “banda”. A primeira refere-se, genericamente, a qualquer conjunto de instrumentos musicais. A segunda define um grupo de músicos que executam combinações de sopros – aerofones da família dos metais, sobretudo, a das madeiras – e percussão – idiofones e, invariavelmente, membranofones. Esta acepção mais detalhada que a primeira, distingue-a da orquestra, explicitando suas utilizações, funções, instrumentos, espaços e platéias:

Na Europa, a banda de sopros e percussão é descendente dos grupos ‘altos’ ou ‘pesados [metais e percussão]’ do período medieval e dos grupos cívicos, ou *Stadtpeifer*, que geralmente se apresentavam ao ar-livre e portanto usavam predominantemente, instrumentos de metal e percussão muito sonoros. As bandas eram freqüentemente móveis, tinham um apelo vernacular (elas, normalmente, executavam formas mais ligeiras de música, freqüentemente para uma audiência não paga; desta maneira elas também serviram como importante ferramenta de propaganda, ou ao menos ajudavam em promover um fervor nacionalista ou patriótico), e eram freqüentemente associadas com tarefas civis e militares e, por isso, eram uniformizadas. Por outro lado, a orquestra, é descendente dos instrumentos ‘baixos’ ou ‘leves’ (cordas e instrumentos de sopro mais suaves), que se apresentavam em ambientes fechados. Era originalmente associada com a igreja ou à nobreza e, posteriormente, a concertos formais de música mais ‘séria’ ou sofisticada para audiências pagantes.²

Historicamente, tais “conjuntos musicais” constam desde o Brasil Colônia até o Brasil República, figurando na literatura (ver cap. 2) como “bandas de índios” a “bandas de imigrantes”, sendo que as “bandas de fazendas” e “bandas de igrejas” foram constituídas pela população advinda da diáspora africana, considerando os negros e mestiços pretendentes à

²In Europe the wind and percussion band is descended from the ‘high’ or ‘loud’ groups of the medieval period and from the civic waits or the *Stadtpeifer*, who generally performed outdoors and therefore used predominantly loud brass and percussion instruments. Bands were often mobile, had a vernacular appeal (they usually performed lighter forms of music, often to a nonpaying audience; as such they have also served as useful propaganda tools, or at least assisted in promoting nationalistic or patriotic fervour), and were often associated with specific military or civic duties and were thus uniformed. The Orchestra, on the other hand, is descended from the medieval ‘low’ or ‘soft’ instruments (strings and softer wind instruments), and usually plays indoors. It was originally associated with the church or the nobility, and later with formal concerts of more ‘serious’ and sophisticated music for which audiences paid.

alforria. Focalizando a banda como uma consequência dessa pluralidade social construída historicamente, e seguindo o postulado de Alan Merriam (1964) – estudar a “música no seu contexto cultural” –, buscar-se-á entender as relações que se constroem entre indivíduos, seu entorno social mais próximo e a sociedade mais ampla, que se ligam e formam conjuntos dinâmicos. Seu repertório é bastante variado, indo desde o tradicional dobrado militar, passando pelo gênero “popular”, até o “clássico”, todos adaptados para bandas.

As bandas da rede municipal de ensino de João Pessoa são compostas, principalmente por indivíduos das camadas sociais menos favorecidas. Diferentemente das orquestras, essas corporações musicais apresentam-se, na maioria das vezes, na rua, disponibilizando a música em um quadro mais socializante e acessível para o grande público. O presente estudo tem o intuito de contribuir com os estudos sobre bandas no país, buscando compreender o papel que esse tipo de educação musical desempenha em crianças e adolescentes nos espaços suburbanos.

Através desta investigação vamos procurar compreender as práticas e o aprendizado do conhecimento musical e o envolvimento da comunidade nessa corporação. É esta interrelação entre a Banda Marcial Castro Alves, BMCA, seus agentes constituintes, comunidade e sociedade circundante que procuro formular o seguinte problema de pesquisa como base para essa proposta de estudo: Quais são as interrelações estabelecidas entre as práticas, agentes e instituições que modelam e interferem na constituição da BMCA e de que forma estas relações causam impactos, diretamente, na caracterização musical dessa banda?

1.2. Caminhos até a BMCA

Embora seja uma tradição no nosso país, com uma trajetória tão longa e ativa no ensino, performance musical e agregação de musicistas e aficionados, ainda se conhece pouco sobre a história das bandas estudantis, sobretudo na Paraíba. Segundo a CNBF – Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras³, no Brasil há cerca de cinco mil e duzentas bandas filiadas, incluindo as bandas marciais, as fanfarras e as bandas musicais. As bandas marciais estão presentes em diversos contextos e estão relacionadas às manifestações e eventos sociais populares de naturezas diversas, encontrando-se presentes nas comunidades e influenciando a vida das pessoas. Ricardo Tacuchian (2008, p. 14) ressalta: “essas bandas quase sempre participam, fora dos muros escolares, de momentos especiais da comunidade onde estão inseridas”.

³ Entidade sem fins lucrativos que representa bandas e organiza eventos em todo o Brasil. Sítio eletrônico <<http://www.cnbfb.org.br/>>

Procurando compreender os múltiplos aspectos que dão forma a música em um contexto social específico, a etnomusicologia tem abordado, também, o ensino e a aprendizagem como fatores para a percepção do fenômeno musical. Tendo em vista que as formas que uma sociedade adota para difundir sua música são elementos fundamentais para o conhecimento daquela cultura musical. Neste aspecto a disciplina procura valorizar o caráter sociocultural do fenômeno musical e suas formas de enculturação, exercendo influência em outras vertentes como a musicologia e a educação musical. Destaca Reily (2008, p. 24):

Nesta nova dinâmica no mundo das musicologias, as bandas poderão proporcionar um campo particularmente fértil de investigação, precisamente pelo modo como apresentam desafios às fronteiras tradicionais das diversas áreas da disciplina bem como aos discursos que as sustentam. Nas bandas vemos, por exemplo, a ‘música funcional’ e suas formas de sociabilidade comunitária serem adaptadas à experiência da modernidade.

Outra grande característica destas bandas é a relação com as comunidades próximas às sedes. Tacuchian (2009, p. 14) observa também esse tipo de abertura: “Não é raro essas bandas receberem em seus quadros músicos da comunidade, sem falar nos músicos que permanecem no conjunto, mesmo depois que terminam seus cursos”, entrelaçamento que acaba interferindo no fazer musical. Diante do dinamismo da relação entre as bandas estudantis e as comunidades do entorno, bem como a sociedade majoritária, é que se vem aprofundar as reflexões sobre o tema. Há um certo desconhecimento acerca das transformações ocorridas nesses grupos, até mesmo no que diz respeito ao processo pedagógico musical. É essa forma de conhecimento musical e a relação, ou melhor, inter-relação dos indivíduos que compõem esta teia, que motivou a construção desse trabalho. Menos do que o processo lento e contínuo do movimento histórico, é esse entrelaçar com a vida social e a sua relação com a enculturação musical, o motivo do interesse pela temática das bandas estudantis.

O interesse em estudar a categoria das bandas estudantis, particularmente a BMCA, surgiu do convívio pessoal com algumas das bandas estudantis do município de João Pessoa, nos últimos vinte anos, seja como participante (aluno e professor) ou espectador. A singularidade das relações entre os atores sociais e o surgimento de diversos pontos que revelam de maneira precisa a importância dessas bandas para o município, também constituíram o fortalecimento desse interesse. Há décadas, essas corporações musicais vêm conduzindo jovens e crianças pelos caminhos profissionais da música. Embora a transmissão oral, com base na imitação, possa aparentar precariedade metodológica, tem surgido ao passar

dos anos um número cada vez maior de instrumentistas profissionais de sopro e percussão, em consequência destas formações.

Tenho observado que grandes músicos da Paraíba, de renome internacional, como os compositores e maestros José Siqueira, Severino Araújo, Joaquim Pereira e o trombonista⁴ Radegundis Feitosa, tiveram sua formação inicial em bandas. Fato este atestado por Joel Barbosa (1996, p. 41): “A maioria dos instrumentistas brasileiros de sopros que trabalham profissionalmente em bandas militares, civis, orquestras ou escolas de música recebeu sua formação elementar em bandas”. E também é instigante que, pela visibilidade deste fenômeno musical no estado, a atuação permanente dessas bandas no universo do ensino e aprendizagem musical, bem como o envolvimento com as comunidades, nunca foi motivo para um estudo mais atencioso sobre este tema, sobretudo nas duas cidades mencionadas.

Suzel Reily (2009, p. 28) acrescenta o valor da representação do lugar:

Em muitas localidades, as bandas – bem como times esportivos – tornam-se símbolos de suas localidades, sendo mandados, como embaixadores para representarem a comunidade nas localidades vizinhas ou mesmo mais longe. Através de suas performances, portanto, as bandas representam o lugar.

1.3. Revisão de literatura

A única pesquisa encontrada sobre bandas na Paraíba é a dissertação etnomusicológica de Luiz Fernando Navarro Costa (2008) intitulada *Transmissão dos saberes musicais na Banda 12 de Dezembro*, que trata do ensino de música em uma banda de música do município portuário de Cabedelo.

Durante a revisão de literatura viu-se a importância da vigência histórica das agremiações musicais, cujos primeiros registros surgem com a chegada dos jesuítas (ver capítulo 2), onde inicia-se uma cronologia bibliográfica, constando desde “bandas de índios” até “bandas de imigrantes”, conforme pode ser observado nas obras de Tinhorão (1976, p. 89) e Maria do Páteo (1997, p. 3).

Sobre as bandas militares, Fernando Binder (2006) estuda a atuação das bandas militares no Brasil durante o período monárquico (1808-1889). O objetivo principal é esclarecer o papel destes conjuntos na difusão das práticas e repertórios associados a essa tradição. O autor procura definir o que era uma banda de música no início do século XIX e as

⁴ Aliás, ele é também professor da Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa, onde encontramos outros nomes significativos, como o do trombonista Sandoval Moreno, bem como do saxofonista Heleno Costa, todos provenientes da banda de Itaporanga, do sertão paraibano.

razões pelas quais estes conjuntos foram introduzidos no exército. Por fim trata das contribuições das bandas militares para a formação das bandas civis de música, como repertório, uniforme e instrumentação.

Para a temática mais ampla da cultura juvenil, adolescente e estudos sobre as chamadas tribos urbanas, *rappers* e bandas de rock, foi realizado um levantamento em periódicos e em bancos de dissertações e teses. No cenário acadêmico, os estudos sobre jovens focalizam, em sua maioria, os temas sobre escola e/ou culturas juvenis, enfatizando a influência da mídia e os aspectos da violência e conduta de minorias. De fato os temas mais recorrentes estão ligados a grupos caracterizados por um “comportamento de risco” ou em situação de “risco”. Em número menor, estão os estudos relacionados a grupos de jovens, que em sua formação, contam com o apoio e o gerenciamento de pessoas de mais idade, aplicável ao caso da BMCA. Vale lembrar que por ser uma escola pública, situada em uma comunidade popular, as condições, o estilo de vida e a intensidade vivida pelo grupo influenciam nas relações pessoais e no fazer musical.

Na área de educação musical Brasil, temos outros estudos de Sarah Higino (1994), Joel Barbosa (1996), Regina Cajazeira (2004) e Campos (2008), nos Estados Unidos podemos citar Keith Swanwick (2003) que tem influenciado estudos na área de educação musical no Brasil, sobre as bandas estudantis, mas sempre com a visão de inserção das bandas escolares como agentes incentivadores do aprendizado musical. Poucos se ocupam em pesquisá-las como um movimento cultural musical de nossa sociedade que, há anos, vem agindo como núcleo de sociabilização das diversas comunidades envolvidas. O trabalho anteriormente citado de Joel Barbosa (1996) trata da metodologia de ensino coletivo de instrumentos, sua experiência de utilização em três ambientes distintos – EUA, Sumaré (SP) e Nova Odessa (SP) – com resultados positivos, mesmo utilizando um método estrangeiro para a realidade brasileira. Cajazeiras (2004) trata da criação, utilização e resultados de um modelo de formação para jovens músicos à distância, aplicado na Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana, no recôncavo baiano, denominado “Curso Batuta”. Nilceia Campos (2008) descreve as práticas e o aprendizado proporcionado pelas bandas e fanfarras escolares em Campo Grande (MS), suas características como a disciplina, a execução instrumental e a contribuição destas corporações na integração dos estudantes com o ambiente escolar e de seu trabalho.

Especificamente sobre bandas estudantis há a tese de Marcos Lima (2005) e a dissertação de Elizete Higino (2006). A primeira nos traz um trabalho sobre a fanfarra marcial PAZ – Prefeito Antônio Zanaga, da cidade de Americana (SP) – seu transitar por diversos

ambientes sociais, suas inter-relações e o sentido das competições de bandas no estado de São Paulo. A dissertação de Higino, na área de patrimônio e bens culturais, apresenta um olhar histórico social sobre os cem anos da banda de música do colégio Salesiano Santa Rosa, em Niterói, RJ. A autora destaca a importância da música nas escolas salesianas, desde as orientações de Dom Bosco em relação ao ensino de música e o valor pedagógico da música, através de documentos históricos e entrevistas.

A monografia na área de educação artística de Caroline Espírito Santo (2006) descreve o processo de musicalização, suas dificuldades, suas superações e seus resultados que chegam a influenciar na escolha profissional dos integrantes da banda de concerto do Centro de educação tecnológica e profissionalizante em Marechal Hermes. O resultado deste trabalho é uma reflexão baseada em bibliografias, entrevistas e relatos de alunos e ex-alunos acerca da educação musical nesta banda.

A tese de doutorado, de Stella Pedrosa – apresentada ao Programa de pós-graduação em educação da PUC-Rio intitulada “*Jovens de fanfarra: memórias e representações*” – trata da fanfarra Gabriel Prestes, da cidade de Lorena, interior Paulista. A autora apresenta a fanfarra como um espaço de educação para a juventude, utilizando-se de dois eixos de análise: um diacrônico em que a história das fanfarras serviu como referencial para o estudo do grupo; e o eixo sincrônico, que analisou as circunstâncias presentes no grupo e suas particularidades. Pedrosa (2007, p. 221) explicita que “uma longa inserção no campo nos dá uma investigação de que maneira o espaço da fanfarra interfere em seus integrantes”.

Sobre o tema *Drum corp*, recorreu-se a bancos de dissertações e teses das universidades norte americanas, obtendo acesso a um estudo de John Leggett (2004), apresentado à *Texas Tech University*, onde o autor apresenta historicamente o movimento de bandas nos Estados Unidos da América, a criação da *drum corp international*, discute seu crescimento, sua organização e, por fim, métodos de composição musical para esses grupos.

Com enfoque sócio-cultural temos vários trabalhos. O compositor e musicólogo Ricardo Tacuchian escreveu dois trabalhos com enfoque mais cultural. O primeiro (1982) reflete sobre tradição e modernidade das bandas de música. O segundo (2009) traz um depoimento sobre a relação do autor com o movimento de bandas de música civis e escolares, no estado do Rio de Janeiro, entre os anos de 1970 e 1980. O autor tece uma série de considerações históricas, antropológicas e musicológicas, fruto de sua experiência junto às bandas de música.

Numa abordagem etnomusicológica temos as pesquisas de Suzel Reily e Elizabeth Lucas. Reily (2009) nos leva a percorrer o âmbito das bandas “com instrumentos de origem

européia”, por estarem ligadas historicamente umas às outras por processos de difusão cultural, podendo-se até sugerir que estes conjuntos estão entre os mais disseminados no mundo. Ela chama a atenção para a falta de interesse acadêmico nestas corporações, creditando este fato justamente por eles se encontrarem num espaço entre a arte e a autenticidade. Desta forma, pretende-se integrar a pesquisa brasileira ao diálogo mais amplo sobre esse rico domínio musical, ora ocorrendo no contexto internacional. Lucas (2009) reflete a respeito das bandas de música no estado do Rio Grande do Sul uma série de experiências musicais densas e diversificadas com o qual a autora pretende sugerir, desde uma perspectiva etnomusicológica. Alguns temas de reflexão sócio-histórica sobre essas instituições seus agentes sociais – instrumentistas, mestres, arquivistas, dirigentes – e as demandas no âmbito das políticas públicas na área da cultura.

Barbosa (2009) traz uma breve discussão sobre aspectos tradicionais e inovadores nas bandas de música, considerando os aspectos da situação artística e social do país, as pedagogias contemporâneas da educação musical e a presente conjuntura das leis da educação. Ele considera principalmente os aspectos tradicionais, inovadores e atuais da formação instrumental e das atividades pedagógicas da banda.

Duprat (2009) constitui o relato do resultado de uma pesquisa feita nos anos de 1970, em cidades do Vale do Paraíba. Em princípio tratava-se de um estudo sobre a música religiosa na região, por encontrar também partituras com arranjos para banda, que foram organizadas e, posteriormente, lança em forma de uma série de cinco LPs.

Outra motivação pelo foco na BMCA deu-se através do interesse pela compreensão do processo educativo da banda. Um dos aspectos marcantes dessa pedagogia musical, desde a banda militar e que perdura na banda estudantil, é o ensino coletivo do seu repertório. Dentre os diversos educadores musicais, que valorizam essa prática, temos o estudo de Joel Barbosa (1996, p. 41) que destaca as seguintes qualidades:

O ensino coletivo gera um certo entusiasmo no aluno por fazê-lo sentir-se parte de um grupo, facilita o aprendizado dos alunos menos talentosos, causa uma competição saudável entre os alunos em buscar sua posição no grupo, desenvolve as habilidades de tocar em conjunto desde o início do aprendizado, e proporciona um contato exemplar com as diferentes texturas musicais. A prova da qualidade dessa pedagogia pode ser comprovada através da qualidade dos concertos e gravações das bandas escolares americanas.

Neste caso, a experiência tanto teórica como prática apresentam bons resultados. É através desta experiência que o aluno além de aprender, desenvolve o ouvido musical e toma gosto pelo fazer musical.

1.4. Procedimentos Metodológicos

Desde o início da etnomusicologia estudiosos como Merriam (1964, p. 145), vêm demonstrando o papel enculturativo do ensino musical. Essa ótica deixa evidente que uma prática musical tem, em sua constituição, aspectos que transcendem à música em suas dimensões estruturais, fazendo dela, sobretudo, um corpo sonoro que congrega aspectos aceitos pelos seus praticantes nas distintas experiências culturais que compartilham em seus sistemas sociais. A forte e determinante relação com a cultura estabelece para a música, dentro de cada contexto que ela se insere, um importante espaço com características simbólicas, usos e funções que a particularizam de acordo com as especificidades da realidade sociocultural que a rodeia. Clifford Geertz *apud* Laraia (2002, p. 62-3) sublinha o estudo da cultura como sistema simbólico:

[...] a cultura não deve ser considerada um complexo de comportamentos concretos, mas um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções para governar o comportamento. [...] Os símbolos e significados são partilhados pelos atores (os membros do sistema cultural) entre eles, mas não dentro deles. São públicos e não privados. Cada um de nós sabe fazer em determinadas situações, mas nem todos sabem prever o que fariam nessas situações. Estudar cultura é estudar um código de símbolos compartilhados pelos atores sociais.

Com relação à disciplina endosso as palavras de Elizabeth Lucas (2009, p. 56), que salienta:

a etnomusicologia não se define pela adesão a uma tipologia de objetos musicais particulares, embora essa seja uma representação comum sobre a disciplina, mas sim pelas abordagens que os/as etnomusicólogos/as são capazes de criar e desenvolver ao se depararem com qualquer configuração sonoro-musical em determinado tempo/espço social.

Os processos e situações de ensino e aprendizagem da música acontecem de formas variadas e são (re)modelados e (re)definidos, fundamentalmente, pelo seu entorno cultural. Assim, as formas de transmissão musical assumem estratégias distintas dentro de cada grupo, apresentando particularidades que caracterizam a própria prática musical. Bruno Nettl (1992, p. 48) nos fornece a seguinte assertiva:

[...] estudos diversos da educação musical e da etnomusicologia têm enfatizado, ao longo do tempo, a importância da transmissão musical para a caracterização das culturas musicais. As formas pelas quais se ensina e aprende música são aspectos fundamentais para a compreensão dos rumos e das especificidades de um determinado fenômeno musical.

Embora o espaço físico da banda estudantil – incluindo um espectro mais amplo da rede estadual e privada, além da municipal – seja o de uma instituição formal – pela presença

de um professor contratado, pelas aulas, pelas lições, pelos instrumentos e partituras de uma tradição mais moderna e menos local –, observou-se que a metodologia de ensino da música segue uma organização peculiar, aliando características de ensino formal e outras de ensino não formal, numa adaptação prática que leva a resultados rápidos e satisfatórios. Diante do processo enculturativo⁵ da banda marcial, o presente trabalho concentra o referencial teórico na área da etnomusicologia. Como se trata de uma área interdisciplinar, o suporte bibliográfico envolve a musicologia, as ciências sociais, principalmente a antropologia, e a educação musical, tentando descrever as suas atitudes, como os critérios de admissão, de como se sucede o aprendizado musical, os principais atores sociais (professores, monitores, administradores e a comunidade), além da descrição dos recursos característicos utilizados pelos instrumentos musicais e seu repertório.

O estudo de caso em questão, cujo ponto de partida é a BMCA, situa, socialmente, a música além dos muros da escola através dos referenciais metodológicos da etnomusicologia, da antropologia e da pesquisa interacionista da educação musical, tais como, Merriam (1964), Alain Coulon (1995) e Geertz (2008), respectivamente. O âmbito da pesquisa, constituído por espaços não formais das bandas estudantis do município de João Pessoa, mais especificamente a BMCA, está dividido em três etapas: pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e pesquisa de laboratório.

A primeira etapa envolveu o levantamento bibliográfico – referente à pesquisa, buscando suporte para a definição de conceitos, fundamentação teórica e metodologia – e a consulta documental, cujos registros pudessem contribuir para a construção histórica e a contextualização do objeto de estudo. Essa pesquisa documental consistiu na consulta de documentos não publicados, arquivos públicos, acervos particulares e institucionais, documentos pessoais, etc. A consulta bibliográfica sobre as bandas e suas derivações, procurou subsídios na literatura publicada para auxiliar na caracterização e contextualização do estudo no âmbito científico geral, enfocando estudos e abordagens sobre a transmissão musical/cultural em manifestações de tradição oral e outros aspectos fundamentais para a realização do estudo. Esse trabalho abrangeu obras das ciências sociais, sobretudo da etnomusicologia. A revisão de literatura incluiu a consulta em páginas brasileiras, como o banco de teses e dissertações dos programas de pós-graduação, Scielo e CAPES, entre outras.

A pesquisa de campo buscou a compreensão da conduta cultural na BMCA, a partir dos dados recolhidos. A observação foi realizada junto à BMCA, onde o pesquisador participa das atividades lá existentes com o intuito de coletar dados para poder interpretar. A imersão nessa realidade, participando dos ensaios e apresentações da banda, almejou compreender aspectos particulares da música e de suas inter-relações socioculturais. Seguindo Coulon (*apud* Hardgreaves 1995, p. 75), buscou-se um “interacionismo simbólico, com um papel ‘ativo’ através do qual o pesquisador abandona a posição [um ‘tanto marginal’], de observador passivo, que caracteriza a figura do ‘periférico’, para desempenhar um papel mais central no quadro estudado”. Embora sendo professor em outra unidade escolar o fato de pertencer ao mesmo projeto:

Permite uma entrada fácil na situação social, reduzindo a resistência dos membros do grupo; apresenta menos risco de perturbar a situação natural e

⁵ O termo ‘enculturação’ entendido como “processo pelo qual o indivíduo aprende e assimila os padrões de uma cultura” (HOEBL e FROST, 1999, p. 446) através de uma transmissão formal ou informal.

permite que o pesquisador faça por si mesmo a experiência e descubra as normas do grupo, seus valores e conflitos. (COULON, *id. ibid.*)

Com a intenção de descrever o perfil dos alunos da BMCA, elaborei e apliquei um questionário semi-aberto, com questões fechadas e abertas para os alunos. Este instrumento de recolha foi crucial, pois pelo fato da banda apresentar um grande número de estudantes, foi à maneira para se atingir todos os estudantes da BMCA. Para obter os dados uniformes e que proporcionassem uma compreensão da realidade sociocultural dos participantes desta banda foi solicitado para que o questionário fosse preenchido pelas próprias pessoas, com um número reduzido de questões. As questões abertas (ver anexo), elaboradas para permitir maior liberdade nas respostas, foram de cunho mais subjetivo e qualitativo. Já as questões fechadas foram destinadas a recolher informações mais objetivas ou quantitativas, tais como: identificação, idade, renda, etc; pelas possibilidades restritas de respostas, permitindo uma tabulação mais simplificada.

Para as informações qualitativas dos agentes enculturadores – chefes de naipe, professores e diretor –, que constituem o corpo de dirigentes da BMCA, fez-se a recolha através do contato direto nas entrevistas, conversas informais e questionário semi-aberto entre o pesquisador e as lideranças, contendo depoimentos e informações que evidenciam a forma de aprendizagem musical, vivenciada por cada integrante, e os principais aspectos que lhes motivam a participar desta prática musical;

A fotografia – outro instrumento essencial para o registro visual de situações específicas, como ensaios e apresentações – tem a finalidade de ilustrar o trabalho, captando aspectos gerais da performance musical da BMCA, tais como instrumentos, adereços, movimentos coreográficos, detalhes da execução musical, entre outros. Esses registros, além de ampliarem as possibilidades analíticas, servem como importante ferramenta para ilustrar e complementar aspectos musicais transcritos e descritos nos textos gerados a partir do trabalho, como, por exemplo, o relatório técnico-científico, apresentações, publicação de artigos e em congressos.

No âmbito da BMCA, rico de situações particulares, a filmagem proporciona uma leitura ampla de diversos aspectos, enfocando, aspectos particulares da prática musical e outros elementos performáticos – plástico-visuais e coreográficos – que interagem com o fenômeno musical. Os registros em vídeo são fundamentais para o processo de análise, pois possibilitam a observação da prática musical por uma perspectiva diferenciada. Através da adição da imagem ao som, é possível perceber nuances que nem sempre podem ser captadas pela percepção exclusivamente sonora. As gravações em áudio têm uma função importante, por permitir tanto o registro das entrevistas como também fornecer outros materiais sonoros fundamentais para análise, registrando, por diferentes perspectivas, a música da BMCA durante as suas práticas nos ensaios e nas apresentações. Este instrumento de recolha de dados é de fundamental importância para constituir um arquivo sonoro que permita a realização de transcrições e análises das músicas, captando os detalhes de cada elemento musical (ritmo, melodia, harmonia e timbre).

Outro recurso utilizado para a presente pesquisa foi o acesso à rede eletrônica, buscando informações relacionadas às bandas de música, fanfarras, marciais e *drum corps* em endereços eletrônicos por todo o mundo e, mais especificamente sobre a BMCA. Nesta pesquisa, os sítios eletrônicos tais como, comunidades do *Orkut* e *Fotoblogs*, também mereceram atenção. Pude constatar que a *internet* é uma fonte viva de informações sobre estes jovens, seus interesses e seus valores, no que concerne à banda. Foi possível, através da rede mundial, ter acesso a informações e imagens relacionadas às organizações musicais no Brasil e em outros países. Considero importantes os registros retirados deste meio de comunicação, por fornecerem relatos mais espontâneos.

Na pesquisa de laboratório, diante da coleção dos registros de recolha – questionários escritos, entrevistas ou depoimentos orais, diário de campo, fotografias, gravações – selecionou-se amostras relevantes das aulas, performances e entrevistas para serem transcritos ou editados para a fase posterior de etnografia, entendida aqui como “descrição densa” (Geertz, 2008, p. 3). A organização e análise dos dados foram feitas a partir da seleção do referencial teórico, que tomou por base a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental, que fundamenta a interpretação e análise destes dados, possibilitando reflexões contextualizadas, tanto com a realidade particular do espaço estudado, quanto com o campo mais abrangente dos estudos da música em uma perspectiva etnomusicológica.

Um terceiro passo foi à descrição analítica dos aspectos gerais das músicas, enfocando os elementos definidores das estruturas no que se refere às suas características organológicas, rítmicas, melódicas, também a correlação do fenômeno musical com outros aspectos da performance e da cultura em geral, como a música e os elementos plástico-visuais, a música como forma de entretenimento e a música como fator de afirmação social.

Outro ponto que mereceu atenção foi a categorização dos principais aspectos motivacionais determinantes para participação das crianças e adolescentes nas bandas estudantis do município de João Pessoa, descrevendo e analisando os principais processos e situações da transmissão musical, enfatizando as características particulares das formas de ensinar e aprender música nas bandas estudantis, mais especificamente na Banda Marcial Castro Alves.

CAPÍTULO 2

CONSTRUÇÃO HISTÓRICA E CATEGORIAS DE BANDAS

2.1. Pequena cronologia no Brasil

A história dos conjuntos musicais nos leva aos primórdios do Brasil. Já se sabe que os povos “nativos” reuniam-se para tocar e dançar ao som de percussão e/ou sopros. Após o “descobrimento”, inicia-se a cronologia abordada no item Revisão de Literatura, abrangendo “bandas de índios”, “bandas de fazendas”, “bandas de igrejas”, “bandas de imigrantes”, “bandas militares” e “bandas estudantis” (ver TINHORÃO, 1976, p. 89 e PÁTEO 1997, p. 3). Através da ação dos jesuítas intensifica-se a criação de grupos musicais, que formavam as “bandas de índios” com o intuito de catequizá-los durante o processo “civilizatório”, acompanhando desde o período da colonização (Ver SALLES, 1985, p. 18; TINHORÃO, 1976, p. 89).

Vicente Salles (*id.* p. 8) atenta para a aplicação do termo *bandos* para grupos de pessoas que portavam tambores e instrumentos, sobretudo de metais, anunciando espetáculos nas ruas, fazendo pedidos, proclamando ordem ou decretos, no Brasil Colônia.

Pouco depois a organização e formação das bandas, as tais “bandas de fazendas” ficavam sob a responsabilidade dos senhores de escravos ou de engenhos como pode ser descrito no documento encontrado por Pereira da Costa⁶ (1850), no sétimo volume (1809, p. 121-122)

Por 'esse tempo, como contemporaneamente escreve Koster no seu livro de viagem a Pernambuco, era costume haver nos engenhos de açúcar uma banda de música composta de escravos tocadores de charamelas, gaitas de foles e outros instrumentos, que tocava à mesa e nos divertimentos da família.

O primeiro registro que se tem notícia da configuração próxima à atual banda é a descrição obtida por Salles (1985, p. 20) sobre a chegada da família real, em 1808, que desembarcou na cidade do Rio de Janeiro ao som da “Banda da brigada real da marinha”. Sabe-se que D. João VI era amante da música e das artes, acarretando uma evidente mudança na rotina cultural do país – podemos mencionar a criação da Biblioteca Nacional, da Escola de Belas Artes, do Jardim Botânico entre outros. Salles (*id. ibid.*) prossegue, destacando que a “Banda da brigada real da marinha” deu origem à atual Banda marcial dos fuzileiros navais, a

⁶ Esta é uma das primeiras descrições de bandas no nordeste brasileiro, que obtive em toda a pesquisa documental.

mais antiga banda em atuação no Brasil. Ao desembarcar, a Brigada realizou um desfile – tendo à sua frente, a banda de música e a banda marcial – trajando uniformes vistosos e interpretando “dobrados [marchas]” vibrantes.

O grande impulso dado à formação das bandas militares no Brasil começou, como vimos, com a transmigração da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Mas a banda da Brigada Real trazida por D. João VI, em 1808, ainda era arcaica. Em Portugal, a banda de música começou a se modernizar somente em 1814, quando seus soldados regressaram da guerra peninsular, trazendo brilhantes bandas de música, onde predominavam executantes contratados, principalmente espanhóis e alemães [...]. A música militar claramente aparecida em bases orgânicas, na metrópole, em 1814, forneceria o modelo para a formação das bandas.

Fig. 2. Banda dos fuzileiros navais no I festival âncora social, em março de 2009⁷



Fonte: www.dasm.mar.mil.br/festival.php

A partir de então, o movimento cultural de bandas no Brasil se amplia para a esfera civil e cresce mais ainda, após a independência, através da criação de denominações variadas como “filarmônica”, “agremiação musical”, “lira”, “euterpe”, “banda de música” e “banda civil”. Todas estas bandas tinham o apoio dos militares – que doavam os instrumentos e

⁷ Sítio eletrônico da Marinha do Brasil acessado em 15/11/2009.

desempenhavam o papel de professores e regentes – e dos religiosos, que forneciam instrumentos e espaço para os ensaios e as aulas.

A banda, enquanto corporação musical se afirma no domínio militar durante a consolidação do Brasil República, conforme destaca Marcos Lima (2005, p. 20):

No início do século XX, com apoio da república e dos militares, há um aumento no número de bandas [...]. Com o exército nacional consolidado na criação da República, o governo usou os militares para treinarem bandas das novas escolas republicanas.

Estas bandas estudantis, formadas na sua maioria por crianças e adolescentes, utilizavam o modelo que hoje chamamos de fanfarra simples, com o instrumental composto de tambores e cornetas simples. O ponto forte destas bandas é a marcialidade, conforme frisa Lima (2005, p. 20-21): “Para aquelas bandas escolares, que se destacavam por toques de tambores e cornetas tradicionais, o que mais importava era a marcha no ritmo da percussão.” Hoje, ainda encontramos fanfarras nestes moldes, mas não é uma regra. Esse modelo está sendo, pouco a pouco, substituído pelo das bandas marciais, com um instrumental mais moderno – na construção e materiais, o que ajudou na emissão e potência sonora – e um repertório mais diversificado, incluindo adaptações de temas populares, o que atrai um público mais numeroso que se encanta com a música e o colorido das roupas.

Fig. 3 Banda marcial dos fuzileiros navais no estádio João Havelange (RJ), em dezembro de 2007⁸



Fonte: www.mar.mil.br/menu_h/noticias/cgcfn/banda_marcial_engenhao.htm

2.2. Tipologia na Paraíba

2.2.1 Da banda militar até a banda estudantil

⁸ Sítio eletrônico da Marinha do Brasil acessado em 15/11/2009.

A história da música “erudita” na Paraíba é rica em materiais como artigos de jornais, segundo Luceni Silva (2006), enquanto estudos sobre bandas é ainda incipiente, lembrando que o único estudo de caso encontrado foi o de Luis Costa (2008), sobre a banda de Cabedelo (ver Revisão de literatura). Há trechos de livros da história da Paraíba, que citam uma ou outra corporação militar, alguns documentos e uns poucos artigos de jornais que fazem referência às comemorações do dia sete de setembro⁹. A descrição mais remota encontrada na pesquisa documental sobre banda marcial na Paraíba foi o texto preservado por Pereira da Costa (1850):

Das bandas marciais de então, nada encontramos sobre a sua particular organização; mas da de uma de um regimento de linha da guarnição da vizinha cidade da Paraíba, em 1809, constante de dois pífaros, um dos quais, Manuel de Vasconcelos Quaresma, era o mestre, duas clarinetas, duas trompas, um fagote e um zabumba, bem podemos fazer uma idéia das nossas. O zabumba era então de introdução recente, por-quanto, como escreve Lopes Gama (O Carapuceiro n. 16 de 1837), - ‘uma senhora, que já andava na escola quando governou Pernambuco José César de Menezes (1774-1787), já era madura quando apareceu aqui o zabumba pela primeira vez’ [1802, V. 7, p. 121].

Há indícios de que as bandas já povoavam todo o território da Paraíba, pois encontrar corporações nas cidades do interior do estado não é um fato raro.

Uma corporação musical histórica na Paraíba, que permanece ativa até o presente, é a Banda de música da polícia militar (PM). Conforme seu acervo, foi criada como corpo musical em 8 de outubro de 1867, mas as condições financeiras não permitiram sua implantação de imediato. Só em 15 de fevereiro de 1870 é que a banda adquiriu sua efetiva organização.

A referência concedida à banda de música da Polícia Militar justifica-se, pois em conversas com mestres de bandas por todo o estado, pude observar a influência que este grupo exerceu na formação e no incentivo à criação de bandas, muitas vezes, agindo como agente modelo para estas novas bandas. Isto se dá pelo alcance e pela divisão, já que a banda de música da PM está presente em todo o estado, graças à distribuição de músicos por outros batalhões, como é o caso das cidades de Campina Grande, Patos e outras.

A banda de música da PM também é importante por abrigar compositores de dobrados reconhecidos, como o maestro Joaquim Pereira, que durante sua permanência compôs vários dobrados, dentre eles “Os Flagelados”, sendo este, interpretado até os dias atuais por bandas

⁹ Data comemorativa do dia da independência do Brasil.

em todo o Brasil (MARINHO S/D, p. 26). Há também o fato de muitos destes músicos exercerem a função de mestres e professores nas bandas civis, em seus horários de folga. A própria Banda de Música da cidade de João Pessoa, denominada “Banda 05 de Agosto” foi formada inicialmente por músicos reformados da Polícia Militar, além dos músicos civis. Seus mestres e contramestres, na sua maioria, são militares. Vale citar que o tenente João Emídio de Lucena, foi o seu primeiro regente e fundador da banda, em 1964.

Também sediada em João Pessoa há uma importante banda de música, a do Grupamento de Engenharia, uma banda militar, do exército, que também influencia todo o movimento de bandas no estado, com uma área de atuação mais presente na capital. Historicamente a banda, outrora denominada 15º Batalhão de Infantaria, tem forte presença na sociedade civil com inúmeros concertos públicos conforme Marinho (S/D, p. 49):

Joaquim Pereira gostava de levar a banda de música do exército para se apresentar fora do quartel... No passado, a presença da banda de música era uma constante nas praças Venâncio Neiva e Comendador Felizardo (atual Praça João Pessoa), o que tornava os logradouros pontos de encontro da sociedade...

Muitos músicos que compõem o quadro das bandas militares são oriundos das bandas escolares. Cada guarnição militar, por força de lei, ou prefeitura do Brasil tenta manter uma banda de música. Sobre a pertinência das bandas militares sobre as bandas estudantis Lima (2005, p. 18) afirma: “As Bandas militares interessam aqui porque foram elas as que exerceram forte influência na formação dos conjuntos que se desenvolveram dentro das escolas”. Pereira de Brito¹⁰ declara a respeito da influência dos músicos militares nas fanfarras, em João Pessoa, “*Só quem trabalhava com banda marcial, que no meu tempo era fanfarra, era corneteiro do exército e da polícia...*”.

A carreira de músico militar sempre foi mais atraente do que a civil, pois é remunerado. Pereira da Costa (1850)¹¹ apresenta um documento que atesta tal pagamento já no início do século XIX

Decreto mandando que houvesse em cada regimento de infantaria uma banda de música instrumental paga pela fazenda real; e por carta régia de 26 de setembro de 1811 dirigida ao governador Caetano Pinto de Miranda Montenegro, foi mandado que a banda de música que havia

¹⁰ Entrevista concedida em 15/01/2010 por Fernando Luiz P. Brito, regente da banda do colégio Pedro Linz e ex-coordenador do projeto de bandas do município, com 45anos dedicados ao movimento de bandas.

¹¹ Fundarpe, 1985. Disponível em: <<http://www.liber.ufpe.br>> Acessado em 18/09/2010

no regimento de infantaria da praça do Recife – ‘desde longo tempo mantida pela oficialidade do mesmo regimento, fosse daí por diante mantida pelos cofres públicos, na forma do Decreto de 27 de março de 1810, mediante a contribuição mensal de 48\$000’ [1802, V 7. p. 121].

Isto nem sempre é uma realidade na carreira do músico civil. Outro atrativo é que a banda militar ainda proporciona aos instrumentistas horários livres para participarem de outras formações musicais – quartetos, quintetos, etc – que tocam um repertório bem mais variado. Um grande exemplo disso foi mencionado por David Souza (2005, p. 33), relatando quando Anacleto de Medeiros recebeu o convite para organizar a Banda do Corpo de Bombeiros, por volta de 1896, que, em pouco tempo, passou a se destacar das outras, de sua época, pela melhor afinação, leveza dos arranjos e um repertório que contava não só com dobrados militares, mas também com polcas, mazurcas, *schottische*, *gavotas*, marchas e até trechos de óperas adaptados para bandas. David Souza prossegue:

À frente da Banda dos Bombeiros, Anacleto chegou a gravar alguns dos discos pioneiros produzidos no Brasil, quando da instalação da Casa Edison, na Rua do Ouvidor, 107, pelo tcheco Fred Figner, tão logo começaram a se espalhar os primeiros fonógrafos e gramofones por todo o Rio de Janeiro.

Fig. 4. Banda do corpo de bombeiros, com Anacleto de Medeiros ao centro¹²



Fonte: www.niteroiartes.com.br/cursos/muspop/modulo1.php

Anacleto conseguiu um resultado muito bom, utilizando-se de músicos de boa técnica e, boa parte, vindos dos grupos de choro. A aliança que ele realizou entre a cultura das bandas e a das rodas de choro enriqueceu, enormemente, ambas as manifestações. Por um lado, a

¹² Acessado em 18/9/2009.

Banda do corpo de Bombeiros conseguiu um resultado único em termos de coesão e musicalidade e, por outro lado, a linguagem chorística se propagou como em nenhum outro momento. As primeiras gravações feitas pela Banda do Corpo de Bombeiros, sob a sua direção, iniciaram-se em 1902. Foi o conjunto instrumental que mais gravou na primeira década do século XX (sobretudo entre os anos de 1902 e 1912), com mais de cem títulos catalogados. Segundo o Catálogo da Casa Edison, há mais de trezentos títulos gravados ao longo do século passado (SOUZA, 2005, p. 33).

Para se entender a acepção atual do termo “bandas musicais”, o artigo 13 do regulamento do concurso nacional de bandas e fanfarras, de 2009, nos fornece a sua caracterização conforme composição instrumental, por família, frisando os instrumentos obrigatórios e opcionais.

Instrumentos melódicos característicos: famílias das flautas transversais; família dos clarinetes; família dos saxofones e famílias dos metais. Instrumentos de percussão: bombos, tambores, pratos a dois, prato suspenso, caixa clara. Instrumentos mínimos obrigatórios: 2 flautas, 3 clarinetes e 2 saxofones. Instrumentos facultativos: celesta e xilofone.

Nessa formação há outros moldes que não se aplicam à realidade local. A definição fez-se necessária para um entendimento do assunto, também por serem as bandas de música uma representação ainda muito presente nas corporações musicais, tanto nos ambientes militares quanto civis.

Entraremos no universo das bandas escolares, formado em sua maioria por fanfarras e banda marciais. Trata-se de um contexto um pouco diferente do visto até agora, que foi o das bandas militares e civis. Deste ponto em diante trataremos não só da banda, mas da escola e da comunidade, que faz da banda um movimento representativo.

2.2.2 Fanfarra e banda marcial

Corações palpitantes, respiração ofegante, olhar atento, multidão organizada e, em silêncio, à espera da batuta do maestro, o sinal para o início indescritível. Espetáculo de som, cores e coreografias: são as bandas marciais em ação.

Fig. 5. Desfile de 7 de Setembro



Fonte: Pesquisa de Campo

Quem já esteve presente em um desfile ou evento em que uma banda marcial comandasse a festa, sabe a emoção inigualável, não só do espetáculo, mas dos momentos que o antecedem.

“Estava à toa na vida, o meu amor me chamou, pra ver a banda passar cantando coisas de amor...”, não são apenas versos de Chico Buarque, a banda vem há décadas animando festas cívicas, desfiles e diversas formas de apresentações, em ginásios, teatros, salas de concertos, estádios de esportes, ruas entre outras. Sua história sempre esteve ligada ao povo e às comemorações diversas, com uma formação que chama a atenção pelo repertório, número de instrumentos, instrumentistas e um fardamento elegante. As bandas marciais foram se desenvolvendo e, hoje, é o modelo de bandas escolares mais presentes no território brasileiro.

Mas, antes das bandas marciais vieram as fanfarras, grupos com instrumental mais simples, mais barato e popular. Conforme o artigo 13 do regulamento do concurso nacional de bandas:

Fanfarras Simples Tradicional. Instrumentos melódicos característicos: cornetas e cornetões lisos de qualquer tonalidade, sem a utilização de recursos como gatilho ou pistos. Instrumentos de percussão: bombos, tambores, pratos a dois, prato suspenso e caixa clara.

Fanfarras Simples Marcial. Instrumentos melódicos característicos: trompetes naturais (cornetas) agudos e graves (cornetas), todos sem válvulas de qualquer tonalidade ou formato, sendo facultada a utilização de recursos como gatilhos. Instrumentos de percussão: bombos, tambores, pratos a dois, prato suspenso e caixa clara.

Fanfarras com instrumentos de uma válvula. Instrumentos melódicos característicos: trompetes naturais (cornetas) agudas e graves com uma válvula de qualquer tonalidade ou formato. Instrumentos de

percussão: bombos, tambores, pratos a dois, prato suspenso e caixa clara.

É com estes modelos de fanfarra que abordo bandas estudantis. Atualmente, podemos encontrar ainda, um grande número de corporações musicais nestes moldes no Brasil. No entanto, na Confederação Brasileira de Bandas consta que não há mais fanfarras em João Pessoa, mas constatei através de fotos e entrevistas que houve um grande movimento de fanfarras, pelo menos até finais da década de 1980. De qualquer modo, o panorama nacional é um pouco diferente daquele encontrado em nossa capital. Nas pesquisas bibliográficas encontrou-se algumas teses e dissertações que tratam do assunto fanfarra até mais do que sobre bandas marciais. Temos por exemplo o trabalho de Stella Pedrosa (2007, p. 43), que afirma:

Tomo, portanto, a fanfarra como uma categoria de banda e vejo que o desdobramento histórico – de uma e de outra – é uno, inseparável. O estudo que realizei em termos de estrutura e origem das fanfarras revelou interessantes matizes não apenas da história da música como da própria sociedade.

Sobre as modificações ocorridas nas fanfarras ao longo do tempo, Pedrosa (2007, p.64) relata:

A história das bandas e fanfarras revela uma rede em que, entremeados, atores humanos e não-humanos modificam-se ao longo do tempo e ao largo de diferentes espaços, desencadeando ações, produzindo efeitos, modificando situações. Portanto, também os objetos são mediadores, não devendo ser ignorado nos estudos do mundo social.

Assim, o processo de modificação é uma constante na vida humana, conduzido não só pelo ator social concatenado com seu entorno físico e temporal. A passagem de fanfarra simples para banda marcial não se deu apenas pelos seus agentes, mas por toda uma rede de objetos. Nas entrevistas muitos recordam com certa nostalgia o período das fanfarras como “um tempo mais romântico [...], tocava-se simplesmente pela emoção de ver as pessoas na rua aplaudindo [...]. Hoje, as bandas estão mais preocupadas em agradar aos juízes dos concursos e ao orgulho dos regentes”. Se hoje não encontramos mais fanfarras, em João Pessoa, é por que o universo social percebeu que o trabalho com banda marcial “aqui é mais ‘interessante’ e, economicamente, mais rentável”. Acrescenta Pereira de Brito: “*A gente viu que o valor*

comercial entre a corneta¹³ e o trompete era irrisório”, e se optou por fazê-lo no molde da banda marcial em detrimento do modelo da fanfarra. O trompete por possuir maiores possibilidades musicais é esperado que seja bem menos acessível no preço, portanto é um dado material que corroborou na adesão ao novo estilo. Para o aluno, também, era mais interessante o trompete, por oportunizar o ingresso no estudo de um instrumento e, logo, a inserção no mercado como instrumentista.

Para os entrevistados algumas bandas foram marcantes no período das fanfarras. As três mais citadas com grande entusiasmo foram as seguintes bandas: a do Colégio Estadual de Areia, a do Estadual de Itabaiana e a do Estadual de Alagoa Grande. Estas fanfarras exercem forte influência na criação de bandas e do movimento na capital, pois seus regentes foram grandes incentivadores do movimento, criando outras fanfarras importantes no período, em João Pessoa. Nesta as primeiras instituições que iniciaram a mudança do modelo de fanfarra para banda marcial foram as seguintes: Colégio Costa e Silva, Escola Técnica Federal da Paraíba, Colégio Presidente Epitácio Pessoa, Colégio Arquidiocesano Pio XII, Colégio Professora Maria Alice Cavalcante e a Escola Municipal Castro Alves. Destas, apenas as bandas dos colégios Costa e Silva e Castro Alves continuam atuantes. Estas bandas foram importantes por marcar o processo de transição não somente entre fanfarras e bandas marciais, mas sim o processo de ensino e aprendizagem. Até então, grafava-se a música pelo “sistema de notinhas”, ou seja, notas anotadas no alfabeto romano, que passa para ao sistema de notação em pentagrama para a prática dos instrumentos, segundo relatos da época.

As bandas marciais são formadas por instrumentos e repertório mais complexos que as fanfarras. Sua formação e repertório vão estar sempre sujeitos aos instrumentos que seu regente tem à disposição, o que vai variar de acordo com as possibilidades financeiras de cada corporação, podendo ter uma formação simples – com trompetes, trombones, caixa, bombos, pratos – até a que está descrita na maioria dos regulamentos de concursos de bandas espalhados pelo Brasil.

Banda Marcial: Instrumentos melódicos característicos: família dos trompetes, família dos trombones, família das tubas e saxhorn. Instrumentos de percussão: bombos, tambores, prato a dois, prato suspenso, caixa clara. Instrumentos facultativos: marimba, trompa, tímpano, *glockenspiel*, campanas tubulares e outros de percudir.

¹³ Lembrando que a corneta é um elemento identitário da formação de fanfarra.

Uma banda marcial é bem mais do que um regulamento pode nos apresentar. Há todo um envolvimento dos jovens que fazem parte destes grupos vibrantes, que traduzem em música toda as suas emoções, seus anseios e seus sonhos. Sonhos, pois, normalmente, o acesso à música seria difícil e por serem, em sua maioria, oriundos das classes menos abastadas de nossa sociedade. A banda para estes jovens é um caminho que os leva através da música para um futuro com mais oportunidades. Hoje, as bandas marciais assumiram o papel que já foi das bandas musicais e das fanfarras, o de popularizar a música instrumental e levar para mais próximo das pessoas a emoção de uma apresentação ao vivo. Isto só foi possível graças à inovação dos instrumentos, que fornecem mais possibilidades dos arranjos e um nível de ensino e aprendizado mais especializado nestas corporações musicais.

Em finais da década de 1980 e início da década de 1990, houve em João Pessoa, uma série de modificações na estrutura das antigas fanfarras, a começar pelo instrumental que deixa de ser formado por cornetas lisas e passa para trompetes em *sib*, os *cornetões* são substituídos por trombones de pisto e, posteriormente, por trombones de vara. Outra modificação relevante foi a substituição dos antigos instrutores – que eram, em boa parte, professores de educação física – pelos regentes que tinham um maior embasamento musical que os anteriores. Esta mudança acarretou uma outra no repertório que desloca a ênfase nos dobrados e marchas para as adaptações de peças musicais de compositores “clássicos”, como Mozart, Beethoven, Carlos Gomes, Vila Lobos e outros.

2.2.3. *Marching band*

Nos últimos quinze anos o Brasil viu despertar um “novo” caminhar, um novo estilo para as bandas estudantis. Trata-se da *marching band*. “O que é isto?” “De onde veio?” são as perguntas mais frequentes, pois causa bastante estranheza uma denominação em inglês para bandas na Paraíba.

As *marching Band* são “provenientes” dos Estados Unidos da América e sua história é bem próxima à das bandas no Brasil, pois teve início com a colonização trazida pelos europeus. Segundo John Leggett (2004, p. 17), eram formações de caráter militar, que conduziam as tropas dando ânimo para as caminhadas e para as batalhas. Com o tempo e as inovações estas bandas tiveram o seu foco modificado e passaram a ter um papel mais cerimonial. Mas as características militares continuavam nas marchas, em algumas músicas e nos uniformes. Após a fase militar, estas bandas entraram na vida civil por meio das associações e universidades, mas sempre mantendo suas raízes militares. Isto começa a mudar em meados de 1907, em um jogo de “futebol americano” entre as universidades de Illinois e

de Chicago. A *Marching Illini* entra no campo e realiza o primeiro show de intervalo da história. A partir deste momento, as bandas americanas modernas foram comumente associadas aos intervalos dos jogos de “futebol americano”. Neste mesmo ano a *All-American Prudue Marching Band* sai da tradicional formação de fileiras militares e entra em campo com uma formação em “P”, inspirados na formação em “V” dos pássaros. Esta foi a primeira “formação show”.

Segundo Leggett (2004, p. 55), o conjunto instrumental de uma *marching band* é muito variável, dependendo do estilo, mas sua formação mais comum inclui para os aerofones: a famílias das flautas, dos clarinetes, dos saxofones, dos trompetes, dos trombones, das tubas ou *souzafones* e dos fagotes e oboés. Estes dois últimos encontrados raramente em desfiles por serem de palheta dupla apresentam maior risco de causar acidentes durante a movimentação. Para a percussão, o mais comum são: caixas tenores, pratos e o *quadritons* – um jogo de quatro ou mais “tons”, ou tambores, de tamanhos diferentes (ver fig. 19), presos por uma ferragem ao corpo do instrumentista pelos ombros, que possibilita ao músico se movimentar e tocar – e outros instrumentos adaptados para marcha, como: *glockenspiel*, xilofone e marimba.

Com o tempo outras mudanças fizeram-se necessárias, adicionando as danças na “linha de frente” e a alegoria da chamada “*color guard*” na tradição das *marching band* pelas *high schools* (ensino médio) e, posteriormente, das *junior high schools* (ensino fundamental). Apesar de todas estas modificações os regentes não estavam satisfeitos com as regras estipulada pela associação de veteranos da I guerra, que conduziam os campeonatos nacionais. Estas regras primavam mais pela marcialidade, com uma pontuação muito acentuada para a marcha, levando em conta, até o padrão do corte de cabelo dos integrantes das corporações, deixando em segundo plano o lado coreográfico e musical das bandas (ver LEGGETT, 2004, p. 15).

Em meados dos anos de 1970, um grupo de regentes criou a DCI, *Drum Corps International*, entidade que passa a organizar eventos e competições para as bandas filiadas, cuja idade limite ficou determinada entre 13 a 21 anos. O objetivo principal da DCI é proporcionar uma experiência de vida para os jovens americanos através da performance musical das *marching bands*. Há também a DCA, *Drum Corps Associates*, criada por volta dos anos de 1965, tem seu diferencial da DCI por não ter restrições etárias para os integrantes das corporações musicais. Há nos EUA outras ligas, mas, as que possuem maior visibilidade e melhor organização são a DCA e a DCI. Vou me ater mais à DCI por exercer maior influência nas bandas brasileiras e mais, especificamente, a BMCA.

Algumas mudanças foram logo aprovadas e causaram grande impacto nas corporações, atribuindo um caráter de espetáculo à apresentação das bandas e incentivando o lado criativo dos regentes nos arranjos cinematográficos e nas coreografias. A primeira mudança remarcável reside no estilo da marcha. Ao invés do tradicional “passo alto” (ver fig. 6), há o chamado “*fluid roll step*” (ver fig. 7), um passo mais baixo, com menor inclinação dos joelhos, onde há um menor impacto no dorso do músico, que fica livre para movimentar-se com mais leveza e rapidez.

Fig. 6. Passo alto¹⁴.



Fonte: www.absoluteastronomy.com/topics/Drum_and_bugle_corps

Fig. 7. Passo baixo, “*fluid roll step*”

¹⁴ Acessado em: 2/10/2009



Fonte: Pesquisa de Campo

Outra característica da *marching band* é a adaptação da guarda de honra americana que marchava portando a bandeira ou pavilhão nacional e outros objetos como reprodução de rifles e sabres fixos para desfilar à frente da banda. Na mudança para a *drum corp* passa a fazer movimentos, girando e arremessando as reproduções das armas para dar um maior visual à performance. Hoje não há mais a obrigatoriedade do uso do pavilhão nacional, mas sim de bandeiras ou flâmulas identificadoras da corporação e ou da escola.

Fig. 8. Ensaio da alegoria de uma *drum corp*.



Fonte: Pesquisa de Campo

Na *drum corp* adicionou-se uma faixa lateral para uma percussão fixa, chamada de *box* ou *pit* (ver fig. 9), onde a banda pode colocar instrumentos não portáteis como: tímpanos, gongo chinês, carrilhão, bombo sinfônico, prato suspenso e instrumentos de teclados.

Fig. 9. Faixa lateral para percussão fixa, chamada de *box* ou *pit*.¹⁵



Fonte: www.absoluteastronomy.com/topics/Drum_and_bugle_corps

Os julgamentos dos concursos são semelhantes entre os dois tipos de banda, mas a *drum corp* enfatiza o aspecto visual da banda e os critérios consideram as legendas para o desempenho da música, a performance visual, a percussão, a *color guard* e o efeito geral ou a homogeneidade do conjunto.

¹⁵ Acessado em: 2/10/2009.

Nas competições organizadas pela DCI as bandas estão divididas em três classes, que podem competir em um mesmo evento, mas julgadas e classificadas separadamente. As composições são as seguintes: a) *world class* é composta por 22 bandas e com o máximo de 150 componentes para cada corporação. Trata-se da elite da DCI, pois durante a temporada de competições, esses grupos têm a preferência nos horários dos ensaios e apresentações, bem como têm direito a voto no conselho administrativo da DCI; b) classe aberta, criada a partir da união de duas outras classes, as “divisões II e III”, que eram compostas por corporações menores, entre 30 e 135 componentes, para facilitar a adesão dos jovens aprendizes e por não terem a mesma exigência da *world class*; c) Classe internacional é a mais nova divisão da DCI, onde não há rigidez para seguir as regras, com o objetivo de atrair corporações do mundo inteiro para competir nos EUA.

Os ensaios e a entrada de novos membros nas bandas são realizados entre o final do outono e o início do inverno. Neste período são organizados os acampamentos de fim de semana para que se façam os testes para os alunos novatos. É um período intenso com audições diárias, que dura, em média, três acampamentos, ou seja, três finais de semana. Após este período, em meados de maio, os alunos selecionados passam a ensaiar com o grupo. Como há pouco tempo até o início da temporada, os ensaios são longos – chegando a uma média diária de dezesseis horas – para poder refinar a música e a movimentação.

A temporada de competições da DCI, realizada durante o verão americano, é bastante longa e árdua para os componentes. O ponto culminante destas competições é o DCI *Championship*, em meados do mês de agosto. Os integrantes das bandas concorrentes seguem em comboio, tendo que dormir nos ônibus ou em ginásios, competindo e somando pontos para se classificarem para a final. Esta é, anualmente, transmitida ao vivo pelas televisões americanas, dando uma visibilidade para as corporações e para as entidades que as mantêm, ou atraindo a atenção de investimentos e patrocinadores.

No Brasil, a adesão ao novo o estilo de *drum corps* é um fenômeno muito recente. Só em meados da década de 1990 foi criada a DCB, *Drum Corp Brasil*, que vem organizando eventos para a maior difusão do estilo. Entre estes eventos pode-se destacar o campeonato de *Drum e Brass corps*, realizado anualmente no Estado de São Paulo.

No regulamento da DCB¹⁶ consta uma definição de *drum corp* bastante ampla e livre: “grupos formados por instrumentos de metais e percussão de qualquer tipo, podendo ser utilizadas flautas transversais”.

¹⁶ Maiores detalhes, ver regulamento anexo.

PARTE II

A CENA SOCIAL E MUSICAL DA BMCA

CAPÍTULO 3

O CONTEXTO SOCIAL

Estudos sobre cultura e sociedade têm levado uma série de pesquisadores a refletir sobre conceitos, valores e formas expressivas que influenciam no fazer cultural. Clifford Geertz (2005, p. 150) aponta um caminho para o estudo científico da cultura: *“É preciso compreender tanto a organização da atividade social, suas formas e o sistema de idéias que as animam, como a natureza das relações existentes entre elas.”*

Partindo do modelo de análise adotado por Merriam – som, comportamentos e conceito, ou melhor, a dimensão sonora em si, as idéias sobre música e o contexto cultural – passo a apresentar, deste capítulo em diante o contexto sociocultural, a dimensão sonora e as idéias sobre música que permeiam a banda marcial Castro Alves.

3.1. O entorno físico e social da BMCA

Por vezes em minha vida frequentei a feira do bairro de Oitizeiro. Em todos estes anos nunca passou pela minha mente, que um dia eu iria retratar esta localidade com um olhar de pesquisador. Nos meses que antecederam minha ida à escola ficava tentando focalizar pontos ou passagens em minha memória, que poderiam ser úteis quando lá chegasse.

Se a trajetória de um bairro contribui para compreendê-lo, penso que os traços essenciais de seu meio, o entendimento de sua gênese e de sua trajetória são valiosos referenciais para uma investigação, que se realiza em íntima relação com o contexto urbano. Conhecer o meio físico, o lugar em que se localiza, contribui para a compreensão de sua história e permite relacionar uma trama de processos, que determinam períodos de estagnação e de progresso, que marcam a formação e a transformação de um bairro. Por isso, considero essencial, para a compreensão do tema em estudo, apresentar alguns referenciais sobre o bairro Cidade dos Funcionários I, bairro em que se encontra a BMCA – Banda Marcial Castro Alves.

Localizado ao sudoeste da cidade de João Pessoa, o bairro Cidade dos Funcionários I teve seu início com a feira de Oitizeiro, formado por seus proprietários de comércio e funcionários, o bairro foi crescendo nos arredores da feira e mercado público, que logo foi criado. O mercado foi outro ponto que disseminou o comércio local, surgindo mais tarde um supermercado e uma galeria de lojas, que são os pontos comerciais mais visíveis para quem

passa pelo bairro. Andando em direção ao centro do bairro, pode-se encontrar uma diversidade de casas comerciais e moradias.

Fig. 10. Vista frontal do mercado público de Oitizeiro



Fonte: Pesquisa de Campo

No centro do bairro há uma praça, apontada pelos alunos entrevistados como único local de diversão fora do contexto escolar, ainda pode-se encontrar uma escola de ensino médio e um posto médico. O serviço de transporte é precário e uma parcela das ruas não tem asfalto nem canalização sanitária.

Outro ponto muito precário é a questão da segurança no bairro. O consumo de drogas e pequenos assaltos foram destacados, como pontos negativos do bairro, em todas as entrevistas ou questionários. Frequentemente, o aumento no consumo e tráfico de droga na região é apontado como fator preocupante, tanto dos alunos como da direção da banda e da escola.

3.2. A interação da banda e comunidade

Não seria exagero dizer que a BMCA teve seu início apoiado na comunidade dos Funcionários I. Foi um apelo da comunidade que deu origem a banda e, por vezes, foram relatadas histórias de ajuda na confecção do fardamento, na compra de material, no aluguel de ônibus. Sempre que foi solicitada a ajuda, a comunidade, dentro das possibilidades de cada um, têm respondido ao apelo, assim como exemplifica Ivanilson¹⁷ em entrevista realizada em 17/04/2009: “A banda do Castro Alves hoje é da comunidade. Há uns três anos atrás a banda

¹⁷ Ivanilson Silvestre de Lima é ex-aluno e morador do bairro dos Funcionários I

precisou viajar e a comunidade deu a alimentação. A comunidade aceita e ajuda a banda Castro Alves.”

Não é só uma questão de ajuda monetária, mas o incentivo para que os jovens participem da BMCA também vem de muito tempo. Indagado sobre o período da banda marcial, Gilvan realça em entrevista realizada em 20/09/2009: “A *população aceitava bastante, tinha pais de alunos que fazia questão que o aluno estivesse na banda, porque achava bonito a marcialidade, o uniforme”*.”

Na BMCA participam não só pessoas ligadas diretamente à comunidade e que compartilham o mesmo espaço social e geográfico, mas também pessoas vindas de várias partes da periferia de João Pessoa. Durante a pesquisa foi constatada a predominância de grupos das camadas mais desfavorecidas, em entrevistas e questionários realizados. O que parece colaborar com a falta de visibilidade, que atinge não só o movimento cultural das bandas estudantis, mas todo o movimento cultural advindo das tradições rurais ou orais. Temos por exemplo, as quadrilhas juninas, os reisados, os maracatu, que só obtêm certa notoriedade entre a mídia e a sociedade, quando ocorrem as festas representadas por estas manifestações. No caso das bandas, só se obtêm mais visibilidade nas comemorações da independência realizadas no mês de setembro.

A adoção da BMCA pela comunidade não parece um fato isolado neste universo. Durante minha vivência com as bandas estudantis, por vezes, pude observar o apoio dado às bandas por comunidades e até por cidades. Cito o caso da banda do colégio Costa e Silva, em evidência anos de mil novecentos e oitenta. Os moradores do bairro cooperavam com doações diversas, desde materiais até dinheiro para a compra do fardamento.

Esta identidade entre um movimento cultural e a comunidade que o circunda é visto em diversos locais espalhados pelos continentes. Vários trabalhos de etnomusicologia, sociologia, antropologia, educação musical, só para mencionar algumas áreas, vêm comprovar esse fenômeno. Um exemplo é dado por Geertz em suas “*notas sobre a briga de galos balinesa*”, onde ele descreve o envolvimento da sociedade com esta prática ilegal no país.

São fatores observados por mim durante o trabalho que exercem forte influência na relação comunidade/banda: o número de participantes que moram no bairro, a relação dos diretores da agremiação com os moradores. No caso da BMCA, quanto “mais aberto” à comunidade – não se restringindo aos alunos da escola – mais amparo terá. Essa relação é tão intensa que os dois regentes mais aceitos pela comunidade são o atual Josival e Elanio Ângelo, pois ambos cresceram dentro do bairro.

A comunidade exerce sem dúvida uma forte influência na BMCA, saber como participar e trabalhar nessa ação de forma positiva é um exercício para todo aquele que queira o apoio não só dos moradores do bairro Cidade dos Funcionários I, mas de todas as comunidades, sempre tendo a percepção das particularidades de cada região.

3.3. O espaço escolar

Na data marcada, onze de agosto de dois mil e oito, chego à rua que dá acesso à escola. Observar o ambiente é papel do pesquisador. Tinha consciência que quanto mais detalhista fosse, mais nítidas seriam minhas “primeiras” impressões acerca do lugar. A primeira visão que se tem do local é da feira de Oitizeiro, suas barracas “arrumadas” de forma a deixar o ambiente com um ar confuso, desordenado, por vezes, caótico, carros de mão, pessoas gritando, bares, carros, caminhões descarregando mercadorias. Todo este movimento em uma rua simples, calçada com pedras e sem saneamento básico.

Fig. 11. Rua de acesso a escola.



Fonte: Pesquisa de Campo

Logo vejo, do lado esquerdo, o muro da escola. Do lado direito, há poucas casas. Mais alguns passos e chego à esquina e deparo-me com os portões de entrada do estabelecimento de ensino.

Estas poucas casas ali localizadas têm estrutura simples, casas construídas no modelo de conjunto habitacional com poucas reformas. Uma *lan house*, um pequeno fiteiro¹⁸ e uma mercearia são os comércios mais frequentados pelos alunos. Na rua transversa da escola fica a

¹⁸ Quiosque construído de madeira, alumínio ou alvenaria, no qual se vende balas, cigarros, bebidas e etc.

casa da costureira, outro ambiente em que podemos encontrar alguns alunos e o coreógrafo, fornecendo sugestões para o fardamento da banda.

Fig. 12. Vista frontal da rua, do lado esquerdo vê-se a escola



Fonte: Pesquisa de Campo

Em uma rua de barro, sem qualquer infra-estrutura, fica a sede da escola. Após o portão, caminhando poucos metros por um corredor coberto, encontro outro portão que dá acesso à escola. Logo em seguida se encontra a sala da banda, pequena, onde se guardam os instrumentos e alguns fardamentos para reparo. Trata-se também de uma área de convivência dos alunos. Tudo muito simples, não condizendo com a banda quando sai para alguma apresentação. Os ambientes sem qualquer luxo, como por exemplo, a sala da banda não apresenta nenhum tratamento acústico, o que torna a prática instrumental quase que impossível. Uma das poucas atividades possíveis de serem realizadas ali são as aulas de iniciação musical e de trompete para poucos alunos, uma conversa, prova de roupas, limpeza e pequenas manutenções nos instrumentos.

Fig. 13. Corredor de entrada da escola



Fonte: Pesquisa de Campo

Fig. 14. Sala da banda



Fonte: Pesquisa de Campo

Em frente à sala da banda fica a sala do diretor, com um pequeno jardim. Andando mais um pouco, algumas salas de aula e um pátio – onde ocorrem os ensaios da alegoria e das balizas, durante os horários de aula – e uma área de convivência dos alunos. A sua frente fica a cozinha. Ainda no pátio há os banheiros, bebedouros, sala de informática e sala de reuniões.

Para os ensaios de naípe utilizam-se as salas de aula, em horários que não atrapalhem o andamento das aulas da escola. Durante a semana, os horários possíveis se situam entre

onze e meia e treze horas, para as aulas de iniciação é entre dezessete e dezoito horas e quarenta e cinco minutos, para a banda.

Fig. 15. Pátio da escola com a cozinha ao fundo



Fonte: Pesquisa de Campo

Para os ensaios gerais utilizam a quadra da escola, localizada ao lado do bloco de salas. Antes da construção da quadra utilizavam o pátio interno para os ensaios. A quadra veio proporcionar mais conforto e, também, maior privacidade para os ensaios musicais e coreografados.

Ainda sobre o espaço escolar, alguns alunos entrevistados observam que apesar de todos os investimentos, ainda há pontos de descontentamento com a falta de espaço adequado para ensaios e a diminuição do seu tempo, em consequência das mudanças curriculares.

Não posso deixar de dizer que observei dois aspectos que co-existem dentro do espaço escolar, um orgulho do sentimento de posse e de pertença. Primeiramente é o orgulho das pessoas que trabalham ali, que apesar do senso crítico – tanto positivo como negativo, que sempre existirão –, quando solicitados a se reportar sobre a banda, sempre comentam sobre as vitórias dos campeonatos. Outro aspecto são os alunos. Os que podem entram logo na banda, mesmo que depois abandonem pelo nível de comprometimento que é exigido. Os que não podem participar da banda em seu dia-dia, de diversas formas, iniciam ajudando, e quando podem entram no corpo musical ou no coreográfico, importante para muitos é participar,

como foi relatado por Luciano Sena, vulgo “Chocolate”¹⁹: *“Aquele garoto, da caixa, é um orgulho para a banda. Iniciou aqui como apanhador de baquetas, hoje toca muito bem”*

¹⁹ Luciano Sena é amigo da banda e um dos seus principais incentivadores.

CAPÍTULO 4

SURGIMENTO, MANUTENÇÃO E ESPETACULARIZAÇÃO

O embrião da banda Castro Alves nasce por volta da década de mil novecentos e oitenta, quando na escola Nicodemos Neves, uma fanfarra simples dá seus primeiros acordes. Mesmo sem muita estrutura o regente Ivanilson coloca a banda para desfilar pelas ruas do bairro e vai a encontros de bandas por toda João Pessoa. Sobre este período relata Josivaldo Claudio²⁰. *A gente tinha até vergonha, via as outras bandas todas com os uniformes bonitos, enquanto a gente tinha alunos com camisa branca, outro com preta, um negócio todo desmantelado. Hoje é uma maravilha.*

4.1. De fanfarra a banda marcial

A Banda Marcial Castro Alves, em mil novecentos e noventa, inicia um período de modificação do estilo, saindo do modelo de fanfarra para banda marcial. Esta mudança não se deu como uma ruptura, um corte brusco, mas ocorreu de maneira lenta e gradual. Durante um período, pode-se encontrar a corneta com *pisto* e o trompete, o *cornetão* e o trombone convivendo juntos. Isto foi sendo modificado aos poucos com a compra de novos instrumentos e com a contratação do regente Elanio Ângelo. O trabalho começou a ser modificado, pelo fato dele ter um conhecimento musical e também a ida da corporação para a cidade de Goiânia, estado de Goiás, disputar o campeonato nacional de bandas e fanfarras, fato que colocou em contato com outras corporações. Josivaldo Cláudio relata em entrevista realizada em 20/07/2009:

Quando fomos para Goiás vimos outras bandas como Itaquaquetuba, Pio XII, Jardim Paulista. Isto fez com que abrisse um universo novo para todos. Quando o Castro Alves voltou, houve o empenho de todos para melhorar. Também houve a colaboração da prefeitura. No ano seguinte voltamos para competir.

Então a BMCA começou a romper com a história das bandas em João Pessoa, que, até então, eram regidas, na maioria dos casos, por professores de Educação Física, época em que os alunos não aprendiam a leitura da escrita musical. O regente solfeja as notas escritas no

²⁰ Josivaldo Claudio, o Lampião, é morador do bairro, “amigo” da banda e foi aluno da banda Nicodemos Neves assim como da fanfarra e banda marcial Castro Alves,

quadro, enquanto as aponta obedecendo o ritmo para os alunos cantarem até decorar a música. Sobre essas modificações Gilvan Pedro²¹ assinala:

[...] “como a gente estava iniciando essa mudança, essa experiência, tudo que vinha era novo... A formação da banda era totalmente diferente e o ensino também... Era uma boa educação para aquela época...”. (entrevista realizada em 20/09/2009).

Esta modificação não foi apenas uma mudança de estilo, mas uma mudança geral no ensino, no repertório, no fardamento e acima de tudo no pensamento, na consciência de fazer banda. Sobre a regência de Elânio Angelo e o auxílio de alguns integrantes, que eram dentro da banda um “grupo à parte”, por estudarem música no curso de extensão da UFPB, relata Sérgio²²:

“Como coadjuvante, nós montamos um grupo: bateria, sax, trombone, clarinete, trompete [...] Como estudávamos na universidade o acesso à música já tava bem mais prático, a gente colocou aquele grupo que ficava dentro da banda, mas ficava à parte [...] sempre presente, tocando na banda e auxiliando nos arranjos [...]. No período que a banda começou a se caracterizar como marcial organizada, então, foi que o fazer musical começou...” (entrevista realizada em 04/06/2009).

Toda esta influência foi muito benéfica. Como não se tinha acesso aos instrumentos, aos métodos e às técnicas (como a da moderna banda marcial), cobrava-se uma elaboração mais profunda do fazer musical. Este “pioneirismo” em trazer métodos, técnicas e pessoas capacitadas para o quadro da banda, fez da BMCA uma referência no período de transição entre fanfarra e banda marcial.

Buscava-se uma conscientização do aluno para a qualidade do fazer musical para se obter um toque afinado, com uma boa execução e sonoridade. Isto fez com que houvesse um grupo onde cada um expresse sua opinião, procurando resolver questões pertinentes ao tocar. Por vezes, foi relatado que faziam reuniões entre o regente e os componentes, como diz Sérgio em entrevista realizada em 04/06/2009: “...tudo era conversado a gente trocava aquelas idéias ... este nosso bate papo com o regente era muito informal, trocava aquela idéia, mostrava como solucionar as dificuldades...”.

²¹ Gilvan Pedro foi aluno da BMCA, hoje é regente e arranjador.

²² Sergio Messias Fernandes da Costa foi aluno e regente auxiliar da BMCA nos anos de 1990. Atualmente é aluno da Licenciatura em Música, na UFPB, e professor de música da Prefeitura de João Pessoa.

Quanto ao repertório, Gilvan comenta em entrevista realizada em 20/09/2009: “...na primeira fase²³ da banda marcial do Castro Alves, o repertório da época era mais dobrado, mais marcha, mais marcialidade...”

Neste período, o relacionamento da banda com a comunidade começava a ficar próxima. Estava nascendo uma cumplicidade entre a BMCA e a população adjacente à escola, que começava a se identificar com o grupo, através dos alunos que eram considerados como “filhos” do bairro, como o próprio regente, por sua vez, filho de um morador. Mesmo quando o aluno terminava o ensino fundamental II poderia ficar na banda. Havia também vagas para os moradores. Com isto, a corporação começou a conquistar um espaço de respeito na comunidade. Gilvan Pedro responde em entrevista realizada em 20/09/2009 que:

... [a comunidade] “*aceitava bastante naquela época ali. A banda do Castro Alves estava naquele auge... Assim... a população, a comunidade aceitava... Havia pais de alunos que faziam questão que o aluno estivesse porque achava bonito a marcialidade, o uniforme...*”

No ano de mil novecentos e noventa e cinco, com a saída de Elânio, assumem em caráter especial Edvaldo Serrão e Sérgio Messias, que ficaram à frente por cinco ou seis meses. Uma nova metodologia foi adotada, com a criação de um projeto didático para trabalhar os alunos. Pela primeira vez na banda, houve um trabalho de formação musical através da iniciação e estudo coletivo de instrumento. Os alunos eram separados por naipes e estudavam técnicas instrumentais e teoria. Edvaldo preparava os alunos de percussão e Sérgio, os alunos de metal. As aulas teóricas eram divididas entre os dois.

Esse trabalho não obteve um resultado imediato e a banda não chegou a fazer apresentações naquele ano. Mas o resultado dessa iniciativa teve repercussões até os dias de hoje. Há componentes da banda atual que iniciaram seus estudos naquele período. Sérgio comenta em entrevista realizada em 04/06/2009: “*a gente esteve um pequeno período, mas que eu acredito que foi uma semente plantada, acho que o trabalho funcionou, deu alguns frutos...*”

Este período de grande produtividade, crescimento e reconhecimento da BMCA, não só no estado, mas em todo o Brasil, termina de maneira melancólica. A banda que, por duas vezes, foi representar a Paraíba em competições pelo país, começou a declinar e onde existia um centro formador de alunos músicos e cidadãos, passou a existir só a lembrança em forma de sucata, do que antes eram instrumentos musicais.

²³ Primeira fase como banda marcial, quando tinha instrumentos da fanfarra com os da banda marcial.

E por que ou como isto aconteceu? É uma pergunta que fiz durante o estudo desta fase. Pude constatar, nas poucas pessoas que tentaram responder à questão, que a BMCA entrou em crise por diversos motivos: a falta de verba, a saída do regente e de muitos alunos, o descompasso dos novos contratados com a comunidade e a direção da escola. O importante é que foi neste momento que nasceram as bases que fazem hoje a BMCA.

4.2. Um novo passo para a BMCA

Sempre que há um contato entre diferentes grupos sociais, ocorre uma permuta cultural. Hoje temos os processos de apropriação da cultura subalterna pela cultura dominante. Ou até mesmo os protagonistas das culturas populares terminam incorporando as novas tecnologias, reinventando os seus bens culturais. Essas “aproximações” Osvaldo Meira Trigueiro (2005), chama de “produtos espetacularizados”. As manifestações populares – bandas estudantis, quadrilhas juninas, caboclinhos e etc. – já não pertencem apenas aos seus protagonistas. As culturas no mundo globalizado são também de interesse dos grupos midiáticos, do turismo, do entretenimento, das grandes corporações e de tantas outras organizações sociais, culturais e econômicas. Tais afirmações tentam elucidar um pouco desta troca quando todos podem ganhar ou perder, mas sempre há o “novo” como produto final a ser ou não incorporado. O ser humano é também movido por mudanças, novas perspectivas, novos desafios, mas nem sempre estas mudanças são esperadas ou planejadas, assim como ocorreu na BMCA.

No ano de dois mil e cinco – após cerca de dez anos de dificuldades e de mudanças de maestros, que não se adaptavam ou não eram aceitos pelo grupo, seja pela forma de trabalhar ou por outros motivos – foi convidado pelo diretor da escola João Letício, um ex-aluno, morador do bairro dos Funcionários I e agora regente, com alguns anos de experiência, Josivaldo Cavalcante, vulgo *Val*. Ele iniciou sua vivência musical no ano de mil novecentos e oitenta e sete, na banda marcial da Escola Estadual Nicodemos Neves, sob a regência de Ivanilson. Alguns anos depois passou a ser componente da BMCA, como tubista. Neste período iniciou seus estudos de tuba com o professor Valmir Vieira, no curso de extensão em música da UFPB, chegando a participar de diversos grupos (quartetos, quintetos e outros), como instrumentista. Em mil novecentos e noventa e dois, iniciou a carreira de regente na Banda Municipal da Escola Tarsila Barbosa da Franca, onde ficou até dois mil e cinco, quando transferiu-se para a BMCA²⁴.

²⁴ Informações obtidas em entrevista realizada no dia 09/08/2008.

Em princípio, assumiu a regência da BMCA com grandes dificuldades materiais, pois a banda estava sucateada por anos de uso dos instrumentos sem a devida manutenção ou compra de novos. Inicialmente, Josival tinha uma tarefa, reorganizar e redirecionar a atenção dos alunos e das pessoas em volta da BMCA que, ao longo do tempo, foi relegada e passou a ter atenção somente quando as festividades da independência do Brasil, no mês de setembro estavam próximas. Este momento foi de suma importância na história da banda. Ou ela teria de voltar a atenção para a comunidade escolar, ou teria o fim de tantas outras corporações que perderam o apoio popular. Há de se ressaltar o crescente investimento em esporte dentro das escolas públicas que concorriam com a participação das crianças na banda. Lentamente e com o apoio da direção da escola e de ex alunos da banda a uma retomada de uma “paixão” que parecia apenas ter ficado em estado de letargia, logo se pode ver sopros desta retomada ecoando pelo bairro nas mãos das crianças. A culminância deste retorno foi o campeonato estadual de bandas que credenciou a participar de outras competições a nível nacional.

Às vésperas de participar do campeonato norte-nordeste de bandas, que naquele ano iria ser na cidade de São Luis (MA), a direção teve uma surpresa ao ler o regulamento do evento que dizia ser obrigado a banda a fazer movimentos no decorrer da apresentação, ao consultar a organização do evento tiveram a resposta que teriam que adequar-se ao novo regulamento. Relembrou que a banda teria que se movimentar no decorrer da apresentação, isto causou certo desconforto, pois estavam ensaiando repertório e postura no estilo “tradicional” e agora, teriam que iniciar um novo estilo, o *drum corp*, que levaria a todos, componentes e regente, a rever velhos conceitos de postura, sonoridade e repertório, em muito pouco tempo.

O regente Josivaldo reuniu os componentes da banda e expôs a situação: ou eles iriam para fazer uma participação especial, ou iriam ensaiar até a exaustão para competir. Foi assim que os alunos decidiram competir, o coreógrafo Dantas – que no início de dois mil e cinco foi à São Paulo e esteve presente no campeonato mundial da *Wamsb*²⁵ – iniciou o trabalho no mesmo dia, colocando em prática este estilo que eles pouco conheciam. O que sabiam desse novo estilo era através de páginas da rede de computadores, como foi relatado por Josival, em entrevista realizada em 04/03/2009:

a gente procurou dar uma olhada no site da Progresso, que é a primeira banda, no estilo drum do Brasil. E por ela, a gente começou a se espelhar e começou também a fazer pesquisas de vídeos de bandas americanas. Aí, daí a gente começou...

²⁵ *World Association of Marching Show Bands*

Foi muito difícil e desgastante para eles e para os alunos. Ter que repensar formas e conceitos é sempre muito complicado, mas naqueles dias eles não estavam pensando ou analisando “prós e contras”. Estavam fazendo, apenas, o que era possível dentro do curto espaço de tempo que possuíam. Só após muita conversa é que pude observar que tudo foi feito em um único impulso. Quinze dias depois, a banda sagrou-se campeã norte-nordeste.

Após sua chegada e toda a festa pelo campeonato, tinham uma decisão a ser tomada, mais importante que qualquer competição: qual estilo seguiriam daquele momento em diante? O tempo foi passando, muitas conversas, depois eles decidiram optar pelo novo que, por sua vez, deu início a uma discussão entre os regentes de bandas de João Pessoa. Este conflito não estava presente apenas em João Pessoa, mas em todo o Brasil, como pude constatar em conversas com alunos e regentes em encontros de bandas pelo país.

Nesse período de pesquisa, muitas vezes acompanhei BMCA em diferentes apresentações. Vale ressaltar que o público que vai aos festejos de setembro tem um comportamento um tanto diferente por serem pessoas com uma vivência no universo das bandas estudantis. Têm parentes e amigos que já fizeram parte de uma platéia em congressos ou apresentações para uma inauguração pública, mas sempre me deparei com comentários do tipo, “é um espetáculo” ou “um show”. Tais expressões cheias de emoção estavam sempre presentes no decorrer das apresentações.

Ao final de um evento onde estavam diversas bandas, um dos regentes chegou e, referindo-se à BMCA, disse: *“isto não é banda estudantil, é apenas uma espetacularização das bandas. É uma fanfarra com roupa e marcha nova, cheia de pirotecnia, com instrumentos tocando muito forte e gente correndo de um lado para o outro”*. Refletindo um pouco sobre o assunto, procurei diversos títulos que tratassem sobre espetáculos na música, teatro, dança, mas a princípio não encontrei algo relevante, foi quando tive contato com o livro de Carlos Calado, intitulado *“O jazz como espetáculo”*. Esta obra forneceu o subsídio que precisava para iniciar uma pequena discussão sobre a espetacularização das bandas estudantis, através deste “novo” modelo que é o *drum corp*.

Um equívoco constante que encontro nos “tradicionalistas”²⁶ é a afirmação que a *drum corp* é apenas a releitura das antigas fanfarras. Sim, as fanfarras também eram coreografadas, mas de uma maneira totalmente diferente, pois não havia um enredo, o instrumental era outro, os repertórios são bem diferentes. A distância e a falta de contato entre estes dois universos

²⁶ Chamarei assim as pessoas que defendem a manutenção das bandas marciais ditas tradicionais.

nos anos anteriores a mil novecentos e noventa, das fanfarras no Brasil e das *marching bands* nos EUA, é também um ponto relevante.

Calado, com a ajuda de outros autores, estabelece que para ocorrer um espetáculo de jazz faz-se necessário a existência do músico, da música e do público, assim como no teatro deve haver ator, texto e público (CALADO, 1990, p. 28). Nas *drum corps* há uma ligação destes dois espetáculos, o teatral e o jazzístico, através da coreografia que faz do músico um ator, seguindo um roteiro de ações previamente elaboradas e ensaiadas. Em alguns ensaios pude observar que, além da coreografia prévia, o coreógrafo solicitava aos músicos que improvisassem um movimento, em determinado momento da música, para se comunicarem ao público com o corpo. Uma ação de improviso musical aparente, mas, previamente ensaiado. Toda esta *mise-en-scène* é criada para dar a idéia de um espetáculo único, onde músico, baliza, corpo coreográfico e regente estão a serviço da música para o público.

A estrutura mínima para um espetáculo, que foi atribuído por Calado ao jazz (*id, ibid.*) – “músico, música e público – pode ser muito bem aplicada no caso das bandas estudantis para “música, músico” e espectadores. Sendo que o termo espectadores abrange um “público” mais amplo, irrestrito, não pagante. Esta tríade dominou o universo das bandas estudantis durante anos. Sua “música” ou repertório característico, de dobrados e marchas militares, foi o primeiro a ser modificado, passando para diversos estilos de músicas, desde trechos orquestrais, músicas populares urbanas. E hoje, há uma predominância em incluir no repertório temas de filmes norte-americanos e “cadências” para a percussão.

Nesta readaptação, o músico passa de uma figura passiva para um sujeito participante e ativo que, além de tocar seu instrumento, conta hoje com movimentos coreografados, lembrando um espetáculo de dança. Uma forma para ajudar os músicos neste novo papel foi a modificação dos uniformes, hoje, confeccionados em um tecido mais leve e com poucos detalhes, apenas um brasão que é o símbolo da banda. Outra grande modificação foi o modo ou estilo de marcha, pois antes era pedida uma forma de marcha com o levantamento da perna, dobra do joelho e batendo com o pé forte no chão, o que causava um balançar em todo o corpo, influenciando na emissão do som. Atualmente, é pedida uma marcha mais próxima de um caminhar, causando uma sensação de leveza ao movimentar-se e um menor impacto na emissão do som para quem toca e para quem assiste.

O público passa de simples espectadores para torcedores ativos que acompanham a banda onde elas estiverem e, em alguns casos, até colaboram economicamente.

Estas modificações, que ocorreram ao longo da década de mil novecentos e noventa, eram pontuais em algumas corporações para apresentações especiais com público restrito.

Este foi o princípio das modificações e espetacularizações que presenciamos hoje nas bandas escolares, com uma influência direta, graças à *internet*, das bandas, ou melhor, do estilo norte americano de fazer bandas. No momento, o que se vê são verdadeiros espetáculos coreografados de cores e sons.

Estas “novas” estruturas começaram a chamar a atenção dos meios midiáticos, de maneira ainda tímida no Brasil, mas já podemos encontrar eventos e corporações patrocinadas por empresas privadas que, anteriormente, eram patrocinados pelos órgãos públicos. Com essa saída do poder público, o que pode causar preocupação, neste caso, é que as bandas passem de um ambiente destinado à iniciação musical de jovens, para um ambiente profissional, aonde só o resultado nos concursos é que venha a garantir a manutenção ou continuidade destas corporações.

Este estilo denominado *drum corps* foi criado, em meados de mil novecentos e setenta, pelos norte-americanos e caracteriza-se pela maior espetacularização, além das já citadas modificações de marcha, uniforme, repertório, ademais do corpo coreográfico com bandeiras se movimentado ao ritmo das músicas. Há a criação da *Drum Corps International*, DCI, que organizou, regulamentou e deu um caráter profissional ao movimento de bandas na América do Norte. Apesar de se tratar de crianças e jovens, esta “profissionalização” ou organização proporcionou a DCI, ou aos seus membros, um reconhecimento tal que hoje, os campeonatos são vendidos para as cidades e são transmitidos ao vivo pela televisão.

Outra grande mudança foi no corpo de percussão que passa de mero acompanhamento dos metais para terem seu espaço como instrumento solístico. No Brasil, essa realidade causou um verdadeiro *frisson* entre os instrumentistas, que viram nesta novidade, uma janela para deixar o talento ir além da simples marcação e acompanhamento. Agora há uma modificação importante na parte instrumental, uma vez que o trio caixa, prato e bombo caiu em desuso, dando lugar a um maior número de instrumentos como os quadritons, bombos de tamanhos variados, caixas, com modificações de tamanho e tensão, e pratos.

Assim as bandas no Brasil vão se renovando e sobrevivendo, entusiasmando jovens a irem além e entrarem pelo mundo da música. Não vejo de forma negativa tais modificações, mas, possivelmente, uma necessidade para a sobrevivência do movimento. Graças a esta espetacularização, a atenção para as bandas não se restringe ao período das comemorações da independência, pois agora bandas como a BMCA realizam apresentações por todo o ano. Também vale ressaltar uma maior procura por parte de crianças e jovens para integrarem estas corporações. Porém o dobrado ainda se faz presente no repertório das tais bandas, é importante para a manutenção desta forma de composição. Bandas como o Castro Alves têm

provado que uma mescla no repertório é viável e os espectadores, tanto estão abertos para as novidades, como “pedem” para ouvir os tradicionais dobrados militares, que há anos vem sendo interpretados por estas corporações.

PARTE III
O DIA A DIA DOS MEMBROS DA BMCA
DIÁRIO DE CAMPO

CAPÍTULO 5

UM ESPAÇO PARA O ENSINO E APRENDIZAGEM

Nos meses em que ocorreu a pesquisa de campo, como observador participante, acompanhei ensaios, desfiles, apresentações e outros encontros com os integrantes da BMCA – Banda Marcial Castro Alves. Deste modo, pude observar uma série de acontecimentos e analisá-los. Eventos estes que fazem de uma banda estudantil, mais que um simples grupo, uma vez que assume um papel importante no que se refere à socialização, à disciplina e à ampliação de experiências musicais.

Uma ferramenta importante para auxiliar no desenvolvimento da pesquisa, sem dúvida, foi o diário de campo. Acredito que o contato com as palavras nele contidas pode proporcionar uma maior coerência e veracidade para aos leitores, em relação às análises realizadas, construindo uma realidade constituída a partir de um modelo de aprendizagem que traz indicações válidas para outros universos.

Passo a descrever a BMCA, observando desde a motivação do ingresso do aluno até o dia da apresentação ou concurso. Geralmente, o aspirante chega sem a experiência de tocar um instrumento e de participar de um grupo, mas em algumas semanas, ele já estará apto a tocar e participar ativamente do dia a dia da banda.

5.1. Motivações dos alunos para o ingresso e continuidade

Indagados sobre as motivações despertadas para ingressar na banda, muitos dos jovens atuantes apontaram diversas razões, das quais as respostas mais frequentes foram: “*foi depois de ver uma apresentação*”; “*um amigo [integrante da banda] meu me trouxe aqui*”; o prazer do aprendizado musical e do interesse em aprender um instrumento; “*as viagens*”, ou a oportunidade de “*fazer novos amigos*” e de “*conhecer outros lugares*”. Já o maestro aponta o fato da vontade de fazerem parte de um grupo vencedor, justificando que o número de procura por vagas aumenta a cada campeonato vencido pela banda. Uma vez que, em nossa sociedade todos querem de alguma forma ocupar um “lugar social”, fazer parte da BMCA garante este “lugar”.

Embora exista o interesse no “lugar social”, nas viagens, os jovens são atraídos para a banda por um conjunto de razões e não, necessariamente, por um motivo isolado. E se o jovem aponta uma única razão, não podemos excluir as outras tantas, mesmo que não estejam, claramente, presentes no discurso. As várias razões são configuradas caso a caso podendo ou

não ter uma principal, conforme as características familiares, econômicas, psicológicas e emocionais de cada um dos jovens. Inicialmente, um dos alunos respondeu no questionário escrito, que ingressou na banda por seu gosto pessoal pela música. Em outro momento, declarou que entre as razões que o fizeram ingressar, uma foi a preocupação dos pais com o aumento do consumo de drogas entre os jovens no seu bairro, o que não exclui o prazer do aprendizado da música e a necessidade de ocupar o tempo ocioso desses jovens.

Mesmo cansados da rotina diária de ensaios com repetições não só da música, mas da coreografia, renovam seus ânimos após uma bem sucedida apresentação, coroada com o reconhecimento do público, ou o título em um campeonato. O sentimento evidente é o de que além do prazer em transpor as dificuldades técnicas de tocar um instrumento, há também o prazer de transpor a sua existência humana tão limitada no bairro onde vive, adquirindo outra intensidade social, conferindo-lhe a sensação de poder ir além das possibilidades conferidas pelo meio onde vive.

DIÁRIO DE CAMPO: OS ENSAIOS

5.2. PRIMEIRA VISITA: A APRESENTAÇÃO PARA OS ALUNOS

(05/08/2008)

Após alguns telefonemas para o regente e para o coreógrafo, foi marcado um primeiro encontro com a banda para explicar o trabalho que eu iria realizar. O primeiro passo se deu com a ida à Estação Cabo Branco, onde estava acontecendo um curso para regentes e alunos de bandas, promovido pela prefeitura (ver cap. 6). Após a apresentação artística, voltamos à escola, onde nos reunimos em uma sala de aula. O regente faz uma análise da apresentação, anuncia alguns avisos e solicita para que eu me apresentasse e explicasse o meu trabalho. Após atender ao pedido do regente, foi aberto um momento para questionamentos, mas como não houve, demos por encerrada reunião e o regente liberou os alunos. Após irmos para sala da banda – o regente, o coreógrafo, alguns alunos e eu – eles conversaram, tecendo elogios e críticas sobre a apresentação e as músicas apresentadas.

Em entrevistas e conversas informais realizadas com os alunos e a coordenação da BMCA, pude constatar que as formas de ingresso podem variar muito, mas o importante é que o aluno tenha a clara noção do compromisso não só hierárquico, mas também em nível de companheirismo que ele está assumindo com a corporação musical. A primeira condição mais evidente e natural de ingresso na banda é a de ser aluno regularmente matriculado na escola. Hoje, a secretaria de educação do município pede que a banda tenha, em seu quadro, apenas alunos matriculados na unidade de ensino à qual a banda faz parte. No entanto, a BMCA

continua a atender a comunidade e convidados, pois além dos instrumentos “doados” pela prefeitura, ainda possui instrumentos adquiridos com recursos próprios da banda.

No início do ano letivo da escola, o regente, o coreógrafo e o diretor, vão de sala em sala, convocando os alunos que tenham interesse em participar da banda. Explanam um pouco sobre a banda e suas atividades, seus instrumentos, seu corpo coreográfico, seus horários de ensaios, seus títulos obtidos em concursos e campeonatos, suas viagens, ademais de frisar sobre a importância do grupo para a comunidade escolar e para o bairro. Após esta breve explanação, marca-se o dia e a hora da primeira reunião para os alunos interessados.

Normalmente, na primeira reunião aparece um grande número de alunos interessados. O regente discorre um pouco mais sobre a banda, esclarecendo o seu conceito, como é o dia-a-dia do aluno e quais os procedimentos necessários para o ingresso no grupo. Na sala de ensaio, ele mostra cada um dos instrumentos da banda e elucida a dedicação necessária ao estudo do instrumento. A reunião se encerra com o regente passando uma ficha de cadastro, onde o aluno preencherá seu nome, data de nascimento, endereço, nome dos pais, telefone, ano, turma e turno – que está cursando na escola – e qual instrumento pretende aprender. Marca-se uma data para a devolução das fichas. No dia marcado os alunos devolvem as fichas e têm uma pequena aula de introdução à música. Com as fichas em mãos, conforme o regente observa a idade e qual instrumento o aluno pretende aprender, ele dirige os menores de dez anos para as aulas de flauta doce, e os outros, maiores, para a disputa de vagas dos instrumentos.

Após o preenchimento das vagas – número que varia de acordo com o total dos instrumentos doados pela prefeitura e os pertencentes à própria banda – pelos alunos regulares da escola, as vagas são abertas para a comunidade, cujo critério é um pouco diferente. Primeiramente atende-se aos ex-alunos. Estes têm a prioridade pelo fato de já estarem cientes de toda a forma de funcionamento, ou seja, além do repertório e coreografia, conhecem as regras de conduta e convivência da banda. O aval da direção da banda depende da avaliação do comportamento e o desempenho nos estudos, no período anterior. Para os candidatos novatos da comunidade, mas que demonstrem interesse em aprender um instrumento e participar do grupo, também são aceitos, contanto que tenham seus próprios instrumentos e que tenham disponibilidade para participar das aulas e dos ensaios.

Além dos dirigentes e alunos, há também os convidados ou “colaboradores” voluntários, que são os amigos dos componentes ou da diretoria da banda que vêm para auxiliar ao grupo. Normalmente, são pessoas que já tem certo conhecimento musical e que já

participaram da própria ou de outras bandas. Os colaboradores auxiliam o regente e o grupo em muitas atividades, desde o apoio nos ensaios, dando aulas ou organizando os alunos, a montagem do espaço para apresentação, mas também podem estar tocando em todos os naipes da banda.

5.3. SEGUNDA VISITA: APRENDER A TOCAR UM INSTRUMENTO E LER PARTITURA AO MESMO TEMPO

(1º ENSAIO 11/08/2008)

Nos meses que estive em contato direto com os alunos da banda Castro Alves, pude estabelecer uma aproximação com a forma de ensino e aprendizado, procurando obter esclarecimentos que ajudassem a tentar responder as minhas indagações, que dizem respeito à educação musical proporcionada pela banda e a relação, ou melhor, a inter-relação dos indivíduos que compõem esta teia. Sempre que estive na escola, fui muito bem recepcionado, tanto pelo regente quanto pelo coreógrafo. Nas visitas à BMCA, observei o entusiasmo como uma constante nos alunos, a começar pelo horário, pois a grande maioria dos alunos é pontual. Aos que atrasam, não só o regente, mas os próprios colegas chamam a atenção.

O trabalho da banda tem início com a seleção dos alunos e continua com a escolha do repertório por parte do regente e do coreógrafo. A partir deste ponto eles traçam as metas para o ano, avaliando e percebendo as dificuldades das peças musicais e dos alunos, para poder determinar como será desenvolvido o trabalho didático musical.

Já no primeiro ensaio (aula) os alunos de instrumentos de sopro têm contato com a escrita musical. Mais uma vez o regente conversa com o aluno, sondando o instrumento de sua preferência, para em seguida, indicar os instrumentos disponíveis ou os naipes que precisam ser completados. Caso a escolha do aluno coincida com a sugestão do maestro, o aluno vai imediatamente para a sala de aula já com o instrumento. Caso negativo, o regente tenta convencê-lo a aprender outro instrumento, prometendo que assim que tiver uma vaga no instrumento pretendido, ele poderá ser transferido.

Seguindo as instruções do regente, com o instrumento, ou um par de baquetas em mãos, o aluno se dirige para a sala reservada para o seu naipe. No caso do instrumento de sopro, os alunos sentam e ouvem as orientações do instrutor, que pode ser um aluno mais adiantado, um colaborador ou o próprio regente. Este inicia a aula com explicações teóricas – sobre as partes constitutivas do instrumento – para depois conduzir o aprendizado prático – de como respirar, como soprar, a posição correta dos lábios, a forma ideal de emissão sonora –

sempre levando em conta as características técnicas singulares da banda, como a de segurar o instrumento em postura de desfile.

Assim, após fornecer alguns subsídios organológicos – como a constituição física do instrumento e a forma de tocar – o aluno já começa a tocar o instrumento, ou seja, é introduzido na técnica e na prática, ainda na primeira aula. Além da aula prática, o aluno também tem acesso ao conhecimento da escrita musical, aprendendo o nome das notas e figuras rítmicas de valores positivos – iniciando pelas mais longas, (semibreve, mínima e semínima) – simultaneamente à prática, emitindo os sons das primeiras notas, seja para dar início aos exercícios preparatórios ou, preferencialmente, trechos da própria peça do repertório planejado, pois o tempo é muito curto.

Ao contrário do ensino formal de música, nas escolas especializadas – onde o aluno passa em média seis meses para tocar um instrumento e seu estudo é quase sempre solitário –, na banda, a experiência social é um fator relevante para o aprendizado musical dos seus integrantes. Apesar da necessidade do aprendizado da leitura do texto musical, a prática do instrumento e o estudo em conjunto (coletivo) é o mais forte componente para a frequência dos alunos aos ensaios e para o apoio entre os integrantes dos naipes. Dantas, o coordenador da percussão e coreógrafo, esclarece:

Banda e conjunto todos têm que estar pensando juntos, assumimos um compromisso, todos no grupo têm sua importância e papel, se um levanta o pé todos tem que levantar, o grupo só é forte se caminhar unido com o mesmo ideal (Dantas).

Em outra ocasião, o regente Val assinala com a seguinte assertiva: “*Banda não se faz sem conjunto.*”

Para os naipes de sopro como para a percussão, o ingresso na BMCA sucede da mesma forma. No entanto, há uma diferenciação entre o aprendizado dos instrumentos de percussão e os de metais. Enquanto os alunos de sopro vão aprendendo as técnicas dos instrumentos junto com a teoria, o naipe de percussão passa ao largo da teoria, indo direto para a prática. Segundo Dantas, “isto ocorre pela falta de tempo e pelo volume de trabalho que precisa ser feito”, já que ele, além de dirigir o naipe da percussão, é também coordenador do corpo coreográfico.

No início do ensaio acontece a distribuição da percussão em duas salas. Na maioria das vezes organizam os bombos e pratos, em uma sala, enquanto caixas e *quadritons*²⁷, em outra sala. Esta divisão pode variar, dependendo da necessidade de atenção que Dantas necessita dispensar para cada um dos naipes. Todo trabalho tem início com o coordenador passando oralmente o trecho musical, ou a “cadência” – solos de percussão, na maioria criada pelo próprio Dantas – a ser tocada. O coordenador solfeja três vezes o trecho antes dos alunos repetirem-no, ainda oralmente, por mais três vezes, em média. Em seguida, o coordenador percute com uma baqueta em uma carteira, com a intenção de marcar a pulsação, e continua a solfejar, enquanto os alunos tocam nos instrumentos. Isto se repete por várias vezes até o coordenador ter a certeza de que eles aprenderam o trecho. Passando para a outra sala, onde se encontra o restante da percussão, repete-se o mesmo processo, enquanto na sala que o coordenador saiu, um aluno assume a liderança e os outros prosseguem nesse processo imitativo.

Após cerca de duas horas, juntam-se os alunos do naipe de percussão para tocarem as “cadências” e os trechos de músicas aprendidas. Nesse momento são feitas as correções das cadências passadas em ensaios anteriores. Há também uma atenção especial do coordenador para a postura do naipe e a forma de marcha. A prova desta atenção especial é que todos os naipes de percussão marcham durante quase todo o ensaio, sempre corrigindo a postura quando é necessário. “*Banda marcial é para marcha, marcha com garbo e elegância*”, frisa Dantas.

Segundo o coordenador Dantas, os ensaios da percussão são diários e às vezes com até dois turnos de ensaios por dia porque os alunos não lêem partitura. Isto o obriga a trabalhar com um maior número de repetição e os alunos têm que estar sempre atentos, exercitando o que aprenderam, para não esquecer.

Há características específicas nos naipes de percussão de uma *drum corp*, que chamou a minha atenção nos primeiros ensaios. Os bombos de tamanhos diferentes que formam uma sequência de agudo e grave de acordo com o tamanho, o número de cinco, ao invés de quatro, como era comum nas bandas marciais. Isto vai causar uma nova forma de alinhamento no naipe de bombos. Há também as diferenças do trabalho já que eles têm tamanhos e sonoridades diferentes. Então cada um é bombo solo, mas em sequência com os outros

²⁷ Um conjunto de quatro ou mais “tons”, ou tambores, de tamanhos diferentes (ver foto 19), presos por uma ferragem ao corpo do instrumentista pelos ombros, que possibilita ao músico se movimentar e tocar.

bombos e com a banda, formando um conjunto homogêneo. Esta formação na *drum corp* é chamada de “bombos seqüenciados”.

Os quadritons compõem um subnaípe bastante interessante, pois trata-se do instrumento mais cobiçado pelos integrantes do naipe de percussão, devido ao grau de habilidade exigido, além de ser um instrumento peculiar da *drum corp* – embora algumas bandas marciais tradicionais estejam adotando. Este instrumento é muito importante dentro do naipe de percussão, pois graças à sua versatilidade de tons, proporciona um maior campo de exploração para o arranjador. Normalmente, a BMCA apresenta-se com dois quadritons, chegando a utilizar até quatro. Outro fato notável é que, ao contrário dos bombos, os instrumentistas da BMCA tocam simultaneamente a mesma parte, e tudo tem que ser bem ensaiado para permanecer sincronizado. Além da sonoridade dos quadritons, pode perceber durante os ensaios, o quão importante é o sincronismo do movimento e da postura. Ou seja, mesmo que a peça musical ou “cadência” esteja bem tocada, os movimentos tinham que estar absolutamente idênticos. Assim, o coordenador, repetidas vezes, interrompia para corrigir a altura da baqueta ou a postura do braço. É também pedido aos músicos que, uma vez decorada a parte, eles não olhem mais para o instrumento mantendo a cabeça sempre erguida. Dantas ressalta que nas competições, os quadritons destacam-se dentro da percussão e que o sincronismo de movimentos é julgado com bastante rigidez pelos juízes.

Outro instrumento importante neste naipe de percussão é a caixa de alta pressão, que, diferente das antigas caixas, apresenta menor volume sonoro. Ao tocar, o instrumentista obtém uma sonoridade um pouco mais “escura”, diferente das antigas “caixas claras” ou “*tarol*”, exigindo um maior número de caixas e possibilitando um trabalho maior de sincronismo de movimentos, outro item julgado nas competições.

O naipe de percussão dentro da BMCA é bastante exigido e todo o trabalho é passado de maneira oral pelo coordenador. Isto faz com que o naipe precise de uma maior atenção por parte dos dirigentes da banda que, por vezes, vi cobrar maior empenho e dedicação dos alunos durante os horários dos ensaios.

Normalmente, os ensaios seguem um calendário de quatro aulas por semana: nas segundas, quartas e sextas, para os naipes de sopro, especialmente com os instrumentos de metais, das cinco às sete horas da tarde. Para os naipes de percussão, os ensaios são diários no mesmo horário dos metais. E aos sábados à tarde, há ensaio geral a partir das três horas “*sem hora para acabar*”, como diz o maestro. Ou seja, encerra-se o ensaio no momento em que os objetivos traçados pelos coordenadores são alcançados. Este calendário é flexível, variando de acordo com as necessidades de cada naipe e o grau de dificuldade do repertório. Na maioria

das semanas em que estive presente nos ensaios, a BMCA seguiu este calendário, que se intensifica próximo aos campeonatos, tornando-se diários. Esta mudança na rotina é importante para que os alunos fiquem mais concentrados no evento.

Nestas aulas após a distribuição espacial dos naipes e das vozes – com o tempo cada aluno vai aprendendo para qual sala se dirigir, quando chegar –, e da divisão da peça musical em frases, o instrutor ou o regente começa a ensinar. Cada vez que o aluno termina a leitura da frase, o instrutor acrescenta um novo dado para o aprendizado, seja para as figuras rítmicas, andamento, fraseado melódico, as articulações e a dinâmica do trecho estudado. Também o instrutor está sempre chamando a atenção para a necessidade de decorar a música, pois como a banda apresenta-se fazendo coreografias ou em desfiles, dispensa a utilização de estantes na maioria das apresentações.

Estes estudos em grupos são quase diários e seguem durante os meses em que a banda tem um calendário mais livre de apresentações, como no período entre os meses de março e início de agosto. Terminado este período de quase seis meses, a banda entra no período intenso de apresentações e concursos, onde o repertório já deve estar “decorado” e a coreografia pronta, uma vez que está na categoria de *Marching band*. Nesta categoria não só o corpo coreográfico, mas toda a corporação é obrigada a fazer movimentos coreografados, tomando quase todo o período dos ensaios. Chamando a atenção para isso, o regente sempre exige compromisso dos alunos com os ensaios, evitando faltar, atrasar e, principalmente, que sempre estudem em casa, para poderem ter um melhor aproveitamento nos ensaios.

5.4. TERCEIRA VISITA: A PERCUSSÃO ENSAIA TODOS OS DIAS

(2º ENSAIO 12/08/2008)

Ao chegar no colégio, às dezessete horas, notei que o naipe de percussão já estava se organizando, antes de me dirigir ao coordenador e, também, coreógrafo da banda, José Dantas. Ele falou para os alunos que, neste dia, estaria dividindo as tarefas entre eles, porque, por meses, vinha dando maior atenção ao naipe de percussão, e deixando o corpo coreográfico um pouco “abandonado”.

Fig. 16. Reunião do naipe de percussão.



Fonte: Pesquisa de Campo

O “naipe de percussão” é composto por sete caixas, cinco bombos de tamanhos variados, quatro pratos e dois quadritons.

Divididos em salas ou outros espaços da escola, os alunos tentam de todas as formas sanar as dificuldades da falta de estrutura e de instrumentos. Um grande exemplo foi o naipe de caixas que contava com quatro instrumentos e sete instrumentistas. No ensaio dos sub-naipes, para que todos aprendam o repertório, os alunos, percutem as cadeiras, em lugar das caixas. E na hora do ensaio do naipe, com os quatro instrumentos há um revezamento entre os sete.

Fig. 17. Ensaio do subnaipe de caixas.



Fonte: Pesquisa de Campo

Fig. 18. Ensaio do subnaipe de bombos. Vê-se Dantas, o primeiro à esquerda, solfejando a cadência



Fonte: Pesquisa de Campo

Os ensaios durante a semana são de uma hora, com ênfase na repetição e concentração. O coordenador chama bastante a atenção dos alunos para a equalização da intensidade e os solos dos subnaipes, assim como a postura. Em geral, os alunos ensaiam de pé e em alguns momentos, a repetição já pode ser marchando.

5.5. QUARTA VISITA: ENSAIO DE PERCUSSÃO E SOPROS

(3º ENSAIO 16/08/2008)

Às quatorze horas e vinte minutos, inicia-se ao ensaio da percussão, ocupando várias salas, uma para cada subnaipe. A primeira sala visitada foi a dos bombos. Antes do início do ensaio com o coordenador, os alunos conversam sobre vídeos vistos na rede eletrônica, trocam idéias sobre as “cadências”, tiram dúvidas entre si. Com a chegada do coordenador, inicia-se o trabalho. Após um compasso em branco, o coordenador prossegue, marcando pulso rítmico enquanto solfeja o trecho a ser aprendido. Os alunos imitam o ritmo oralmente, repetindo o, em média, três vezes. O coordenador percute a carteira com uma baqueta, funcionando então como um metrônomo para os alunos. Assim que memorizam oralmente os alunos transferem a célula rítmica para os instrumentos, tocando-os. Desse modo seguem memorizando trecho por trecho até o final da música ou cadência.

Essa é uma herança já do ensino no período das fanfarras. Indagados sobre a forma de ensino nas naquele período, os entrevistados relataram que não havia método nem uma forma de ensino próximo ao do conservatório ou das bandas marciais de hoje. Na realidade quem ia ingressando aprendia observando e “de ouvido”. Através da prática e dos ensaios, é que se aprendiam as músicas, seu ensinamento teórico não havia.

Com os quadritons, o trabalho é bem parecido no aprendizado oral. Já no trabalho de tocar o instrumento apresenta uma particularidade, ou seja, a simultaneidade das baquetas com a ação técnica dos movimentos coreográficos.

Fig. 19. Ensaio do subnaipe de quadritons



Fonte: Pesquisa de Campo

O estudo do naipe de metais começa às quinze horas com o regente. Da mesma maneira que a percussão, os metais (trompete, *flugelhorn*²⁸, trombone, bombardino e tuba) são

²⁸ O *flugelhorn* se desenvolve a partir do clarim, apresenta tubo cônico e som brando e suave. Como o trompete possui válvulas (pistos), também é afinado em Bb e sua campana apresenta diâmetro maior que o trompete e o *cornet*. Não é normalmente usado no repertório orquestral, mas achou um lugar na banda de metais.

divididos em cinco salas e estudam os trechos ou frases das músicas. O fato dos alunos dominarem um pouco a leitura de partitura facilita e agiliza o trabalho, mas, ainda assim, a presença do regente se faz necessária para o ensino dos solfejos e da correta interpretação do fraseado.

Marcando o tempo com um lápis, o regente solfeja enquanto os alunos procuram segui-lo. Esta repetição ocorre em média três vezes, para depois ser tocada. A cada final de frase os alunos tocam do início da música até o final da última frase estudada e, assim, sucessivamente, até a leitura integral da música.

Fig. 20. Josival passando trechos das músicas com os alunos, no ensaio do naipe de trompetes.



Fonte: Pesquisa de Campo

Às dezessete horas, os naites de metais, que estavam estudando em salas diferentes, são reunidos em um mesmo lugar para tocar a música estudada neste dia com o regente. O ensaio geral, que normalmente ocorre aos sábados, não houve naquele dia, pois a quadra reservada para este fim estava em reforma e não podia ser utilizado.

5.6. QUINTA VISITA: UMA AULA DE TROMPETE

(1º AULA 28/08/2008)

ÀS onze horas e vinte minutos, no Colégio Castro Alves, inicia-se a (ver foto 21) aula com Murilo, integrante da banda e instrutor de trompete. Os alunos repetem cada exercício de aquecimento proposto pelo instrutor. Primeiro com o bocal nos lábios, os alunos sopram fazendo “som de besouro”. Em seguida, outro exercício essencial para o instrumentista de sopro, como o de notas longas, onde o instrutor sempre chama a atenção dos alunos para as

questões de respiração e emissão do som. O estudo de escalas é praticado individualmente, e o instrutor corrige a afinação e o andamento, quando necessário.

Para os alunos que chegam atrasados é preciso fazer o aquecimento. Enquanto isso, os outros conversam com o instrutor sobre instrumentos e bocais. Ele esclarece dúvidas, fala sobre instrumentistas mundialmente conhecidos na área de trompete e indica vídeos para assistir pela rede eletrônica. Após este período, reúnem-se todos para fazer o solfejo da frase musical e, em seguida, os alunos imitam-no. Esse exercício se faz individualmente, antes de juntar com o naipe, sujeito às correções necessárias para o melhor aproveitamento do conjunto.

Fig. 21. Murilo solfeja e os alunos tocam.



Fonte Pesquisa de Campo

Quando encerra a aula, às doze horas e trinta minutos, os alunos conversam sobre os trechos, anotações e procuram o instrutor para obter mais informações sobre vídeos e trompetistas. Também há um início de aproximação entre as bandas marciais com a academia, da seguinte forma, o aluno de música precisava de um instrumento para estudar, as bandas disponibilizavam o instrumento e em contrapartida, ele atuava como instrumentista e auxiliar do regente, este fato foi de suma importância para os passos seguintes na história das bandas estudantis em João Pessoa. Desta forma uma nova série de informações chegam às bandas como as técnicas instrumentais e maneiras de ensinar teoria musical.

5.7. OITAVA VISITA: PREPARAÇÃO PARA O CONCURSO

(5º e 6º ENSAIOS 17 e 18/11/2008)

Está próximo o concurso norte-nordeste que será realizado no estado vizinho Pernambuco. O regente está concentrado, assistindo ao ensaio que, neste dia, foi coordenado pelo coreógrafo José Dantas. O ensaio é pautado pela repetição da entrada e posicionamento dos alunos. O coordenador está bastante entusiasmado, percorre pelo meio da banda, incentivando os alunos para que obedeçam à coreografia com mais vigor. Ele chama a atenção da percussão para a postura, sincronismo e seriedade apropriados.

O regente Val assume o ensaio e a energia continua a mesma. Ele pede que a banda assumam a postura de competição, comentando: “*a banda sabe o que tem para ser feito, então façam*”. Todos assumem seus lugares, uma vibração toma conta do lugar.

Faz-se um silêncio e de repente, com uma ordem do regente uma explosão de som toma o ginásio. Mais que concentrados, os alunos pareciam estar encantados, apresentando postura, alinhamento, afinação e a música tocada sem o auxílio da partitura, como solicitado pelo regente. O repertório completo para o concurso foi apresentado. Noventa alunos vibrantes e empenhados não apenas em vencer, mas em fazer um bom trabalho. Foi o que presenciei nestes dias finais de preparação para o concurso.

Uma série de ensaios motivantes foram os desta semana. O tempo está cronometrado, tudo está pronto, os alunos bastante afiados com a coreografia. Regente e coreógrafo certos de que o trabalho realizado fora bem sucedido.

Fig. 22. Último ensaio para o concurso norte nordeste.



Fonte: Pesquisa de Campo

Por fim, o diretor da escola João Letício, figura bastante presente na banda, chega para fornecer alguns avisos sobre a viagem. Explica sobre a organização dos ônibus – um para a banda e outro para a alegoria, horário de saída, a necessidade da documentação dos menores de idade – comportamento na saída, no local do evento e no retorno para João Pessoa. Deseja a todos uma boa noite e termina o ensaio. Nos dois últimos ensaios, que antecederam o concurso, seguiu-se basicamente o mesmo roteiro.

CAPÍTULO 6

AS PERFORMANCES DA BMCA

DIÁRIO DE CAMPO: APRESENTAÇÕES

6.1. PRIMEIRA VISITA: APRESENTAÇÃO NO TEATRO

(1º APRESENTAÇÃO 05/08/2008)

A primeira apresentação da BMCA – banda Castro Alves observada por mim ocorreu no dia cinco de agosto de dois mil e oito. A abertura do evento ficou a cargo da BMCA e do grupo de flautas doces, pertencente à escola Castro Alves.

Fig. 23. Espera para apresentação na Estação Ciência, Cultura e Arte.



Fonte Pesquisa de Campo

Fig. 24. Apresentação na Estação Ciência, Cultura e Arte.



Fonte: Pesquisa de Campo

Não é raro a banda tocar em ambientes fechados, como ginásios esportivos, mas em um teatro é uma oportunidade que, em dois anos de pesquisa, só presenciei essa única vez. No palco, a banda ficou disposta ao fundo e o grupo de flautas doces à sua frente. Mais adiante, abaixo do palco (ver fig. 24), ficou disposto o corpo coreográfico. A dimensão da receptividade dos espectadores pode ser medida pela sua participação, acompanhando o ritmo da música com palmas ou emitindo comentários tais como: “*esta banda é muito boa*”, “*esta banda é empolgante*”. O grupo interpretou “*Aviação embarcada*”, de Mirtilho Cardoso de Albuquerque; o “*Hino Nacional*”; “*Canção da Infantaria*”, de Thiers Cardoso e Hildo Rangel. Para finalizar uma adaptação para marcha, de Gilvam Pedro, da peça “*Do seu lado*”, de Nando Reis, que ficou nacionalmente conhecida através da interpretação do grupo Jota Quest. Por se tratar de uma abertura de solenidade, a apresentação foi breve.

6.2 SEXTA VISITA: A BANDA VAI DESFILAR

(2º APRESENTAÇÃO 20/09/2008)

Na chegada à escola, às treze horas e trinta minutos, para um desfile que aconteceria no bairro de Muçumago, fui recebido por alguns alunos que conversam na porta da escola, já não sou mais visto como um estranho dentro da banda. Os alunos estão mais à vontade com minha presença fazem perguntas sobre o trabalho, o que era o mestrado e quanto tempo vai durar a pesquisa. Após esta recepção, ao entrar, pode-se ouvir alguns alunos, fazendo aquecimento com os seus trompetes e trombones.

Dez minutos após, o regente chega à escola e pede que todos os alunos dirijam-se ao ginásio para uma breve reunião. Entrando no ginásio pude presenciar uma pequena discussão

entre o regente e um aluno que se recusa a tocar por falta de tuba e cobra do regente um posicionamento. O regente reage, recriminando a postura do aluno, e exigindo respeito não só à ele, mas à toda corporação.

A reunião tem início. O regente anuncia os planos futuros, cobra da banda mais “*pé no chão,*” enfatiza a necessidade de comparecer aos ensaios e termina dizendo: “*uma banda se faz com vontade de ser banda, [e não há banda sem] conjunto*”.

Às quatorze horas e trintaminutos, os alunos entram no ônibus, em fila, e se acomodam nas poltronas. Antes do veículo partir para o desfile, o responsável faz uma rápida chamada. Durante o trajeto, os alunos conversam sobre assuntos diversos. Trinta minutos após, chegam ao local do desfile. Durante a espera para o início do desfile, os alunos estudam os trechos musicais, praticam exercícios de sonoridade e outros apenas brincam e conversam.

Às quinze horas e trinta minutos inicia-se o desfile. Nesta apresentação a banda conta com quarenta e oito instrumentistas e o repertório é composto por dobrados, cadências e marchas. No decorrer do desfile a banda é sempre acompanhada por espectadores fotografando ou gravando em celulares ou máquinas fotográficas. O desfile é lento, o que causa tempos longos de paradas, deixando os alunos um pouco apreensivos com relação ao término do evento e o horário de voltar para casa. Os espectadores vibram a cada música interpretada. Gritos, aplausos, palavras de incentivo são uma constante durante o deslocamento da banda.

Nessa apresentação a banda aproveita para interpretar o repertório para desfile. O regente aproveita-se desse evento como um ensaio geral para o sete de setembro. Em um primeiro momento tocam seguidamente o repertório por ele anunciado na hora: uma cadência, um dobrado, outra cadência e uma marcha. As músicas interpretadas repetidas vezes durante o desfile foram: “Saudade da minha terra”, um dobrado de Luiz Evaristo Bastos; uma “Cadência”; “Canção da Infância”, mais um dobrado de Thiers Cardoso e Hildo Rangel; e “Sinfonia Africana”, uma marcha.

Às dezesseis horas e trinta minutos termina o desfile, os alunos lancham e voltam para a escola, de onde são liberados.

6.3. SETIMAVISITA: EU VOU TOCAR COM A BANDA

(3º APRESENTAÇÃO 17/10/2008)

Sempre resistindo a solicitação do grupo para que eu tocasse com eles – por não ter ensaiado, nem tocado ou fazendo parte das coreografias – chegou a oportunidade esperada no encontro de Polos²⁹, que aconteceu na própria escola.

Em outras oportunidades já havia tocado na banda Castro Alves, na regência de Edvaldo e também com Elanio, mas há muito tempo não tocava em banda, e na posição de observador seria a primeira vez. Antes, estive sempre preocupado em fotografar, filmar e descrever os eventos. Confesso que esta novidade deixou-me um pouco apreensivo. Após um mês de ensaio, onde pude novamente ter a experiência de ser aluno, aprender as músicas, provar o fardamento, recebe-lo pronto, marchar e sentir novamente a alegria de concluir uma música e estar pronto para a apresentação.

Chegado o dia, dirijo-me à escola, levo comigo o trombone e o fardamento. Há uma sensação diferente em mim, uma expectativa de como será. Chego à escola por volta das dezoito e trinta horas, sigo para uma sala de aula onde estão os alunos. O clima é descontraído, troco de roupa. Pouco depois o regente reúne os alunos e pede que eles façam o melhor, pois a apresentação é para os familiares e moradores do bairro. A banda forma um círculo, reza um Pai Nosso, dá um grito de guerra e, puxado por um dos alunos, a banda entra em forma para a apresentação, afinam os instrumentos de sopro e a percussão começa a marcar “passo”. Entramos no ginásio entre aplausos e palavras de incentivo.

Tem início a apresentação com o dobrado “Aviação embarcada”, de Mirtilho Cardoso de Albuquerque. Enquanto apresenta a música, a banda segue para a formação de “concha”. Terminada a música, entram os alunos, que servem como apoio para colocar as partituras, para que possamos tocar como segundo número a “Suite nordestina”, música de Duda e arranjo de Eduardo Stella. Por fim a percussão apresenta uma “cadência”.

A banda foi muito festejada pelo público, os alunos saíram felizes com a apresentação. Eu estava muito satisfeito com o desempenho da banda. Este contato tão próximo com o espectador, cuja reação é imediata, é uma situação de grande prazer para um músico.

6.4. NONA VISITA: DIA DO CAMPEONATO

(4º APRESENTAÇÃO 22/11/2008)

Após a vitória no campeonato paraibano, a BMCA garantiu a participação no concurso norte-nordeste, realizado na cidade de Igarassu, Pernambuco. A saída foi

²⁹ Polos foi a forma que a prefeitura de João Pessoa dividiu os bairros em regiões.

marcada para o dia vinte e dois de novembro de dois mil e oito, às treze horas. Na porta do colégio Castro Alves, dois ônibus estão parados, esperando a entrada dos alunos. O diretor controla o acesso dos alunos, com uma lista nas mãos, contendo o nome e o número da poltrona.

Fig. 25. Controle da entrada dos alunos no ônibus



Fonte: Pesquisa de Campo

Fig. 26. O diretor confere se todos estão nos acentos



Fonte: Pesquisa de Campo

Os alunos mais novos estão excitados com a viagem, com a possibilidade de conhecer outras bandas e de ganhar o campeonato. Para os mais velhos a viagem e o concurso são encarados com mais naturalidade, apesar da expectativa de mais um título. Os moradores das proximidades fazem votos de boa sorte para o regente e para coreógrafo, bem como de que a banda faça uma boa apresentação e que represente bem o bairro e a cidade. Os pais de alunos, que levam seus filhos, dão seus últimos conselhos e recomendações sobre o comportamento e obediência ao diretor, ao coreógrafo e ao regente.

Após a subida no ônibus e acomodação de todos os passageiros nas poltronas, o diretor confere se todos estão nos acentos indicados e passa a instruir sobre os procedimentos devidos até a hora do retorno, como o comportamento no interior do veículo, na chegada ao local do evento, na preparação para a apresentação, no cuidado com os alunos mais novos e no zelo com o material.

A viagem tem início por volta das quatorze horas, sigo no ônibus com os integrantes do corpo musical e direção da banda, no outro veículo segue o corpo coreográfico, balizas e mães de alguns componentes que vão como apoio, levando material de costura e primeiros socorros.

O decorrer da viagem é muito tranquilo e a atmosfera é de descontração. Para ocupar o tempo no transcurso, os alunos ouvem música, conversam e brincam uns com os outros. Durante a viagem comentam sobre outras bandas e das notícias que chegam sobre o concurso. Alguns aproveitam para tirar fotos do grupo e da paisagem que se vê pela janela. Ao perceber

a aproximação do ônibus ao local do concurso, há uma maior agitação dos alunos para observar o local e organizar o material para o desembarque.

Quando o veículo estaciona na frente do ginásio, podemos visualizar melhor o local, a movimentação das bandas, que aguardam sua vez de apresentar, e transeuntes que observam toda a preparação das corporações. Um pouco depois o ônibus segue para uma escola nas imediações para que a banda organize, guarde o material – tudo dividido por salas seguindo a organização dos naipes – e aguarde o horário marcado para o início do concurso da categoria de *drum corp* que, neste concurso, recebe a denominação de “banda show”.

Fig. 27. Ginásio do Concurso norte-nordeste, em Igarassu. Fig. 28. Sala reservada para guarda o material.



Fonte: Pesquisa de Campo



Fonte: Pesquisa de Campo

Após a chegada no local o regente reúne os alunos e delimita os horários do banho, da troca de roupa, da reunião no pátio e da afinação dos instrumentos. Como a escola está servindo de ponto de apoio para mais de uma corporação, o regente solicita uma maior atenção com a bagagem, organizando um revezamento entre os membros da corporação para vigiar os materiais nas salas. Em seguida, os alunos são liberados para que possam assistir o evento.

Fig. 29. Avisos do regente na chegada



Fonte: Pesquisa de Campo

Após um período de descontração, onde os alunos assistiam ao campeonato, ou conversavam, ou apenas descansavam, é chegada a hora de trocar de roupa e afinar os instrumentos. Uma movimentação toma conta do local, alunos correndo para todos os lados, organizam o fardamento, entram na fila para o banho e outros já estão prontos com os fardamentos e instrumentos. Logo, começam a repassar trechos das peças e das coreografias.

O subnaipe de quadritons e o mais inquieto, neste momento, pela primeira vez vão tocar os três alunos em um concurso, por causa da obrigatoriedade dos movimentos sincronizados os alunos continuam passando a movimentação e as cadências, outros alunos observam os preparativos.

Fig. 30. Subnaipe de quadritons ensaiando



Fonte: Pesquisa de Campo

Ainda na escola o primeiro naipe a entrar em forma é a percussão, entram em forma e já dão início ao ensaio das cadências. Fazem as últimas correções, um aluno vai auxiliando o outro no ajuste do instrumento e do uniforme.

Os alunos de metais vão entrando em forma aos poucos, vão chegando e afinando os seus instrumentos. Após todos comparecerem no pátio o regente reúne o grupo, passa os últimos avisos, tira dúvida de posicionamento, a sequência das músicas e o tempo que a banda terá para sua apresentação, entrada e saída do local marcado pela organização do evento para o início e término da cronometragem.

Fig. 31. Val à esquerda passando as últimas orientações



Fonte: Pesquisa de Campo

Aproveitando desta atenção o regente pede que todos entrem em forma e que ensaiem mais uma vez a coreografia, o que é prontamente atendido pelo grupo. Os alunos entram na fila, um aluno com uma caixa marca o passo, os outros seguem fazendo a coreografia, prestando bastante atenção esta Dantas, figuras vão sendo montadas. Observo que alguns alunos cantam a música enquanto vão fazendo as coreografias. Repetem uma vez e, logo, Dantas interrompe o ensaio para chamar a atenção para a postura, a posição dos instrumentos e a posição que a banda vai ficar em relação à mesa dos jurados.

Fig. 32. Dantas indicando a posição da banda em relação aos jurados



Fonte: Pesquisa de Campo

È pedido aos alunos que formem um grande círculo onde os alunos, o regente, o coreógrafo, o diretor da escola e o pessoal de apoio fazem uma oração, ao termino gritos de “guerra” são entoados, o regente diz palavras de incentivo para os alunos, pede que eles façam o melhor. Por fim pedem que os alunos formem uma fila e dirijam-se ao ginásio, onde aguardarão sua vez, até as outras bandas apresentarem seus números musicais. Já na posição de sentido, o primeiro jurado vem observar o fardamento e a conservação dos instrumentos. Pouco tempo depois os portões abrem-se e a banda inicia sua apresentação.

A entrada no ginásio é muito vibrante, a banda entra com uma caixa marcando o passo, todo o público fica atento para conhecer a apresentação da banda campeã brasileira do ano de dois mil e sete. Um clima tenso no ginásio, o público não aplaude, não grita – duas das reações mais vistas por mim durante a pesquisa. Apenas ficam observando cada componente que entra e se posiciona no recinto para dar início à apresentação. Ao fim da entrada da banda vejo o público todo de pé esperando os primeiros acordes.

Fig. 33. Entrada no ginásio



Fonte: Pesquisa de Campo

As peças apresentadas foram; “*Africa: ceremony, song and ritual*”, Robert W. Smit e “*Suite nordestina*”, de José Ursucino (Duda), arranjo de Eduardo Stella.

Ao final do primeiro acorde de “*Africa*” o público já estava completamente encantado com a apresentação, gritos de “é campeão” começavam a ecoar pelo ginásio. A cada pausa ou acorde mais longo o público entusiasmava-se mais, palmas ao ritmo da percussão começavam a ser ouvidos, a banda havia conquistado os espectadores.

Fig. 34. Josival regendo “*Africa: Song and ritual*”

Fonte: Pesquisa de Campo

Fig 35. A banda e a baliza



Fonte: Pesquisa de Campo

Ao fim da apresentação pude observar o entusiasmo do público que, por um bom tempo, aplaudia de pé.

A banda sai do ginásio e vai até a escola. No caminho muitas pessoas parabenizavam os alunos. Quando entra na escola o clima era de trabalho bem feito. Os alunos pulando e comemorando o resultado não do júri, mas da platéia. Muitos comentavam com entusiasmo a apresentação e a reação das pessoas. O regente abraça cada um dos alunos e agradece o esforço deles. Rapidamente todos voltam ao ginásio onde será anunciado o resultado da categoria, os alunos aglomeram-se no centro do ambiente. À medida que as notas vão sendo divulgadas, a banda vai abrindo vantagem sobre as outras. Ao final do anúncio, a banda sagra-se campeã norte-nordeste. Festa, os alunos se confraternizam, recebem o troféu e dão uma volta pelo ginásio.

Fig. 36. Integrantes celebram a vitória



Fonte: Pesquisa de Campo

PARTE VI
O REPERTÓRIO
CONCLUSÃO

CAPÍTULO 7

Ênfases do repertório

Para abordar o repertório da BMCA, é preciso compreender os estilos que permeiam as bandas estudantis.

Com base em um levantamento realizado nas observações dos encontros, desfiles e concursos, durante o período de setembro, entre os anos de dois mil e cinco a dois mil e nove, em encontros, desfiles e concursos, pude anotar algumas mudanças ocorridas no repertório. Nos desfiles, havia certa predominância e seqüência: marchas em estilo americano, dobrados, adaptações de músicas brasileira para o ritmo de marcha e “cadências”. Hoje permanecem as marchas em estilo americano e “cadências”, na maioria das bandas, e, em número um pouco menor, as adaptações de músicas brasileira para o ritmo de marcha e, em raras ocasiões, ainda, pode-se ouvir os dobrados, falo isso em relação as bandas estudantis (marciais) de João Pessoa.

Nos concursos sempre houve a obrigatoriedade da inclusão de uma peça de compositor “erudito” brasileiro, adaptadas para as corporações. No início da pesquisa observou-se também uma maior incidência de marcha em estilo americano, ou adaptação de “músicas brasileiras populares”³⁰. Hoje, predominam composições no estilo americano de peças para o cinema adaptadas para bandas, acrescentaram-se as “cadências” e preservaram-se as peças eruditas de compositores brasileiros.

Nos encontros de bandas, parece que o critério é mais livre. Foi observada uma certa mistura dos repertórios anteriores, com a seguinte preferência: inicia-se com uma marcha em estilo americano, segue-se com uma adaptação de peça erudita, ou um arranjo de peça para o cinema, e, para concluir, uma cadência ou um dobrado.

Assim pude observar uma mudança não só no repertório, que vem ocorrendo ao longo do tempo, mas em toda a estrutura das corporações, como o fardamento, o instrumental e o modo de marchar, como foi dito anteriormente.

Na BMCA onde pude observar mais internamente as modificações do repertório, o que mais chamou a atenção é a predominância das composições no estilo americano de peças para o cinema adaptadas para a banda. Isto se explica por ser o modelo adotado pelo estilo

³⁰ Termo empregado por Martha Ulhôa para a música midiática e para diferenciar do movimento da MPB. A ANÁLISE DA MÚSICA BRASILEIRA POPULAR (Cadernos do Colóquio 1. p. 61 - 68, 1999)

drum corp. Por ser este modelo o mais utilizado na BMCA passo a refletir sobre as convenções do arranjo.

Em linhas gerais, o repertório da BMCA conta com marchas, cadências, uma peça adaptada para concurso, que possibilite coreografia, uma peça de compositor brasileiro e, ocasionalmente, o dobrado.

O processo de arranjo, adaptação ou composição musical para as bandas *drum corp*, não segue os modos das bandas marciais ou estudantis. Seguindo o modelo de composição apresentado por John Leggett (2004), que diz: “Este projeto foi organizado para oferecer um método de arranjo para *drum corp* baseado em um processo do pensamento lógico, usando métodos e técnicas que nunca tinha sido apresentada de uma maneira organizada”³¹. O autor destaca uma série de fatores que precisam ser levados em conta para se compor ou analisar uma música para *drum corp*. São fatores primários: O estilo da música; quantos músicos têm a banda na parte de metais e sua divisão nos naipes; a habilidade técnica dos músicos; a complexidade do arranjo; levando em conta o equilíbrio entre a percussão e os metais, bem como a criatividade do compositor. Leggett ainda destaca para os compositores, que queiram entrar no universo composicional, das *drum corp*, atenção a alguns aspectos, obter uma cópia original do arranjo, ouvir a música. Após a idéia original, obter vários arranjos da música, marcar as idéias que chamam sua atenção e iniciar seu arranjo.

Em princípio, a marcha “americana”, estilo em que a música é composta ou arranjada para a *marching band (drum corp)*, obteve uma enorme popularidade a partir de John Philip Sousa. Ela é mais rápida que a marcha inglesa, com andamento, hoje, acima de 170 batidas por minuto. A estrutura usual das composições ao estilo “americano” possui as seguintes características: compasso binário 2/2; um início com acordes vibrantes; percussão com muitos *rulos*; metais tocando a “plenos pulmões”, seguido de um trecho de “cadência para percussão”, e outro trecho melódico apoiado nos trompetes *piccolos*; e estrutura “*da capo*” A-B-C-A.

No Brasil ainda não se tem métodos de composição para *drum corp*, nem reflexões a respeito das adaptações produzidas pelos jovens. Para as reflexões aqui abordadas utilizei as entrevistas e conversas feitas durante a pesquisa.

³¹This project is designed to offer a method of arranging for the drum corps hornline based on a logical thought process, using comprehensive methods and techniques that have never before been presented in an organized manner.

No caso da BMCA, os jovens que compõem³² aprenderam a partir de tentativas e assistindo às gravações das bandas norte-americanas. Não tiveram contato com métodos ou técnicas. Para aprender, liam as grades das partituras, que já tocavam, e começavam copiando, em seguida tentavam colocar suas idéias no texto musical.

Os entrevistados também relataram que aprenderam primeiro a fazer arranjos para bandas marciais “tradicionais” e depois é que foram descobrindo as diferenças para a formação *drum corp*.

O compositor precisa considerar alguns fatores que são de suma importância para quem se aventura por este caminho. Primeiramente, o conhecimento do grupo para quem vai se arranjar, assim poderá saber com um pouco mais exatidão o grau de dificuldade do arranjo. O arranjador procura saber do maestro se seus alunos têm facilidade para reter na memória aquilo que eles lêem. Nas apresentações uma das características destas bandas é tocarem sem o auxílio das partituras. Utilizar-se de meios que tornem as composições mais “simples”³³, mas sem perder as características de movimento que a música precisa ter nesse estilo.

Os temas de filmes são fortes influências para estes arranjadores, por serem músicas que facilitam muito os movimentos, pelo caráter rítmico variado, por vezes primando mais pelo impacto sonoro que causa no espectador. Outra fonte de pesquisa é a rede mundial de computadores, nos endereços eletrônicos das associações de bandas pelo mundo.

As músicas não são apenas copiadas na íntegra, há uma adaptação a partir das idéias do maestro e do coreógrafo. É de grande importância uma conversa entre o “compositor”, maestro e coreógrafo, que colocarão as idéias de sonoridade, intensidade, ritmo, harmonia e grau de impacto, que eles esperam que a música possa causar. Há também a instrumentação, que procurando características regionais, a utilização de ritmos como maracatu, frevo, baião, instrumentos de percussão como alfaias, a utilização de escalas como a nordestina, são exemplos de elementos inesperados – por serem elementos que estão fora do estilo da composição - que os compositores podem utilizar para dar certo sotaque ao estilo *drum corp*.

Dando continuidade à reflexão outro modelo e a cadência, o momento do solo de instrumentos de percussão de marcha, como os membranofones, caixas, quadritons e bombos, este antecedido pelos pratos na ordem de marcha. Segue uma influência americana de mais de 120 batidas por minuto, nos movimentos coreografados com ênfase na velocidade e a apresentação dos rudimentos. Durante o período da pesquisa percebi que as cadências tocadas

³² Compor adaptar ou arranjar, independente da modalidade nas entrevistas foi colocado que o processo de aprendizado era sempre o mesmo Primeiro assiste aos vídeos, depois coloca as idéias no papel e, por fim, leva para a banda.

³³ Sem muitos ornamentos, formado de poucos elementos, e, portanto, de fácil utilização ou compreensão.

pela BMCA são “compostas” em sua maioria pelos próprios alunos ou pelo coordenador, estas cadências não são escritas e sim são todas passadas para a percussão oralmente.

O dobrado tem sua origem no passo dobrado das marchas militares européias, chegando ao Brasil sofre influências e transformações como menciona José Rocha (2010, p. 9).

Podemos, no entanto, verificar que, sendo executada em toda a vastidão do território nacional, a marcha, ou seja, o “passo dobrado” europeu, no transcorrer do século, ficou completamente exposto às influências dos vários outros gêneros musicais, que, por sua vez, já haviam sido inoculados pelas diversidades musical, étnica e cultural das crescentes populações urbanas. Resultou, daí, a gradativa consolidação de uma marcha brasileira, que, sob a denominação genérica de dobrado, foi adquirindo e sedimentando características muito peculiares.

Com o passar do tempo foi se consolidando como um modelo de marcha rápida brasileira, com características melódicas, harmônicas e rítmicas, que tornam o dobrado um gênero musical brasileiro.

Ritmo binário, com acento no tempo forte, o compasso simples 2/4 é o mais utilizado, também o compasso composto 6/8 pode aparecer, na maioria das vezes utilizam três quiálteras ou tercinas. O seu andamento é mais lento que a marcha americana e mais rápido que a britânica, por volta de 112 passos (batidas) por minuto.

Sua estrutura formal – conforme José Rocha – varia pouco, uma estrutura ternária com uma pequena introdução, primeira parte (A), segunda parte (B), um *intermezzo* e o trio (C), reexposição das partes (A-B) e fim.

Chamo a atenção para as diferenças marcantes entre o dobrado e as marchas, no dobrado têm uma pequena introdução, um o trio com um *intermezzo*, o final é um solo de instrumentos graves (tubas, trombones e bombardinos), chamado de solo dos baixos ou “forte do baixo”, a percussão não desempenhar um papel de instrumento solista sua constituição é simples bombo, caixa e prato. Nas marchas temos a ênfase na percussão com inserção dos quadritons, em alguns casos a pandeirola, os solos de bombos e de caixas, coreografias com baquetas ou o conjunto completo.

Sobre as peças interpretadas no concurso norte-nordeste, a primeira, “Africa: *ceremony, song and ritual*”³⁴, Robert W. Smit é um trabalho sinfônico para *marching band*,

³⁴ A grade para *marching band* esta em Anexo.

onde o autor compõe com base na música “folk” da África Ocidental temas de música cerimonial, de acompanhamentos para danças e de entretenimento. O compositor tenta trazer para o ouvinte uma gama de emoções como, alegria, tristeza e esperança. Nesta adaptação ou redução para a BMCA as partituras de flauta, clarinete e saxofone são distribuídos entre os trompetes e *flugelhorns*, as partituras de trompas são adaptadas para os bombardinos e as partes de bombardino são distribuídos entre os trombones. Assim o arranjador tenta manter o equilíbrio sem perder a harmonia, o arranjador perde apenas no aspecto timbre pela disponibilidade instrumental característico das bandas estudantis, na seção de metais. Para a percussão não a grandes modificações apenas a utilização de alfaias³⁵.

Modificações feitas pelo maestro na grade em anexo.

Na página sete cortam os compassos trinta e dois, trinta e tres e trinta e quatro, na página oito os trompetes substituem as trompas compassos trinta e oito, trinta e nove e quarenta, página nove os trompetes III substituem as trompas nos compassos quarenta e dois ao quarenta e sete, página doze trompetes e trombones a o acréscimo de duas semibreves, também ocorre na página treze. Da página dezessete a vinte dois o corre o *Drum* (coreografia dos metais e da percussão de marcha), metais não tocam a uma interferência dos trombones no compasso cento e quinze. Página vinte seis trompete I substitui as flautas e na página vinte e sete no lugar de pausa coloca-se uma repetição para os trombones.

A “Suite nordestina”³⁶ de José Ursucino (Duda) arranjo de Eduardo Stella. Composta para banda e orquestra traz os temas apoiados nos *flugelhorns* e bombardinos. Nesta peça o ouvinte é convidado a uma viagem por elementos da música nordestina como o maracatu e o frevo, ritmos estes que conduzem a uma reação intensa de alegria.

Nesta peça a BMCA optou por um arranjo já interpretado por outras corporações, isto fez com que na seção de metais não tenha apresentado novidades, mas na percussão, que no arranjo recebido por eles contava só com caixa, bombo, prato e timpano, foi acrescido todo um conjunto de instrumentos percussivos, como triângulo, agogô, pandeiro, alfaia, tamborins, zabumba, atabaques, címbales entre outros. Destacando uma variedade de timbres percussivos bem característicos da música brasileira.

³⁵ Espécie de bombo produzido de madeira com pele de couro, adornado com cordas que auxiliam na afinação do instrumento.

³⁶ A grade do maestro, esta em Anexo.

CONCLUSÃO

Despedidas por vezes são difíceis, como o ritual do filho que vai deixar a casa paterna para trilhar seu próprio caminho. Esta dissertação precisa seguir seu curso, somar a outras na tarefa de contar a história das bandas estudantis e das pessoas que delas fazem parte.

Após mais de dois anos, desde a decisão do tema, os primeiros contatos com a BMCA, as entrevistas, as conversas informais, o acompanhamento da história dos seus integrantes, a escrita das primeiras palavras, até refazer este caminho nas palavras finais, considero que este seja um momento bastante significativo para o trabalho.

Ficará sempre o desejo de incluir outros aspectos que não foram abordados, talvez, necessitasse de mais tempo para aprofundar esse ou aquele ponto... Seria muito bom se pudesse procurar outras informações, entrevistar outras pessoas e ampliar ainda mais esta pesquisa...

O ensino de teoria e prática na BMCA segue, por vezes, não a formalidade esperada, mas a adaptação às necessidades e as características do grupo, lembrando sempre que o resultado final esperado não é o de formar um músico solista, mas um aluno que consiga tocar o repertório da banda, com as suas coreografias e que esteja integrado ao grupo, participando do conjunto de maneira plena, e assim, este corpo musical tornar-se-á uma banda.

O levantamento histórico que realizei apresentado de modo sintético em um dos capítulos da dissertação, talvez possa ser um referencial de partida para outros estudos. Ressalto a importância de que outras pesquisas, especialmente as centradas na etnomusicologia e na educação musical, explorem o tema, aproximando-se dessa realidade pouco conhecida e estudada.

A pesquisa que realizei não foi uma tarefa simples, pois a história das bandas e das fanfarras não mereceu um registro contínuo ao longo do tempo. Entretanto, o segmento dos dados obtidos permite observar que há certa continuidade nesse processo diacrônico, o que não significa que não existam momentos de grandes transformações, pois aprendi que os dinamismos de uma cultura são de uma construção pendular, ora para a presença de uma novidade, ora pela manutenção de uma continuidade.

A banda é um lugar para diferentes idades, aprendendo-se com os mais velhos, com os da mesma idade e com os mais novos, assim como também o é para pessoas que vivem em diferentes condições, o que possibilita perceber a existência de diferentes situações socioeconômicas. A banda também não distingue os gêneros, abrigando a todos, indistintamente. Não que isso se faça sem nenhum preconceito, mas, certamente, ocorre com

o reconhecimento da importância do outro. O centro da banda é a arte e seu objetivo é sagrar-se nos desfiles, corroborando o valor de sua performance.

O que pude observar nos meses que passei na BMCA foi que, fundamentalmente, aprendendo ou ensinando música exista a satisfação em tocar, e, por vezes dentro do ambiente formal de ensino de música vemos alunos e professores desestimulados por falta de uma sala mais adequada para estudos, uma política governamental de apoio à cultura ou por um instrumento melhor. Longe de comparações, mas as práticas de ensino e aprendizagem dentro das bandas estudantis, mesmo vistos como “precários” e carregado de idéias preconcebidas diferenciam-se dos modelos tradicionais pelo fator deleite, alegria, uma vez que as pessoas nesses contextos – das manifestações culturais populares - procuram fazer música mais para o seu contentamento. Nos processos formais, há uma preocupação com a técnica, privando o caráter expressivo, em função de um tecnicismo, que torna o ensino maçante, devido à imposição de certas limitações.

Além da alegria de tocar um instrumento, observei o rosto dos jovens e vi a vibração do grupo, ao terminar um trecho musical, ao serem elogiados no final de um ensaio e quando eles concluem uma apresentação, seus gritos, saltos e abraços são fatos que geram uma profusão de sentimentos difíceis de serem descritos. O desafio também é uma das molas propulsoras para o desenvolvimento destes jovens, como superar seus próprios limites e dificuldades.

Fig. 37. Alunos comemoram a vitória no campeonato norte nordeste de 2008.



Fonte: Pesquisa de campo

Assim, ao chegar ao término deste trabalho, mas não da pesquisa, vejo que há muito ainda para se dizer e fazer. No caminhar pela história das bandas estudantis, e mais especificamente pela Banda Marcial Castro Alves, revela-se a falta de registros e documentos,

com raras exceções. Permanece, então, a sugestão para trabalhos vindouros que busquem fechar as lacunas históricas que gostaria de ter preenchido, de um espaço que merece e precisa ser valorizado.

Estou distante de descrever toda a gama de sentimentos e profundidade de ensinamentos – não só musicais – que recebi ao longo da pesquisa, inclusive por que palavras escritas não são capazes de tal descrição...

REFERÊNCIAS CITADAS

BARBOSA, Joel Luis. Considerando a viabilidade de inserir música instrumental no ensino de primeiro grau. In: *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*, ABEM, Porto Alegre, n. 8, p. 36-49, 1996.

_____. Tradição e inovação em bandas de música. In: I Seminário de Música do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, 2008, *Anais...*, Ouro Preto: Formato. 2009. p. 64-71.

BEHÁGUE, Gerard. *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Connecticut: Greenwood Press, 1984.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Mestrado em Música. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2006.

CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza, *Educação musical a distância para músicos da Filarmônica Minerva - gestão e Curso Batuta*. Doutorado em Música. Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2004.

CAMPOS, Nilceia Protásio. O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados. . In: *Revista da Associação Brasileira de Educação Musical*, ABEM, Porto Alegre, n.19, p. 103-111, 2008.

COSTA, Luiz Fernando Navarro. *Transmissão de saberes musicais na Banda 12 de Dezembro*. Mestrado em Música. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Paraíba, 2008.

COSTA, Francisco A. Pereira. *Anais Pernambucanos, 1834–1850*. Recife. Fundarpe, 1985. Disponível em: <<http://www.liber.ufpe.br/pc2/get.jsp?id=3536&year=1802&page=121&qury=bandas>> Acessado em: 18/09/2010.

COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos. Título original: We are All (Ethno)musicologists now. Tradução de Pablo Sotuyo Blanco. *Ictus – Periódico do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA*, n.7, 2006. Disponível em <www.ictus.ufba.br>

COULON, Alain. *Etnometodologia e educação*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2005.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DRUMLINE (denominado Ritmo Total na versão brasileira). Direção de Charles Stone. EUA: FOX 2000 Pictures, 2002. 1 DVD (119 min.), son., color.

DUPRAT, Régis. Uma pesquisa sobre a música popular brasileira do século XIX. In: I Seminário de música do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, 2008, *Anais...*, Ouro Preto: Artes Gráficas Formato. 2009. p. 32-39.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1ª ed., 13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

ESPÍRITO SANTO, Caroline Camargo do. *A banda de concerto do centro de educação tecnológica e profissionalizante em Marechal Hermes: formação musical e dificuldades enfrentadas*. Monografia em Educação Artística. Rio de Janeiro: Unirio, 2006.

FRANÇA, J. Lessa; VASCONCELOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 7. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FUBINI, Enrico. *Zarlino, Veneza e a música instrumental*. *Revista ensaios AD HOMINEM – música e literatura*. São Paulo, Tomo II. n° 1, p. 201-11, 1999.

HIGINO, Elizete. *Um século de tradição: a banda de música do Colégio Salesiano Santa Rosa (1888-1988)*. Mestrado profissionalizante em bens culturais e projetos sociais. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

HIGINO, Sarah. *Banda escolar: um processo de desenvolvimento musical, educativo e social*, 1994. Mestrado em Música. Rio de Janeiro: □Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.

HOEBEL, Adamson; FROST, Evert. *Antropologia cultural e social*. 9ª ed. São Paulo: Coutrix. 1999.

HOOD, Mantle. *The ethnomusicologist*. Nova York: McGraw-Hill, 1971.

JENKINS, Lucien. (Org). *Manual ilustrado dos instrumentos musicais*. Tradução: Denis Koishi e Danica Zugic. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

LEGGETT, John. A. *Aspects for arranging for drum corps: it's all about the music!* mestrado em música. Texas: Graduate Faculty of Texas Tech, 2004.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura, um conceito antropológico*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

LIMA, Marcos Aurélio de. *A banda estudantil em um toque além da música*. Doutorado. UNICAMP, Campinas. 2005.

LUCAS, Maria Elizabeth. *Bandas de Música no Rio Grande do Sul: temas para uma interpretação etnomusicológica*. In: I Seminário de Música do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, 2008, *Anais...*, Ouro Preto: Formato. 2009. p. 54-63.

MARINHO, Pedro Macêdo. *Joaquim Pereira maestro da Orquestra Sinfônica da Paraíba*. João Pessoa: A UNIÃO.

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

MYERS, Helen (Edit.). *Ethnomusicology: an introduction*. London: Macmillan, Norton, 1992.

_____. *Ethnomusicology: historical e regional studies*. London: The Macmillan Press, W. W. Norton, 1993.

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

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

PÁTEO, Maria L. F. D. *Bandas de música no cotidiano urbano*. Mestrado. UNICAMP, Campinas. 1997.

PEDROSA, Maria Peixoto de Azevedo. *Jovens de fanfarra: memórias e representações*. (Tese de Doutorado). PUC-Rio, Rio de Janeiro. 2007.

POLK, Keith et al. "Band". In: *The new Grove music online*. Ed. L. Macy (Acessado em 02/10/ 2008 <http://www.grovemusic.com>)

PORTAL da CAPES. Disponível em: <<http://www.capes.gov.br/>> Acesso em: 01/04/2008.

PORTAL da Prefeitura Municipal de João Pessoa. *PMJP investe R\$ 400 mil em instrumentos musicais*. Disponível em: <<http://www.joaopessoa.pb.gov.br/noticias>> Acesso em: 01/07/2008.

PORTAL da Prefeitura Municipal de João Pessoa. *PMJP estimula a musicalização investindo nas bandas marciais*. Disponível em: <<http://www.paraiba.com.br/noticia.shtml?36490>> Acesso em: 01/07/2008.

PORTAL da Prefeitura Municipal de João Pessoa. *Prefeitura equipa bandas escolares com instrumentos*. Disponível em: < <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/noticias/?n=6549>> Acesso em: 01/07/2008.

REILY, Suzel Ana. Bandas de sopro – um diálogo transcultural. In: I Seminário de Música do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, 2008, *Anais...*, Ouro Preto: Formato. 2009. p. 22-31.

REVISTA Magníficas BR Bandas e Orquestras. *Lyra de Mauá: 70 anos de história comemorados em grande estilo*. nº 20, 2004.

ROCHA, José Roberto Franco da. *O Dobrado: breve estudo de um gênero musical brasileiro* disponível em: <http://www.liraserrenegra.org.br/dobrado.pdf>.

SALLES, Vicente. *Sociedade de euterpe – as bandas de músicas do Grão-Pará*. Brasília: edição do autor, 1985.

SILVA, Luceni Caetano da. *Gazzi de Sá compond o prelúdio da educação musical da Paraíba: uma história musical da Paraíba nas décadas de 30 a 50*. Doutorado em Letras. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, 2006.

SOUZA, David Pereira de. *O xote Yara, de Anacleto de Medeiros: aspectos históricos, estruturais e performáticos*. *Cadernos do Colóquio 2002*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, ano V, maio de 2005, p. 32-41.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

TACUCHIAN, Ricardo. Bandas: anacrônicas ou atuais? *ART Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n. 4, p. 59-77, jan./mar. 1982.

_____. Organização, significado e funções da banda de música civil. *Pesquisa e Música*. Rio de Janeiro: CBM, v. 1, p. 27-40, 1984.

_____. 15 anos de atuação no movimento de Bandas Cívicas e Escolares no Estado do Rio de Janeiro. In: I Seminário de Música do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, 2008, *Anais...*, Ouro Preto: Formato. 2009. p. 12-21.

TINHORÃO, José R. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Tinhorão, 1976.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. *A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos*. S.N.P.P.C.P Brasília, 2005.

ANEXOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ÁREA DE ETNOMUSICOLOGIA

Orientadora: Dr^oAlice Lumi Satomi
Mestrando: Erihuus de Luna Souza

Questionario Socio-cultural

1. Em que ano você nasceu?
2. Qual o mês do seu nascimento?
3. Qual o seu sexo:
4. Onde você nasceu?
Cidade: Estado:
5. Se você não nasceu em João Pessoa, responda: Há quanto tempo você mora em João Pessoa?
.....
6. Se você não mora em João Pessoa, responda: Em que cidade e estado você vive.
Cidade: Estado:
7. Em que bairro você mora?
8. Há quanto tempo você vive nesse bairro?
9. Há quanto tempo você mora na mesma casa?
10. O que você gosta do bairro onde mora?
.....

.....
.....

11. O que você não gosta do bairro onde mora?

.....
.....
.....
.....

12. Na sua opinião, quais os 3 principais valores do jovem que vive em João Pessoa?

- 1
- 2
- 3

13. Na sua opinião, quais os 3 principais problemas do jovem que vive em João Pessoa?

- 1
- 2
- 3

14. Você sabe onde seu pai nasceu? (cidade e Estado)

Cidade: Estado:

15. Você sabe onde sua mãe nasceu? (cidade e Estado)

Cidade: Estado:

16. Você sabe qual a ocupação de seu pai?

.....

17. Você sabe qual a ocupação de sua mãe?

.....

18. Você sabe até que série seu pai estudou? (Marque apenas uma alternativa)

- Nunca estudou.
- Não completou a 4ª série (antigo primário).
- Completou a 4ª série (antigo primário).
- Não completou a 8ª série (antigo ginásio).
- Completou a 8ª série (antigo ginásio).
- Não completou o Ensino Médio (antigo 2º grau)
- Completou o Ensino Médio (antigo 2º grau).
- Começou, mas não completou a Faculdade.
- Completou a Faculdade.
- Não sei.

19. Você sabe até que série sua mãe estudou? (Marque apenas uma alternativa)

- Nunca estudou.
- Não completou a 4ª série (antigo primário).
- Completou a 4ª série (antigo primário).
- Não completou a 8ª série (antigo ginásio).
- Completou a 8ª série (antigo ginásio).
- Não completou o Ensino Médio (antigo 2º grau)
- Completou o Ensino Médio (antigo 2º grau).
- Começou, mas não completou a Faculdade.
- Completou a Faculdade.
- Não sei.

20. O que existe na casa onde você mora?
(Marque apenas uma alternativa em cada linha)

banheiro

Não existe Sim, um Sim, dois Sim, mais de dois

sala

Não existe Sim, um Sim, dois Sim, mais de dois

quarto para dormir

Não existe Sim, um Sim, dois Sim, mais de dois

21. Quais das seguintes pessoas moram com você?

- Pai
 Mãe
 Padrasto
 Madrasta
 irmão mais velho
 irmã mais velha
 irmão mais novo
 Irmã mais nova

22. Desde que ano você participa da BMCA?

.....

23. Já participou de outra banda? Se participou, qual?

.....

24. Qual a sua participação na banda? Música, coreografia?

.....

25. Que razões levaram você a entrar para o grupo da banda?

.....

.....

.....

.....

.....

26. Seu pai ou sua mãe já participaram de alguma fanfarra ou de alguma banda?

não sim

27. Algum de seus irmãos ou de suas irmãs já participou ou participa de alguma fanfarra ou de alguma banda?

não sim

28. Você usa a Internet?

não sim

Caso positivo, de onde você costuma acessar?

casa onde vive

casa de parentes

casa de amigos

escola

trabalho

local de acesso pago – cibercafé, ciberhouse e outros

outro local. Qual?.....

29. Das pessoas que moram com você, qual acompanha sua vida mais de perto?

.....

30. Esta pessoa conversa sobre a banda? Essa mesma pessoa conversa com o maestro sobre seu rendimento e comportamento?

.....

.....

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ÁREA DE ETNOMUSICOLOGIA

Orientadora: Alice Lumi Satomi

Mestrando: Erihuus de Luna Souza

Questionário para entrevistas Banda Castro Alves

1) Nome? Data e Local de Nascimento?

2) Email e Telefone?

3) Função na banda? Instrumento que toca? Por que?

4) Toca outro instrumento?

5) Em qual dos estilos de Marching Band, coloca-se a banda Castro Alves? Drum a Brass Corp, Show Band, Joker Band, outras?

Suite Nordestina

DUDA

Arr. Eduardo Stella

FLUGUEL

1 TROMPETE

2 TROMPETE

3 TROMPETE

1 TROMBONE

2 TROMBONE

3 TROMBONE

4 TROMBONE

1 BOMBARDINO

2 BOMBARDINO

Musical score for a brass and percussion ensemble, measures 6-10. The score is written for the following instruments: FLUGUEL, 1 TROMPETE, 2 TROMPETE, 3 TROMPETE, 1 TROMBONE, 2 TROMBONE, 3 TROMBONE, 4 TROMBONE, 1 BOMBARDINO, 2 BOMBARDINO, TUBA, TIMPANO, CAIXA, PRATO, and BOMBO. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into measures 6, 7, 8, 9, and 10. The first four measures (6-9) are marked with a '3' above the staff, indicating a triplet. The fifth measure (10) is marked with a '2' above the staff, indicating a change to a 2/4 time signature. The percussion parts (TIMPANO, CAIXA, PRATO, BOMBO) are marked with a '2' above the staff in measure 10, indicating a change to a 2/4 time signature.

-3-

Musical score for a brass and percussion ensemble, measures 11-15. The score is written for the following instruments:

- FLAUGUEL
- 1 TROMPETA
- 2 TROMPETA
- 3 TROMPETA
- 1 TROMBONE
- 2 TROMBONE
- 3 TROMBONE
- 4 TROMBONE
- 1 BOMBARDINO
- 2 BOMBARDINO
- TUBA
- TIMPANO
- CAIXA
- PRATO
- BOMBO

The score is divided into five measures (11-15). The Flauguel and Bombardino parts feature complex rhythmic patterns, while the Trompete and Trombone parts play sustained notes with some melodic movement. The percussion parts (Tuba, Caixa, Prato, Bombo) provide a steady accompaniment.

Musical score for a brass and percussion ensemble, measures 16-20. The score is written for the following instruments:

- FLUGUEL
- 1 TROMPETE
- 2 TROMPETE
- 3 TROMPETE
- 1 TROMBONE
- 2 TROMBONE
- 3 TROMBONE
- 4 TROMBONE
- BOMBARDINO
- 2 BOMBARDINO
- TUBA
- TIMPANO
- CAIXA
- PRATO
- BOMBO

The score is divided into measures 16, 17, 18, 19, and 20. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The percussion parts (TUBA, TIMPANO, CAIXA, PRATO, BOMBO) are written in bass clef, while the brass parts (FLUGUEL, TROMPETE, TROMBONE, BOMBARDINO) are written in treble clef. The woodwinds (BOMBARDINO) are written in alto clef. The score shows a variety of rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

Musical score for a brass and percussion ensemble, measures 21-25. The score includes parts for Flugelhorn, 1st Trumpet, 2nd Trumpet, 3rd Trumpet, 1st Trombone, 2nd Trombone, 3rd Trombone, 4th Trombone, Bombardino (two parts), Tuba, Timpano, Caixa, Prato, and Bombo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into five measures, numbered 21 through 25. The 3rd Trombone part is highlighted in yellow in the original image. The percussion parts (Caixa, Prato, Bombo) are in the bass clef, while the brass parts are in the treble clef.

Musical score for a brass and percussion ensemble, measures 26-30. The score is written for the following instruments:

- FLUGUEL
- 1ª TROMPETA
- 2ª TROMPETA
- 3ª TROMPETA
- 1ª TROMBONE
- 2ª TROMBONE
- 3ª TROMBONE
- 4ª TROMBONE
- 1ª BOMBARDINO
- 2ª BOMBARDINO
- TUBA
- TIMPANO
- CAIXA
- PRATO
- BOMBO

The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The measures are numbered 26, 27, 28, 29, and 30. The brass instruments (Flugelhorn, Trumpets, Trombones, and Bombardinos) play melodic lines, while the percussion instruments (Tuba, Timpani, Snare Drum, Cymbal, and Bass Drum) provide a rhythmic accompaniment.

1.

FLUGUEL

1TROMPETE

2TROMPETE

3TROMPETE

1TROMBONE

2TROMBONE

3TROMBONE

4TROMBONE

1BOMBARDINO

2BOMBARDINO

TUBA

TIMPANO

CAIXA

PRATO

BOMBO

31 32 33 34 35

Detailed description: This is a page of a musical score for a brass and percussion ensemble. The page is numbered 116 at the top right and -7- at the top center. The score covers measures 31 to 35. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 32, 33, and 34. The instruments listed on the left are: FLUGUEL (Flute), 1TROMPETE (1st Trumpet), 2TROMPETE (2nd Trumpet), 3TROMPETE (3rd Trumpet), 1TROMBONE (1st Trombone), 2TROMBONE (2nd Trombone), 3TROMBONE (3rd Trombone), 4TROMBONE (4th Trombone), 1BOMBARDINO (1st Bombardino), 2BOMBARDINO (2nd Bombardino), TUBA, TIMPANO (Timpani), CAIXA (Cymbal), PRATO (Snare Drum), and BOMBO (Bass Drum). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The flute part has a melodic line with some grace notes. The trumpets and trombones play rhythmic patterns, often in unison or octaves. The percussion parts provide a steady rhythmic accompaniment.

This musical score is for a brass and woodwind ensemble, covering measures 36 to 40. The instruments listed on the left are: FLUGEL, 1 TROMPETA, 2 TROMPETA, 3 TROMPETA, 1 TROMBONE, 2 TROMBONE, 3 TROMBONE, 4 TROMBONE, 1 BOMBARDINO, 2 BOMBARDINO, TUBA, TIMPANO, CAIXA, PRATO, and BOMBO. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 36 and 40 contain complex rhythmic patterns with many beamed notes, while measures 37, 38, and 39 are primarily composed of sustained notes and rests. The percussion parts (TIMPANO, CAIXA, PRATO, BOMBO) are mostly silent, with some light patterns in measure 40.

Musical score for a brass and woodwind ensemble, measures 41-45. The score includes parts for Flugel, 1st, 2nd, and 3rd Trumpets, 1st, 2nd, 3rd, and 4th Trombones, 1st and 2nd Bombardinos, Tuba, Timpano, Caixa, Prato, and Bombo. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The Flugel part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Trombone parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The Bombardino parts play a similar melodic line to the Flugel. The percussion parts (Tuba, Timpano, Caixa, Prato, Bombo) are mostly silent in this section.

41 42 43 44 45

FLUGUEL

1TROMPETE

2TROMPETE

3TROMPETE

1TROMBONE

2TROMBONE

3TROMBONE

4TROMBONE

1BOMBARDINO

2BOMBARDINO

TUBA

TIMPANO

CAIXA

PRATO

BOMBO

Musical score for measures 46 to 50, featuring a brass and percussion ensemble. The instruments listed are:

- FLUGUEL
- 1TROMPETE
- 2TROMPETE
- 3TROMPETE
- 1TROMBONE
- 2TROMBONE
- 3TROMBONE
- 4TROMBONE
- 1BOMBARDINO
- 2BOMBARDINO
- TUBA
- TIMPANO
- CAIXA
- PRATO
- BOMBO

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. Measures 46-50 show various melodic and harmonic parts for the instruments, with some rests and dynamic markings.

This musical score is for a brass and percussion ensemble, covering measures 51 to 55. The instruments are listed on the left: FLUGUEL, 1TROMPETE, 2TROMPETE, 3TROMPETE, 1TROMBONE, 2TROMBONE, 3TROMBONE, 4TROMBONE, 1BOMBARDINO, 2BOMBARDINO, TUBA, TIMPANO, CAIXA, PRATO, and BOMBO. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 51-53 are in a common time signature (C), while measures 54-55 are in 2/4 time. The woodwinds (Flugelhorn, Trumpets, Trombones, Bombardinos, and Tuba) play melodic lines, while the percussion (Timpani, Snare, Cymbals, and Bass Drum) provides a rhythmic accompaniment. The snare drum and cymbals play a consistent eighth-note pattern in measures 54 and 55. The bass drum plays a pattern of quarter notes in measures 54 and 55.

Musical score for a brass and percussion ensemble, measures 56-60. The score includes parts for Flugelhorn, 1st, 2nd, and 3rd Trumpets, 1st, 2nd, 3rd, and 4th Trombones, 1st and 2nd Bombardinos, Tuba, Timpano, Caixa, Prato, and Bombo. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Measures 56-60:

- FLUGUEL:** Melodic line in treble clef, starting with a quarter rest in measure 56.
- 1 TROMPETE:** Melodic line in treble clef, starting with a quarter rest in measure 56.
- 2 TROMPETE:** Harmonic accompaniment in treble clef.
- 3 TROMPETE:** Harmonic accompaniment in treble clef.
- 1 TROMBONE:** Harmonic accompaniment in bass clef.
- 2 TROMBONE:** Harmonic accompaniment in bass clef.
- 3 TROMBONE:** Harmonic accompaniment in bass clef.
- 4 TROMBONE:** Harmonic accompaniment in bass clef.
- 1 BOMBARDINO:** Harmonic accompaniment in alto clef.
- 2 BOMBARDINO:** Harmonic accompaniment in alto clef.
- TUBA:** Harmonic accompaniment in bass clef.
- TIMPANO:** Empty staff.
- CAIXA:** Percussion part with a steady eighth-note pattern and accents.
- PRATO:** Harmonic accompaniment in bass clef.
- BOMBO:** Harmonic accompaniment in bass clef.

Musical score for a brass and percussion ensemble, measures 61-65. The score is written for the following instruments:

- FLUGUEL
- 1 TROMPETE
- 2 TROMPETE
- 3 TROMPETE
- 1 TROMBONE
- 2 TROMBONE
- 3 TROMBONE
- 4 TROMBONE
- 1 BOMBARDINO
- 2 BOMBARDINO
- TUBA
- TIMPANO
- CAIXA
- PRATO
- BOMBO

The score is divided into five measures, numbered 61 through 65. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The percussion parts include CAIXA (snare drum), PRATO (cymbal), and BOMBO (bass drum). The woodwinds (FLUGUEL and BOMBARDINO) and brass instruments (TROMPETE, TROMBONE, and TUBA) play melodic and harmonic lines. The TIMPANO part is marked with a 'z' symbol, indicating a specific rhythmic pattern.

Musical score for measures 66-70, featuring the following instruments and parts:

- FLUGEL: Treble clef, melodic line with eighth and sixteenth notes.
- 1 TROMPETA: Treble clef, melodic line.
- 2 TROMPETA: Treble clef, melodic line.
- 3 TROMPETA: Treble clef, melodic line.
- 1 TROMBONE: Bass clef, melodic line.
- 2 TROMBONE: Bass clef, melodic line.
- 3 TROMBONE: Bass clef, melodic line.
- 4 TROMBONE: Bass clef, melodic line.
- BOMBARDINO: Bass clef, chordal accompaniment.
- BOMBARDINO: Bass clef, chordal accompaniment.
- TUBA: Bass clef, rhythmic accompaniment.
- TIMPANO: Bass clef, rests.
- PERCUSSION: Bass clef, rhythmic accompaniment with snare and cymbal.
- PRATO: Bass clef, rhythmic accompaniment.
- BOMBO: Bass clef, rhythmic accompaniment.

The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 66-70 are indicated at the top of the first staff.

-15-

Musical score for a brass and percussion ensemble, measures 71-75. The score is written for the following instruments:

- FLUGUEL
- 1TROMPETE
- 2TROMPETE
- 3TROMPETE
- 1TROMBONE
- 2TROMBONE
- 3TROMBONE
- 4TROMBONE
- BOMBARDINO
- BOMBARDINO
- TUBA
- TIMPANO
- CAIXA
- PRATO
- BOMBO

The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 71, 72, 73, 74, and 75. The percussion parts include CAIXA (snare drum), PRATO (cymbal), and BOMBO (bass drum). The brass parts include FLUGUEL, 1TROMPETE, 2TROMPETE, 3TROMPETE, 1TROMBONE, 2TROMBONE, 3TROMBONE, 4TROMBONE, BOMBARDINO, and TUBA.

76 77 *And.²* 78 79 80 *ALLEGRO*

FLUGUEL

1TROMPETE

2TROMPETE

3TROMPETE

1TROMBONE

2TROMBONE

3TROMBONE

4TROMBONE

BOMBARDINO

BOMBARDINO

TUBA

TIMPANO

CAIXA

PRATO

BOMBO

This musical score page, numbered 126, contains measures 81 through 85. The ensemble includes a Flugelhorn, three Trumpets, four Trombones, two Bombardinos, a Tuba, Timpani, Cymbals, and a Drum. The Flugelhorn and Trumpets play in G major, while the Trombones and Bombardinos play in E-flat major. The percussion parts are in 4/4 time. A large bracket spans measures 81 to 85, indicating a single musical phrase. The Flugelhorn part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Trumpets and Trombones provide harmonic support with various rhythmic patterns. The Bombardinos play a steady eighth-note accompaniment. The Tuba has a simple bass line. The Timpani, Cymbals, and Drum parts provide a consistent rhythmic foundation.

81 82 83 84 85

FLUGUEL

1TROMPETE

2TROMPETE

3TROMPETE

1TROMBONE

2TROMBONE

3TROMBONE

4TROMBONE

BOMBARDINO

BOMBARDINO

TUBA

TIMPANO

CAIXA

PRATO

BOMBO

-18-

Musical score for a brass and percussion ensemble, measures 86-90. The score is written for the following instruments:

- FLUGUEL (Flute)
- 1 TROMPETA (Trumpet 1)
- 2 TROMPETA (Trumpet 2)
- 3 TROMPETA (Trumpet 3)
- 1 TROMBONE (Trombone 1)
- 2 TROMBONE (Trombone 2)
- 3 TROMBONE (Trombone 3)
- 4 TROMBONE (Trombone 4)
- BOMBARDINO (Saxophone)
- BOMBARDINO (Saxophone)
- TUBA
- TIMPANO (Timpani)
- CAIXA (Snare Drum)
- PRATO (Cymbal)
- BOMBO (Bass Drum)

The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 86, 87, 88, 89, and 90. The instrumentation includes Flute, four Trumpets, four Trombones, two Saxophones, Tuba, Timpani, Snare Drum, Cymbal, and Bass Drum.

This musical score is for a brass and percussion ensemble, covering measures 91 to 95. The instruments are arranged vertically as follows:

- FLUGUEL (Flute)
- 1TROMPETE (1st Trumpet)
- 2TROMPETE (2nd Trumpet)
- 3TROMPETE (3rd Trumpet)
- 1TROMBONE (1st Trombone)
- 2TROMBONE (2nd Trombone)
- 3TROMBONE (3rd Trombone)
- 4TROMBONE (4th Trombone)
- 1BOMBARDINO (1st Bombardino)
- 2BOMBARDINO (2nd Bombardino)
- TUBA
- TIMPANO (Timpani)
- CAIXA (Cassa/Drum)
- PRATO (Prato/Cymbal)
- BOMBO (Bombo/Drum)

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The woodwinds (Flute and Bombardinos) play a melodic line with some grace notes. The brass instruments (Trumpets, Trombones, and Tuba) provide harmonic support and rhythmic patterns. The percussion section (Cassa, Prato, and Bombo) maintains a steady, rhythmic accompaniment. The measures are numbered 91, 92, 93, 94, and 95 at the top of the page.

This musical score is for a brass and percussion ensemble, covering measures 96 to 100. The instruments listed on the left are: FLUGEL, 1 TROMPETA, 2 TROMPETA, 3 TROMPETA, 1 TROMBONE, 2 TROMBONE, 3 TROMBONE, 4 TROMBONE, BOMBARDINO, BOMBARDINO, TUBA, TIMPANO, CAIXA, PRATO, and BOMBO. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). A vertical bar line is placed between measures 97 and 98. Above measure 98, there are markings for dynamics: mf and ff . Above measure 99, there is a marking for dynamics: ff . Above measure 100, there is a marking for dynamics: ff . The percussion parts (TIMPANO, CAIXA, PRATO, BOMBO) are written in bass clef. The woodwind parts (FLUGEL, TROMPETA, TROMBONE, BOMBARDINO, TUBA) are written in treble clef. The brass parts (TROMBONE, TUBA) are written in bass clef. The woodwind parts (FLUGEL, TROMPETA, TROMBONE, BOMBARDINO, TUBA) are written in treble clef. The percussion parts (TIMPANO, CAIXA, PRATO, BOMBO) are written in bass clef.

Musical score for a band, measures 101-105. The score is written for the following instruments:

- FLUGUEL
- 1TROMPETE
- 2TROMPETE
- 3TROMPETE
- 1TROMBONE
- 2TROMBONE
- 3TROMBONE
- 4TROMBONE
- BOMBARDINO
- BOMBARDINO
- TUBA
- TIMPANO
- CAIXA
- PRATO
- BOMBO

The score is divided into measures 101, 102, 103, 104, and 105. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The percussion parts (CAIXA, PRATO, BOMBO) provide a steady accompaniment.

-22-

Musical score for a brass and percussion ensemble, measures 106-110. The score is written for the following instruments:

- FLUGUEL
- 1TROMPETE
- 2TROMPETE
- 3TROMPETE
- 1TROMBONE
- 2TROMBONE
- 3TROMBONE
- 4TROMBONE
- 1BOMBARDINO
- 2BOMBARDINO
- TUBA
- TIMPANO
- CAIXA
- PRATO
- BOMBO

The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The measures are numbered 106, 107, 108, 109, and 110. The instrumentation includes a woodwind section (Flugelhorn, Trompete, Trombone, Bombardino), a brass section (Tuba), and a percussion section (Timpano, Caixa, Prato, Bombo). The music is characterized by a steady rhythmic pattern in the percussion and a melodic line in the brass instruments.

Musical score for a brass and percussion ensemble, measures 111-115. The score is written for the following instruments:

- FLUGUEL (Flute)
- 1TROMPETA (1st Trumpet)
- 2TROMPETA (2nd Trumpet)
- 3TROMPETA (3rd Trumpet)
- 1TROMBONE (1st Trombone)
- 2TROMBONE (2nd Trombone)
- 3TROMBONE (3rd Trombone)
- 4TROMBONE (4th Trombone)
- 1BOMBARDINO (1st Bombardino)
- 2BOMBARDINO (2nd Bombardino)
- TUBA
- TIMPANO (Timpani)
- CAIXA (Cassa/Drum)
- PRATO (Prato/Cymbal)
- BOMBO (Bombo/Drum)

The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Measures 111-115 are marked at the top of the first staff. The instrumentation includes a woodwind section (Flute), a brass section (Trumpets, Trombones, Bombardinos, and Tuba), and a percussion section (Timpani, Cassa, Prato, and Bombo). The music consists of melodic lines for the woodwinds and brass, and a rhythmic accompaniment for the percussion.

Musical score for a brass and percussion ensemble, measures 116-120. The score is written in 4/4 time and includes parts for Flugel, 1st, 2nd, 3rd, and 4th Trompete, 1st, 2nd, and 3rd Trombone, Bombardino, Tuba, Timpano, Caixa, Prato, and Bombo. The key signature has one sharp (F#). Measure 119 is marked with a first ending bracket and a '1.' above it. Measure 120 features a dynamic marking of *ff* and a hairpin crescendo symbol. The percussion parts include a complex rhythmic pattern for the Caixa and Prato, and a steady bass line for the Bombo.

2.

121 122 123 124 125

FLUGUEL

1TROMPETE

2TROMPETE

3TROMPETE

1TROMBONE

2TROMBONE

3TROMBONE

4TROMBONE

BOMBARDINO

BOMBARDINO

TUBA

TIMPANO

CAIXA

PRATO

BOMBO

AFRICA: CEREMONY, SONG AND RITUAL

$\text{♩} = 100$

Piccolo

Flute 1 + 2

Oboe 1 + 2

English Horn

Bassoon 1 + 2

Clarinet in E \flat

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Clarinet in B \flat 3

Bass Clarinet

Alto Saxophone 1 + 2

Tenor Saxophone

Baritone Saxophone

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trumpet in B \flat 3

Horn 1

Horn 2

Horn 3

Horn 4

Trombone 1 + 2

Bass Trombone

Euphonium

Tuba

Timpani

Chimes

Glockenspiel

Bass Drum

Cymbals

Percussion 3

2

5

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

4 13 Accel.

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

26

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

LEMBANG

Picc.

Fl. 1 + 2

Fl. 1 + 2

Eng. Hrn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

Sax.

Sax.

Sax.

Int. 1

Int. 2 + 3

Tpt.

In. 1

In. 2

In. 3

In. 4

Tr. 1 + 2

Tbn.

Euph.

Tba.

Imp.

Drum.

Cym.

Trc. 3

mf

fff

f

cresc. poco apoco

ff

mf

ff

fff

fff

mp

mp

mp

mp

cresc. poco a poco

56

10 *LEMBAR*

48

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

53

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

mf

12

V

59

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1 + 2, Ob. 1 + 2, Eng. Hn., Bsn., Es Cl., Cl. 1, Cl. 2 + 3, Cl., B. Cl., A. Sax., T. Sax., B. Sax., Cnt. 1, Cnt. 2 + 3, Tpt., Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4, Tbn. 1 + 2, B. Tbn., Euph., Tba., Timp., Glock., Chimes, B. D., Cym., and Perc. 3. The score consists of 12 measures. The woodwind and brass sections are mostly silent, with some notes in the Clarinet 1 and 2+3 parts. The Tuba part has handwritten notes in pink: 'TUBA' and 'SEGUI VERAHOL'. The percussion section (B. D., Cym., Perc. 3) has rhythmic notation throughout the measures. A large 'V' is written at the top of the page, and the number '59' is circled in pink at the beginning of the first measure.

65 Slower **Rit.** 68 Mysterious $\frac{4}{4}$ rit.

65 Slower **Rit.** 68 Mysterious $\frac{4}{4}$ rit.

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

mp *f* *ff*

sh

pp

Cornigo
Whith motion

72

75

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

85

80

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

nt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

m. 1 + 2

3. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Snare

B. D.

Cym.

erc. 3

PASSAR AD 326
Flowing

93

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

Es Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

mf

mf

2 time only

2

18

96 1. 2.

Picc. - - - - -

Fl. 1 + 2 *mf* *mf* *mf*

Ob. 1 + 2 - - - - -

Eng. Hn. - - - - -

Bsn. - - - - -

E♭ Cl. - - - - -

Cl. 1 - - - - -

Cl. 2 + 3 - - - - -

Cl. - - - - -

B. Cl. - - - - -

A. Sax. *mf* *mf* *mf*

T. Sax. - - - - -

B. Sax. - - - - -

Cnt. 1 - - - - -

Cnt. 2 + 3 - - - - -

Tpt. - - - - -

Hn. 1 *mf* *mf* *mf*

Hn. 2 *mf* *mf* *mf*

Hn. 3 *mf* *mf* *mf*

Hn. 4 *mf* *mf* *mf*

Tbn. 1 + 2 - - - - -

B. Tbn. - - - - -

Euph. - - - - -

Tba. - - - - -

Timp. - - - - -

Glock. - - - - -

Chimes - - - - -

B. D. - - - - -

Cym. - - - - -

Perc. 3 - - - - -

99 *Rubato* *rit.*

Instrument List: Picc., Fl. 1 + 2, Ob. 1 + 2, Eng. Hn., Bsn., Eb Cl., Cl. 1, Cl. 2 + 3, Cl., B. Cl., A. Sax., T. Sax., B. Sax., Cnt. 1, Cnt. 2 + 3, Tpt., Hn. 1, Hn. 2, Hn. 3, Hn. 4, Tbn. 1 + 2, B. Tbn., Euph., Tba., Timp., Glock., Chimes, B. D., Cym., Perc. 3

Dynamic Markings: *mp*, *p*, *pp*, *sf*

Performance Instructions: *Rubato*, *rit.*

Time Signature: 3/4

106 **With Power**

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2 *ff*

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

115

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Temp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

22

123

Woruhk 326

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

HNO SW

129

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

132

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

135

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Temp.

Glock.

Cym.

B. D.

Sn.

138

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

141

TRINADO *With wild abandon!*

Picc. -

Fl. 1 + 2 *mf* *cresc.* -

Ob. 1 + 2 -

Eng. Hn. -

Bsn. -

E♭ Cl. -

Cl. 1 -

Cl. 2 + 3 -

Cl. -

B. Cl. -

A. Sax. -

T. Sax. -

B. Sax. -

Cnt. 1 -

Cnt. 2 + 3 -

Tpt. -

Hn. 1 -

Hn. 2 -

Hn. 3 -

Hn. 4 -

Tbn. 1 + 2 -

B. Tbn. *mf* *ff* -

Euph. -

Tba. **REPETE** -

TEMPO CHÉIO Timp. -

Glock. -

Chime. -

B. D. -

Cym. -

Per. 3 *ff* -

28

145
Band ad lib.
"native" vocals

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

Log Drum

CRESOER

Musical score for page 29, measures 150-154. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1+2, Oboes 1+2, English Horn, Bassoon, Clarinets (E-flat, C1, C2+3, C), Bass Clarinet, Saxophones (A, T, B), Contraltos (C1, C2+3), Trumpet, Horns (Hn. 1-4), Trombones (Tbn. 1+2, B. Tbn.), Euphonium, Tuba, Timpani, Glockenspiel, Chimes, Snare Drum, Cymbals, and Percussion 3. The score features dynamic markings such as *sf*, *ff*, and *cresc.* across various instruments. A handwritten red annotation *CRESOER* is present at the top left of the page.

148245

155

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

sf *ff* *mp* *f* *sf* *ff*

160

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Temp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

mp *f* *mp* *cresc.*

mf

cresc.

172

Picc.

Fl. 1 + 2

Ob. 1 + 2

Eng. Hn.

Bsn.

E♭ Cl.

Cl. 1

Cl. 2 + 3

Cl.

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Cnt. 1

Cnt. 2 + 3

Tpt.

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1 + 2

B. Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Glock.

Chimes

B. D.

Cym.

Perc. 3

ff

sf

acc

stacc

pizz

arco

CAMPEONATO DE DRUM & BRASS CORPS 2009

REGULAMENTO

Art. 1 - CARACTERIZAÇÃO DO GRUPO:

Drum & Brass Corps são grupos formados de instrumentos de metais e percussão de qualquer tipo, podendo ser utilizada flautas transversais.

Art. 2 - DIVISÃO DAS CATEGORIAS:

1ª Divisão: 5 qualificadas no ano anterior no Campeonato Nacional de Drum & Brass Corps do Ginásio do Corinthians em São Paulo sendo 3 da 1ª divisão e a campeã e vice-campeã da 2ª divisão.

2ª Divisão: 5 Corporações sendo o 4º e 5º colocados da 1ª divisão e o 3º colocado da 2ª divisão do ano de 2007 e 2 novas corporações que disputarão a vaga participando de uma das eliminatórias do 8º Festival de Bandas e Fanfarras da Cidade de São Paulo (**Grupo de Acesso**).

Obs: A cada ano a corporação que ficar em 5º lugar da 1ª divisão cairá para a 2ª divisão;

A corporação que conquistar o 1º lugar da 2ª divisão subirá para a 1ª divisão;

As corporações que ficarem em 4º e 5º lugares da 2ª divisão deverão disputar novamente o direito de participar no próximo ano (**Grupo de Acesso**).

ATENÇÃO: Para participar do **Grupo de Acesso** a corporação deverá se inscrever em uma das eliminatórias do 8º Festival de Bandas e Fanfarras da Cidade de São Paulo, e ao final de todas as eliminatórias as 2 melhores classificadas estarão aptas a ingressarem na 2ª Divisão.

A organização do evento poderá em caráter especial convidar corporações de outros estados para participarem do Campeonato sem a necessidade de se apresentarem no Festival, utilizando critérios dos membros da DCB para classificar esta corporação como 1ª ou 2ª divisão.

Art. 3 - DO TEMPO DE APRESENTAÇÃO:

O tempo máximo será de 15 minutos para apresentação, contados a partir do momento em que o grupo estiver posicionado dentro da área demarcada de apresentação a qual chamaremos neste regulamento de “**ARENA**” e o locutor pronunciar a frase “**Em julgamento**”.

Os grupos entrarão livremente na arena para assumirem a 1ª posição para iniciar sua apresentação, porém sem tocar, podendo utilizar apenas uma marcação de passo, durante este tempo o locutor estará apresentado o grupo. (A corporação que entrar tocando qualquer melodia com instrumentos de sopro terá seu tempo de 15 minutos contado a partir do início destas melodias)

Nenhum grupo será avaliado durante o seu 1º posicionamento na arena, somente após o regente voltando-se para o público com algum gesto se apresentar dará início à avaliação.

O julgamento será interrompido ao final da apresentação musical, quando o regente voltando-se para o público agradecer a apresentação.

Ao completar 15 minutos desde a entrada do 1º componente, todo o grupo deverá estar fora da arena juntamente com todo material utilizado e possíveis marcações pessoais.

§ 1º A corporação que não obedecer o tempo máximo de apresentação perderá 5 pontos do total de pontos do Grupo Musical.

Art. 4 - DO LOCAL DA APRESENTAÇÃO:

O espaço físico para a apresentação das Drum Corps será de 16X32 metros (similar a uma quadra de futebol) com linhas brancas marcando o contorno da arena linhas no sentido vertical com intervalos de 4 metros e cones a cada 2 metros e na horizontal no centro da ARENA e a 4,5 metros do centro, na parte superior e inferior da ARENA com faixa tracejada. (estas faixas tracejadas equivalem às faixas laterais da quadra oficial de vôlei que todos possuem em suas quadras)

Todos os grupos poderão utilizar apenas cadências para a retirada da arena, devendo interromper a cadência ou qualquer tipo de marcação quando o último integrante cruzar a linha final.

(A corporação que não obedecer este item perderá 2 pontos do total de pontos do Grupo Musical))

Modelo da **ARENA** em anexo

Não será obrigatório nenhum tipo de pavilhão, bandeiras ou estandarte.

Art. 5 - DO JULGAMENTO DAS CORPORAÇÕES:

TODOS OS GRUPOS SERÃO AVALIADOS EM TRÊS ASPECTOS DISTINTOS:

- 1) ASPECTO VISUAL
- 2) ASPECTO MUSICAL
- 3) COLOR GUARD

1) ASPECTO VISUAL

- **Conjunto**
 - 1 - Efeito Geral
 - 2 - Forma e Estilo
 - 3 - Visual dos materiais utilizados
- **Grupo Musical**
 - 4 - Movimentos Corporais
 - 5 - Posicionamento dos Instrumentos
 - 6 - Expressão e Garbo

2) ASPECTO MUSICAL

3 - Visual dos materiais utilizados

Será observado o estado de conservação de todos os materiais utilizados pelo grupo, como igualdade e limpeza. (uniforme, instrumentos, acessórios e adereços)

4 – Movimentos Corporais

Serão observados todos os movimentos dos pés, pernas, braços, marcha realizados pelos músicos dos instrumentos de sopro, percussão e acessórios.

Neste item será cobrada a igualdade dos movimentos não a marcialidade, todas as corporações terão liberdade total para criar seus movimentos.

Os membros do grupo musical demonstram conhecimento uniforme do estilo de marcha empregado?

Há uma postura uniforme, com controle corporal e todos os membros executam de forma igual os movimentos propostos?

5 - Posicionamento dos Instrumentos

Será observada igualdade na posição, inclinação e direcionamento dos instrumentos de sopro e percussão.

6 - Expressão e Garbo

Será observada a expressão facial, bem como a atitude dos alunos.

Durante a apresentação será avaliado o garbo que o conjunto apresenta, através da expressão facial dos componentes, a postura física do músico em conjunto com o uniforme e o instrumento que o mesmo porta e toca durante toda a apresentação, inclusive durante a apresentação das músicas em frente à comissão julgadora.

ASPECTO MUSICAL

Metais:

7 – Afinação

Os músicos controlam a afinação correta dos sons em todas as dinâmicas exigidas e dentro do registro do instrumento.

Qualidade do som: os músicos demonstram qualidade sonora de acordo com as características de seus instrumentos, respondendo as necessidades exigidas pelo repertório.

8 – Articulação

Os componentes devem demonstrar ter o mesmo entendimento das técnicas de articulação do fraseado, resultando em uma interpretação uniforme das frases de acordo com o que é exigido pelo repertório apresentado.

9 –Sincronismo

Será julgado o tempo e exatidão rítmica onde os músicos demonstrem tempos consistentes, e a clara intenção nas mudanças de tempos.

Os músicos estão atentos ao pulso da música.

A execução dos ritmos é precisa e em conjunto.

As mudanças rítmicas são claras e imediatas.

Os músicos demonstram sensibilidade, sincronismo e ritmo, em todos os níveis de dinâmicas e registros dos instrumentos.

Percussão

10 –Técnica e Manulação

Os músicos demonstram conhecimento e domínio das técnicas apresentadas?

Existe igualdade nos movimentos dentro de cada naipe, como altura dos movimentos das baquetas e padronização da manulação?

A manulação está correta e uniforme para cada tipo de instrumento?

11 – Rudimentos

Os rudimentos apresentados foram claros?

Foram aplicados os rudimentos corretos para a peça apresentada?

Todos os grupos deverão apresentar um solo de percussão de tempo livre, mas que fique caracterizado como solo de percussão onde a percussão se posicione à frente do público para executar.

O não cumprimento deste item acarretará na perda de 2 pontos da nota de rudimentos.

12 - Sincronismo

Será julgado o Tempo e exatidão rítmica onde os músicos demonstrem tempos consistentes, e a clara intenção nas mudanças de tempos.

Os músicos estão atentos ao pulso da música?

A execução dos ritmos é precisa e em conjunto?

As mudanças rítmicas são claras e imediatas?

Os músicos demonstram sincronismo e ritmo, em todos os níveis de dinâmicas?

A pulsação está apropriada ao repertório mantendo uma interpretação comum entre todos os naves e músicos, contribuindo para um desempenho convincente de acordo com o repertório?

Conjunto

13 - Interpretação

Musicalidade

As mudanças de dinâmicas são executadas de forma clara (pp, p,mp, mf, f, ff, crescendo e diminuendo)?

As mudanças de dinâmicas não prejudicam os outros itens julgados como articulação, afinação e o equilíbrio?

Os músicos demonstram maturidade de interpretação para execução das diferentes dinâmicas apresentadas?

Fraseologia

Os músicos demonstram maturidade para executar as frases corretamente obedecendo à dinâmica da movimentação e construção melódica e suas terminações?

14 - Arranjo, Transcrição ou Adaptação

Construção- movimento e encadeamento harmônico, melódico e criatividade.

A (as) peça (s) analisada (s) nas três formas:

Arranjo: trabalho de construção harmônica, melódica e de instrumentação inédita da forma original da (s) peça (s) do repertório interpretado

Transcrição e adaptação: trabalho de manutenção fiel da construção harmônica e melódica da forma original da (s) peça onde apenas distribuem-se as partes para o instrumental existente no grupo ou são feitas alterações significativas do original com objetivo de adaptar a (s) peça (s) do repertório ao tipo de grupo, porém as construções harmônicas e melódicas sofrem poucas alterações.

No caso particular de arranjo ele demonstra criatividade?

O arranjo, adaptação ou transcrição explora bem todos os instrumentos utilizados pelo grupo?

O arranjo, adaptação ou transcrição está no nível técnico dos músicos?

A instrumentação requerida para o arranjo, adaptação ou transcrição está apropriada?

15 - Repertório

Adequação técnica do conjunto à escolha do repertório

As extensões apresentadas pelo repertório estão adequadas ao nível da banda?

As técnicas requeridas pelo repertório estão de acordo com as habilidades dos músicos?

O repertório é variado, mostrando diferentes emoções, dinâmicas e ritmos?

Há potencial de comunicação entre os componentes e o público presente?

Color Guard:

16 - Acessórios

Será observado o grau de intimidade e domínio dos materiais utilizados pelo grupo como bandeiras, flâmulas, bastões, rifles, espadas, etc.

Todos os grupos serão obrigados a utilizar durante ou em parte de sua apresentação flâmulas ou bandeiras para avaliação.

Obs: O grupo que não obedecer este item não terá nota de Acessórios atribuída.

17 - Integração com o grupo musical e Criatividade

Será observada a integração dos grupos, se souberam interagir (não necessariamente todo tempo)

18 - Movimentos corporais

Serão observadas a igualdade e intimidade de todos os movimentos apresentados (marcha, dança, etc..).

19 - Visual dos materiais utilizados

Será observado o estado de conservação de todos os materiais utilizados pelo grupo, como igualdade e limpeza. (uniforme, instrumentos, acessórios e adereços)

20 – Expressão e Garbo

Será observada a expressão facial, bem como a atitude dos alunos.

Durante a apresentação será avaliado o garbo que o grupo apresenta, através da expressão facial dos componentes, a postura física durante toda a apresentação, inclusive durante a apresentação das músicas em frente à comissão julgadora.

Art. 6 - Todos os itens terão notas de 0 a 10, de forma que a pontuação máxima de cada corporação será de 150 pontos para o Grupo Musical e 50 pontos para a Color Guard.

§ 1º - As planilhas dos jurados possuirão campo para que os mesmos emitam comentários quanto às notas atribuídas.

§ 2º - Dos resultados definidos pelas notas atribuídas pela comissão julgadora à corporação concorrente não caberá recurso de qualquer natureza..

§ 3º - Ficará a cargo dos membros da Mesa Apontadora a computação das notas dos jurados na Planilha Geral.

Art. 7 – Todas as corporações deverão guardar silêncio nas proximidades da área de julgamento.

§ 1º - A não observância deste artigo implicará na perda de 5 pontos de penalidade.

§ 2º - Qualquer dos jurados do aspecto apresentação ou membro da comissão Técnica poderá comunicar o descumprimento do presente artigo, na planilha de notas da corporação infringente ou de outra forma escrita, para conhecimento da Mesa Apontadora.

Art. 8 - O regente deverá estar destacado do conjunto, não podendo portar instrumental algum durante toda a apresentação do grupo.

Parágrafo único: A não observância deste artigo implicará na desclassificação da corporação.

Art. 10 – Caso ocorra empate, vencerá a corporação que obtiver a maior nota no 15º item de avaliação deste regulamento, e persistindo o empate nos demais itens em ordem decrescente.

