

José Antonio Pereira

A BANDA DE MÚSICA:

RETRATOS SONOROS BRASILEIROS



**T/UNESP
780.981
P436b**



José Antonio Pereira

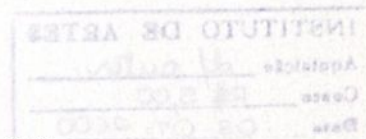
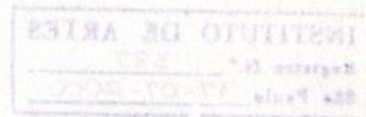
A BANDA DE MÚSICA:

RETRATOS SONOROS BRASILEIROS





JOSÉ ANTONIO PEREIRA



A BANDA DE MÚSICA: retratos sonoros brasileiros

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Campus de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Artes (Área de concentração: Música).

Orientador: Profª. Dra. Maria Helena Maestre Gios

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em

____/____/____.



Banca:

Prof. Dr.

Prof. Dr.

São Paulo
1999



AGRADECIMENTOS

Agradecimentos para sempre.

- Ricardo e Iracema, meus pais, a quem dedico este trabalho.
- Ruth, minha irmã, minha professora de amizade.
- Cida e filhos: Alexandra, Rafaela, Daniela, Micaela e Gabriela, a base familiar.
- Profa. Dra. Maria Francisco Paes Junqueira, a primeira orientadora.
- Profa. Dra. Maria Helena Mazure Gios, a eterna orientadora.
- Aos professores do Curso de Pós-Graduação: Gérard Bahague, Dorotéia Machado Kerr, Yolanda Thullier dos Santos, Cláudio Ribeiro, Fernando Altamir, Césarini e Dirceu Cambelli.
- Aos membros da Banca do Exame de Qualificação: Doutora Marisa Trevisi de Oliveira Fonterrada e Dr. Carlos Kaminski.
- A Maria Amélia e Jaime Toledo Piza, pelo acompanhamento e incentivo constante.
- A Professora Cíntia Figueiredo de Andrade Cameron.
- A CAPES, pela bolsa concedida.
- A Fanaria, pelos dados estatísticos sobre as bandas.
- A Ana Paula Rimolindo Oliveira, pela competente atuação na revisão bibliográfica.
- Ao Professor Doutor Antonio Carlos de Azevedo, pela contribuição de dados do Projeto Práticas Sociais e da Cultura da São Paulo.
- Aos amigos e mestres de bandas brasileiras.
- Deus seja louvado.

A RICARDO (*in memoriam*) e
IRACEMA, meus pais, pelo
exemplo moral que sempre me
fortalece.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos para sempre,

- Ricardo e Iracema, meus pais, a quem dedico este trabalho.
- Rute, minha irmã, minha professora de irmandade.
- Cida e filhos: Alexandre, Rafaela, Daniela, Micaela e Gabriela, a base familiar.
- Profa. Dra Maria Francisca Paes Junqueira, a primeira orientadora.
- Profa Dra Maria Helena Maestre Gios, a eterna orientadora.
- Aos professores do Curso de Pós-Graduação: Gérard Behague, Dorotéa Machado Kerr, Yolanda Lhullier dos Santos, Claudete Ribeiro, Fernando Antonio Casarini e Dirce Ceribeli.
- Aos membros da Banca do Exame de Qualificação: Doutora Marisa Trench de Oliveira Fonterrada e Dr. Carlos Kaminski.
- A Maria Amélia e Jaime Toledo Piza, pelo acompanhamento e incentivo constante,
- A Professora Cimira Figueiredo de Andrade Cameron.
- A CAPES, pela bolsa concedida.
- A Funarte, pelos dados estatísticos sobre as bandas.
- A Ana Paula Rímoli de Oliveira, pela competente atuação na revisão bibliográfica.
- Ao Professor Doutor Antonio Carlos Neves Campos, pela autorização de acesso aos dados do Projeto Pró-Bandas da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.
- Aos músicos e maestros de bandas brasileiras.
- Deus seja louvado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1- CONCEITOS INTRODUTÓRIOS SOBRE A BANDA DE MÚSICA	
1. A BANDA DE MÚSICA DOS PRIMÓRDIOS AO SÉCULO XVIII	
1.1 Introdução	18
1.2 A música instrumental na Europa nos séc. XVI e XVII	23
1.3 Origens da banda de música no Brasil	25
1.4 A banda de música no Brasil do séc. XVII	29
1.5 A banda de música no Brasil do séc. XVIII	33
2. A BANDA DE MÚSICA NO BRASIL NO SÉC. XIX	
2.1 A banda militar: origem e regulamentação	38
2.2 A banda de música na época da família real e Império	41
2.3 A banda de música no Estado de São Paulo do séc. XIX	46
2.3.1 Retratos sonoros paulistas no séc. XIX - Vale do Paraíba	47
2.3.2 Retratos sonoros paulistas - Itu	48
2.3.3 Retratos sonoros paulistas - Sorocaba	50
2.3.4 Retratos sonoros paulistas - Campinas e São Paulo	52
3. A BANDA DE MÚSICA NO SÉC. XX: RETRATO ATUAL	
3.1 As bandas de música no Brasil: dados gerais	54
3.2 As bandas paulistas	55
3.4 Estado de 11 bandas de música do Estado de São Paulo	58
3.4.1 Aspectos formais e estruturais: Comentários	66
3.4.2 Informações musicais: Comentários sobre os resultados	69

“Há uma beleza generosa e solidária na banda”. (Carlos Drummond de Andrade).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I- CONCEITOS INTRODUTÓRIOS SOBRE A BANDA DE MÚSICA	
1. <u>A BANDA DE MÚSICA DOS PRIMÓRIDOS AO SÉCULO XVIII</u>	
1.1 Introdução.....	18
1.2 A música instrumental na Europa nos séc. XVI e XVII.....	23
1.3 Origens da banda de música no Brasil.....	25
1.4 A banda de música no Brasil do séc. XVII.....	29
1.5 A banda de música no Brasil do séc. XVIII.....	33
2. <u>A BANDA DE MÚSICA NO BRASIL NO SÉC. XIX</u>	
2.1 A banda militar – origens e regulamentação.....	38
2.2 A banda de música na época da família real e Império.....	41
2.3 A banda de música no Estado de São Paulo do séc. XIX.....	46
2.3.1 Retratos sonoros paulistas no séc. XIX – Vale do Paraíba.....	47
2.3.2 Retratos sonoros paulistas – Itu.....	48
2.3.3 Retratos sonoros paulistas – Sorocaba.....	50
2.3.4 Retratos sonoros paulistas – Campinas e São Paulo.....	52
3. <u>A BANDA DE MÚSICA NO SÉC. XX: RETRATO ATUAL</u>	
3.1 As bandas de música no Brasil: dados gerais.....	54
3.2 As bandas paulistas.....	56
3.4 Estudo de 11 bandas de música do Estado de São Paulo.....	63
3.4.1 Aspectos formais e estruturais: Comentários sobre os resultados.....	66
3.4.2 Informações musicais: Comentários sobre os resultados.....	69

CAPÍTULO II - ABORDAGEM PEDAGÓGICA

4. "A INICIAÇÃO MUSICAL E INSTRUMENTAL"

4.1 Introdução.....	78
4.2 Breve histórico da Educação Musical.....	78
4.3 Educação musical no Brasil e sua relação com a banda de música.....	82
4.4 Ensino musical nos EUA e a iniciação com a banda de música.....	87

CAPÍTULO III - PESQUISA PEDAGÓGICO-MUSICAL NAS BANDAS

5. O PERFIL DOS ALUNOS DE BANDA EM ESTÁGIO DE INICIAÇÃO MUSICAL E INSTRUMENTAL

5.1 Objetivos	100
5.2 Metodologia.....	101
5.3 Abrangência do levantamento.....	105
5.4 Apresentação dos resultados da tabulação do questionário.....	107
5.5 Questionário: tabulação.....	108
5.6 Perfil dos alunos.....	111
5.6.1 Instrumentos da banda de iniciantes	111
5.6.2 Faixa etária.....	112
5.6.3 Tempo de estudos musicais.....	113
5.6.4 Escolaridade dos alunos.....	114
5.7 Questionário: comentários.....	114
5.8 Análise de maestro e professores especializados sobre os alunos pesquisados.....	126
5.9 Iniciação musical e instrumental nas bandas – algumas propostas.....	128
CAPÍTULO IV- CONCLUSÃO	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	145

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Relações das bandas de música no Brasil	55
Quadro 2- Variações de denominações de bandas de música na Bahia e Ceará	56
Quadro 3- Dados atuais das bandas paulistas	57
Quadro 4-Relação das 142 bandas paulistas	59
Quadro 5- Bandas de música paulistas selecionadas	64
Quadro 6- Relação dos instrumentos doados pela Funarte-RJ	77
Quadro 7- Estudantes de música integrantes da pesquisa	103
Quadro 8- Caracterização das bandas e dos integrantes da pesquisa.....	105
Quadro 9- Formação instrumental da banda	107
Quadro 10- Faixa etária dos alunos por agrupamentos	107
Quadro 11- Nível de escolaridade	107
Quadro 12- Tempo de estudo.....	108

PALAVRAS-CHAVE: Banda de Música, Educação Musical e Instrumental, História da Música

RESUMO

“A Banda de Música: retratos sonoros brasileiros” visa fazer um breve retrospecto histórico deste conjunto instrumental, nas diversas regiões brasileiras e comprovar, na atualidade, a sua existência nos Estados do País. Esta abordagem histórica, realizada através de pesquisa da literatura existente, compreendendo o período que vai dos primórdios até o século XX, pretende destacar suas origens e principais períodos: colonial, reinado, imperial e republicano. O movimento das bandas, em cidades paulistas no século XIX, pretende também definir sua importância cultural e principais características, além de apresentar uma breve exposição da prática instrumental européia. Para definir a atual situação do movimento das bandas de música no Estado de São Paulo, são utilizados dados estatísticos constantes no Cadastro do Projeto Pró-Bandas da Secretaria de Estado da Cultura- SP, apresentando um estudo sobre onze bandas paulistas nos aspectos administrativos, estruturais, funcionais, de recursos humanos e materiais.

Na abordagem pedagógica do trabalho com bandas, procura-se fazer um breve histórico da educação musical nos Estados Unidos e no Brasil, destacando o papel da banda de música nesse processo. Finalizamos com a apresentação de uma pesquisa pedagógico-musical sobre a forma como vem sendo desenvolvida a iniciação musical e instrumental, para a qual são selecionados integrantes de doze bandas de música, provenientes dos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

PALAVRAS-CHAVE: Banda de Música; Educação Musical e Instrumental; História da Música.



ABSTRACT

"The Music Band: Brazilian Sound Pictures" intends to glance briefly on the band's history in various Brazilian regions and to prove its existence, nowadays, in the countries' States. This historical approach, obtained through research on the literature available, which includes from the early ages up to the twentieth century, intends to emphasize the band's origins and main periods: colonial and imperial. The band movement, in São Paulo cities in the nineteenth century, defines its cultural importance and main characteristics, as well as to give a brief introduction on the European instrumental practices. To define the present situation of the Band's movement in São Paulo state, frequent statistics from the Pro-Bands Project Registration at the São Paulo Secretary of Culture are used, presenting a study on eleven of this state's bands, regarding their structural, management, functional, human resources and material aspects.

On a pedagogical approach of the band's work, we have tried to offer a brief history on musical education in the U.S.A. and Brazil, emphasizing the music band's role in this process. We end with the presentation of a pedagogical – musical research regarding the manner in which musical and instrumental initiation is being developed, for which twelve band players have been selected, from São Paulo, Rio de Janeiro and Minas Gerais states.

KEYWORDS: Music Band, Musical and instrumental Education, Music's history

INTRODUÇÃO

No Brasil, as bandas de música existem desde os tempos coloniais, mas pouco se tem dito sobre elas. Sem a pretensão de esgotar o assunto, este trabalho tem como objetivo contar a sua história e identificar as relações com o movimento musical brasileiro em geral, destacando sua importância histórica e didático-pedagógica.

Desta forma, “A Banda de Música: retratos sonoros brasileiros” é um estudo sobre a trajetória histórica desses conjuntos musicais, em algumas regiões brasileiras, do século XVI até hoje, complementada por uma análise detalhada da iniciação musical e instrumental de alunos de bandas do Estado de São Paulo. Além disso, como o movimento da banda de música e sua relação com a História da Música no Brasil têm sido raramente abordados e analisados, este trabalho também visa contribuir com uma revisão histórico-bibliográfica e uma introdução analítico-pedagógica para futuras pesquisas sobre o assunto.

De fato, alguns trabalhos existentes limitam-se à pesquisa histórica de apenas uma banda de música ou do movimento em uma única cidade. Outros analisam somente os conteúdos informativos relacionados aos aspectos técnicos e instrumentais, enfatizando, quase sempre, as formações de bandas militares, raramente estabelecendo ou propondo uma maior abrangência do movimento.

A existência atual de bandas de música no País é analisada através de dados estatísticos de entidades oficiais responsáveis pelo setor, pois,



havia uma dúvida inicial até mesmo sobre a existência ainda de bandas de música ou se estariam em fase de extinção, o que vem a constituir-se uma das hipóteses a serem verificadas.

Seria possível falar numa história da banda de música no Brasil, mesmo que baseada em exemplos de determinadas regiões e períodos diferentes? Uma breve revisão bibliográfica introdutória sobre o aspecto histórico da banda de música traz informações genéricas levantadas em enciclopédias e dicionários europeus e norte-americanos: definições, origens, principais tipos de formação, compositores, repertório e principais maestros. Esse quadro informativo internacional, além de atualizar as informações sobre a banda de música, fundamenta o estudo histórico.

A partir dessa primeira aproximação, buscamos estabelecer uma sequência cronológica, desde suas prováveis origens, através dos seus principais períodos, analisando, em seguida, a situação atual do movimento em determinadas regiões brasileiras. Do século XVI ao XIX, o desenvolvimento histórico da nossa banda de música é estudado em relação ao movimento da História da Música no Brasil e, do século XX, através de uma série de exemplos e dados estatísticos, estabelecendo como campo de pesquisa o Estado de São Paulo.

Nosso objetivo ao levantar uma série de informações sobre a história da educação musical visa fornecer elementos para uma melhor compreensão do papel da banda de música na formação dos jovens no estágio de iniciação musical e instrumental. Pretendemos identificar, primeiramente, as relações do alunado com a banda, procurando caracterizar a musicalização e o

ensino-aprendizagem realizados. Tentamos estabelecer os graus de apreciação técnico-musical dos componentes do conjunto, divididas entre facilidades e dificuldades musicais e técnico-instrumentais, finalizando com a definição dos aspectos sociais e psicológicos e suas influências, determinadas, livremente, pelos próprios alunos. A escolha do estudo sobre a iniciação musical e instrumental é determinada pela inexistência de trabalhos sobre esse estágio pedagógico desenvolvido pelas bandas, pois são recentes os estudos sobre os aspectos educacionais desse movimento musical. Nesta dissertação fazemos a apresentação de trabalhos pedagógicos realizados em outros países, visando apresentar soluções e exemplos ou levantar algumas hipóteses para pesquisas e práticas educativas, possíveis de serem veiculadas dentro do próprio movimento brasileiro.

A metodologia deste trabalho, além da revisão bibliográfica, consiste em realizar um levantamento de dados, através de pesquisa de campo. A dificuldade em se obter ou coletar dados históricos e da situação atual do movimento das bandas de música no País foi grande, pois nem sempre os dados são atualizados e, na maioria das vezes, restringem-se a informações burocráticas, como nomes e endereços. Foram pesquisados os mais conceituados museus e bibliotecas, onde se constatou que as publicações específicas são raras. Como exemplo, apontamos a existência de apenas um estudo sobre referências bibliográficas específicas do assunto, da autoria de Vicente Salles¹ e a raridade de fontes primárias.

¹ Interessante também é outro trabalho de Vicente SALLES: *Banda de Música de Ontem e de Sempre-Retreta brasileira: caixa de surpresas* (disco). Banda de Brasília-DF, FENAB, BMG-Ariola.1990. Na contracapa do disco, ele afirma: 'A banda de música ainda é a mais antiga e menos estudada instituição ligada



O levantamento de obras e a revisão bibliográfica sobre o movimento foram demorados e exaustivos, mas imprescindíveis para o agrupamento em tópicos que permitiram a elaboração de um primeiro texto, pois, quase sempre, havia apenas simples menções sobre a banda. Na segunda montagem do texto, foi possível determinar, através dos trabalhos acadêmicos das últimas décadas, o surgimento inicial do termo banda já no séc.XVI, relacionado com atividades religiosas e econômicas. No século XVII, surgiram as primeiras informações sobre a banda militar.

No século XVIII, os mestres de capela tornam-se maestros de banda e muitos seguem a carreira militar, segundo informações encontradas em trabalhos recentes sobre o assunto. Alguns exemplos foram encontrados em Itu: entre outros, o mestre de capela Francisco de Paula Leite Prestes, em 1804, tornou-se soldado do Regimento dos Úteis e, em 1808, já era alferes. Antonio do Rosário, mestre de capela da Capela da Igreja Matriz Nossa Senhora da Ponte (Sorocaba), no período de 1759 a 1766, tornou-se alferes e fez carreira como músico militar. O quarto mestre de capela de São Paulo, André da Silva Gomes (1774-1823), também foi maestro de banda militar, por volta de 1789.

Neste período, em Minas Gerais apresenta-se uma relação muito interessante entre a banda de música e as irmandades e confrarias. No século XIX, um dos mais significativos períodos para a banda de música no Brasil e no mundo, ocorre, a regulamentação da banda militar no País, com D. João VI. Já na segunda

à criação e divulgação da música popular....A pesquisa exaustiva pode levantar o histórico dessas bandas, muitas das centenárias, mas nem sempre consegue chegar às fontes primeiras”.

metade do século, a banda relaciona-se já com toda a cidade que começa a se urbanizar e a tipologia das bandas de música torna-se mais diversificada.

Para o século XX, pretendemos delimitar nosso enfoque à banda paulista, considerada em seus aspectos administrativos, estruturais e de recursos humanos e financeiros.

Os dados sobre as bandas de música foram obtidos em duas instituições possuidoras de departamentos ou projetos que atendem ao movimento de bandas: a Funarte, com o Departamento de Bandas e a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, através do Projeto Pró-Bandas, desenvolvido pelo Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatui- SP.

As pesquisas históricas foram realizadas em dezessete arquivos históricos, todavia é preciso ter em mente que parte do material bibliográfico sobre o movimento histórico das bandas no século XX é formada por obras produzidas e veiculadas fora do circuito editorial oficial ou comercial, quase sempre editadas pelos próprios autores. Deve-se considerar também o surgimento de importantes pesquisas sobre a banda de música realizadas em outras áreas, como a Antropologia e a História.

Sobre a banda, considerada um “celeiro de músicos” ou o “conservatório do povo”, pesquisamos a iniciação musical e instrumental praticada nos últimos anos da década de noventa, a partir de questionário aplicado a quarenta e nove alunos componentes de doze bandas. A classificação desses alunos como iniciantes foi realizada por uma banca formada por integrantes do corpo docente de um dos mais importantes festivais de música do País - o Festival de



Campos de Jordão - núcleo de Tatuí-SP. Através de questionários, foi elaborado o perfil dos alunos, obtendo-se informações sobre: instrumento, faixa etária, escolaridade, estudos musicais, complementadas pela análise do corpo docente e do material disponível. O questionário foi composto de cinco itens: situações e motivações para o aprendizado musical, musicalização e acesso à música, avaliação do alunado sobre aspectos musicais e técnicos, determinação da relação com o professor e estudos diários, além de aspectos psicológicos e sociais.

Depois de analisados, os dados quantificados foram comparados a programas norte-americanos similares, destacando a importância da música, da educação musical e da prática instrumental coletiva, através da participação da banda de música.



CAPÍTULO I – CONCEITOS INTRODUTÓRIOS SOBRE A BANDA DE MÚSICA

1. A banda de música dos primórdios até o séc. XVIII

1.1 Introdução

Grande parcela do material bibliográfico consultado sobre banda, principalmente os dicionários e enciclopédias musicais, reduz-se a um verbete com três ou quatro citações. A informação mais encontrada é da formação instrumental genérica, isto é, sua definição como um conjunto formado de instrumentos de madeira, metais e percussão, não determinando os instrumentos que a compõem. Para o desenvolvimento do trabalho, estabelecemos uma formação instrumental básica da banda de música norte-americana que serve de modelo e referência mundial. Os instrumentos de madeira são: flautas transversais, oboés, clarinetas, fagotes e saxofones; os de metal são: trompas, trompetes, trombones, bombardinos e tubas, e o naipe de percussão é formado por: tímpanos, caixa, bombo, prato e acessórios.

A segunda informação mais veiculada nos dicionários e enciclopédias musicais refere-se à origem da banda de música, citando como exemplo Jean Baptiste Lully (1632-1687), nomeado compositor de música instrumental de Luís XIV (1638-1715) e que criou a *petite bande* do rei.

Pode-se encontrar também uma pequena tipologia de algumas bandas, com denominações específicas, segundo a variação de sua formação instrumental e do repertório, limitado ao século XIX e à primeira metade do século XX, onde se destacam grandes compositores da música erudita que escreveram especificamente para a banda de música.

Sobre a palavra banda constatou-se sua origem no latim medieval *Bandum*, que significa estandarte, mas também associação e sociedade, grupo ou bando. Nas edições em língua inglesa (THE NEW HARVARD, 1986, p.127), as denominações da banda de música são: nos Estados Unidos e Inglaterra, *band*; na França, *bande*; na Alemanha, *kapelle*; na Itália, *banda*. Na edição de língua italiana (ENCICLOPEDIA, 1963, p.178), há as seguintes variações: na França é *harmonie*, na Alemanha, *blasmusik* e *musikbande*. No Brasil, o termo banda de música é o mais utilizado, mas constataram-se importantes variações como filarmônica e corporação. As edições italianas, espanholas e portuguesas realçam os aspectos sociais da banda: as atividades de entretenimento e educação musical e suas relações institucionais, como as militares, ligadas às Forças Armadas e as civis, geralmente ligadas à municipalidade.

As denominações da banda de música, caracterizadas pela formação instrumental, são: "*the concert band*", "*the marching band*", "*the*



military band", "*the circus band*" e "*the symphonic band*" também conhecida como "*symphonic wind ensemble, symphony of wind or wind orchestra*" (THE NEW GROVE, 1986, p. 127) e, segundo a função sócio-cultural (banda do teatro e banda de dança), a instrumentação (banda de banjo, banda de metais) ou estilo de repertório (banda de rock ou jazzband). No Brasil, há denominações similares, sendo a mais freqüente a banda sinfônica, ainda que, ultimamente, tendo surgido a denominação orquestra de sopros. Quanto às "*marching band*", é possível compará-las às fanfarras e bandas marciais, que utilizam instrumentos de metais e percussão.

Outra constatação importante deste estudo foi perceber uma tendência musicológica a apontar outras alternativas para a origem das bandas, retrocendo ao final da Idade Média com o surgimento das cidades. No *The New Grove Dictionary of American Music*, edição de 1986, considera-se que "*agora é muito comum*" que a banda seja descendente dos grupos dos instrumentos "altos" (ruidosos) medievais que participavam de eventos cívicos e que o *stadtpfeiffer*, conhecido como músico municipal, também era guarda das torres da cidade. Nas edições de 1946 e 1980 não constam essas informações.

Henry Raynor, na sua *História Social da Música*, informa que, com o surgimento das cidades nos fins da Idade Média, surgiram as guildas (corporações de artistas), cuja participação cívica inicial expandiu-se para as cerimônias e solenidades sociais, pois "*os cidadãos queriam adaptar a pompa palaciana e seus feitos à vida da cidade*". E os componentes das guildas eram músicos e vigias. Além do serviço público (que não era em tempo integral), o

músico tocava em casamentos e funerais e esse trabalho na cidade “*tinha tanto prestígio como tocar na corte*” .(RAYNOR, 1981, p.70-71). O autor acrescenta que Ambrosius Johann Bach, pai de Joahann Sebastian Bach, foi vigia e chefe de guilda em 1671.

No repertório de banda, quando citado, destaca-se a produção dos grandes autores da música erudita, a partir do século XVIII. Os autores e/ou as obras mais mencionadas são:

- Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1787)- *Six Marches pour harmonie e Serenata para 13 Instrumentos de Sopros.*
- Luigi Cherubini (1760-1842)- diversas obras para a Banda da Guarda Nacional antes da Revolução Francesa.
- Ludwig van Beethoven (1770-1827)- marchas (Polonesa e Escocesa), Octeto e do Rondino.
- G. Spontini (1774-1851)- *Grosser Sieges und Festmarsch e um Ballo Marziale.*
- G. Meybeer (1791-1864)-*Marches aux flambeaux.*
- L. Spohr (1784-1859) -*Noturno op.34.*
- F. Mendelssohn (1809-1847)- *L'Overture fur HarmonieMusik op. 24*
- R.Wagner (1813-1883)- *Huldigunsmarsch*, as marchas: Fúnebres e do Reconhecimento.
- F. Gounod (1818-1893)- *Petit Symphonie em Bb Major.*

- Berlioz (1803-1869)- *Sinfonia Fúnebre*.
- Stravinsky (1882-1971)-*Sinfonia para Instrumentos de Sopros* à memória de Debussy em 1920.
- P.Hindemith (1895-1963)- *Sinfonia em Bb Maior* em 1951.
- Paul Dukas (1865-1935) e Manuel de Falla (1876-1947) também escreveram peças para fanfarras. No Brasil, as fanfarras são formadas por instrumentos de percussão e de metais restritos a cornetas em várias tonalidades: si bemol, fá e mi bemol.

Constatou-se que, além da citação das obras desses compositores eruditos em seu repertório, é igualmente importante a menção da participação das bandas em óperas, destacando os seguintes exemplos: *Lucia de Lammermoor*, de G. Donizetti (1797-1848), *Norma*, de V. Bellini (1801-1835), *Ainda*, de G. Verdi (1813-1901), *Mefistofele* de A. Boito (1842-1918), *La Bohème*, de G. Puccini (1858-1924) e *L'Amico Fritz* de P. Mascagni (1863-1945). Na enciclopédia *Música*, há a seguinte informação: “*A Banda de Música também uniu-se ao teatro e foi empregada para ressaltar situações particulares em cenas como solenidades civis, ritmos religiosos, parada militar, sagrações populares e ações guerreiras*” (ENCICLOPEDIA, 1963, p.179).

Em verbetes mais amplos foram citados os grandes mestres de banda mas, mesmo assim, apenas do século passado e da primeira metade do século XX. Na Inglaterra: Carl Boosé (1815-1868), Daniel Godfrey (1831-1903), Charles Godfrey (1839-1903) e Ladislav Zavertal (1849-1942); na Áustria: Joseph

Gungl (1810-1889) e Wilhelm Wieprecht (1802- 1872); na França, Joseph Gossec (1734-1829), H.E. Klosé (1808-1880) e Johan G. Kastner (1810-1867) (THE NEW GROVE, 1986, p.107). Carl Boosé, por exemplo, nasceu na Alemanha, aos 15 anos ingressou na carreira militar. Foi clarinetista, maestro e editor do primeiro jornal sobre Banda em Londres (id. p.40).

1.2 A música instrumental na Europa nos séculos XVI e XVII

Um breve estudo introdutório sobre a prática instrumental na Europa do séc. XVI ao XVII é importante para a compreensão da origem das bandas no Brasil. No século XVI e XVII, os instrumentos eram classificados como altos e baixos, depois, pelo local de atuação: os que tocam ao ar livre e em locais fechados. Ampliam-se as tessituras dos instrumentos de três para cinco oitavas bem como as famílias de flautas doces e cornetas; o número de charamelas passa de três para quatro e surgem coleções, contendo instruções sobre o aprendizado de instrumentos.²

² No MUSICAL INSTRUMENTS OF THE WORLD Dictionaries. New York: Facts On File, 1972, lemos que, durante a Idade Média, a **flauta clássica** ocidental transversal era principalmente associada à música militar, mas, pelo meio do século XVII, tornou-se mais importante como o instrumento da ópera e orquestra da corte. (p.32). A **corneta** era constituída por um tubo de madeira ou marfim, com embocadura de bocal. Apresenta 6 orifícios mais um para polegar. Foi muito usada, entre 1550 e 1700, em música de câmara e religiosa. A **charamela** é um instrumento cônico, terminando num pavilhão muito largo. Durante as Cruzadas, as bandas militares eram constituídas por charamelas, trompetes e tambores. Praetorius refere-se a 7 tamanhos. As **bombardas** são as charamelas mais graves (tem palheta num tudel).

No processo de composição nos séc. XVI e XVII, a voz superior era feita por instrumentos de sons contínuos (flauta e corneta) e as partes intermediárias por instrumentos de sonoridades fugazes (alaúdes e harpas). O simples dobramento e a transposição instrumental do coro duplo na música religiosa cai em desuso, havendo uma separação entre instrumentos de sopros e cordas.

É creditada a Jean Baptiste Lully a estruturação de um conjunto instrumental, principalmente a divisão em grupos (naipes), que conseguiu "*dar variedade e ligeireza a um conjunto numeroso*" (ENCICLOPEDIA, 1965, p. 124). Existiam agrupamentos de instrumentos feito em tribunas, denominados coros ou concertos. Havia o "*Broken Consort*", onde a flauta e a corneta executavam a parte superior; a flauta doce baixo e os trombones, as partes centrais e o baixo era confiado ao "*cervails*". Existiam os grupos de obobés, que se juntavam às cornetas, "*sacabuche*" (trombone) e "*courtant*" (fagote), e tocavam nas catedrais, animavam torneios equestres e outras festas ao ar livre. Na França, formou-se a "*Grande Ecurie du Roi*", (que podia desfilas a cavalo), ao lado dos trompetes, pífanos, tambores, cromornos e gaitas.³

³ MUSICAL INSTRUMENTS OF THE WORLD Dictionaries. New York: Facts On File, 1972. Na mesma obra, encontramos que o **trombone** (**sackbutt**) apareceu primeiro na Europa em 1400, permanecendo com seu formato básico.(p.64). O **fagote** é um instrumento de madeira desenvolvido durante o século XVII, tendo se originado no curtal.(courtant).(p.52).A maioria dos **trompetes antigos** eram retos, alguns eram colocados sobre os ombros. O **trumpete** sem válvulas era usado até o séc. XVIII.(p.60).O **pifano ou pífaro** é um tipo de uma pequena flauta transversal. No século XVI, foi associado ao exército e à música de procissão.(p.22).Os tambores tiveram um papel principal na música medieval e no Renascimento europeu. Segundo Luís Henrique, o **cromorno** (**crumhorn**) pertence à categoria dos instrumentos de palheta no interior de uma cápsula. As **gaitas** são instrumentos de palheta caracterizados por um reservatório de ar

1.3 Origens da banda de música no Brasil

Documentos do século XVI mencionam a existência de práticas musicais desenvolvidas por instrumentos de sopros e percussão e utilizam o termo banda, algumas vezes intercambiados com o termo orquestra. O documento mais importante sobre a origem da banda no Brasil e já mencionado anteriormente, é a crônica de Couto Magalhães, da qual destacamos o trecho referente à banda, provavelmente a primeira informação bibliográfica sobre o assunto.

“O padre Manuel de Paiva (que deveria ser um homem de mente extraordinária, usando para o bem a arte musical) recebia em Santos a visita do padre Nunes (Nunes), vindo de São Paulo. Depois do jantar o padre Nunes, maravilhado, escuta uma serenata na vizinhança do convento. Eram os trovadores portugueses e indígenas que mesclavam os próprios cantos com o dos indígenas (sic), com boa e civil harmonia.” (CERNICCHIARO, 1926, p. 21-27)

“A orquestra já organizada pelo Padre Paiva era um atrativo para o s jovens bárbaros, que tinham revelado rara aptidão para a música. São brasis (sic) os vossos músicos? Alguns, porém esperamos ter em breve uma banda completa dos nacionais” (grifo meu).

Embora a informação seja bem restrita, é importante porque apresenta nomes que não são citados comumente nos trabalhos históricos. A citação refere-se ao diálogo de dois padres que foram importantes na Companhia de Jesus, juntamente com os padres Manuel da Nóbrega (1549) e José de Anchieta (1553): Manuel de Paiva e Leonardo Nunes. O padre Manuel de Paiva foi diretor e reitor do Colégio de São Paulo e o padre Leonardo Nunes, antes de 1550, formou

na forma de uma bolsa que é inflada por um tipo de bocal ou por cintos. p54). O oboé foi desenvolvido do *shawm* triplice no século XVII para melhor ser utilizado em recintos fechados.

uma espécie de seminário ou colégio em São Vicente (REZENDE, 1954, p.197-198), onde ensinava música aos meninos órfãos e aos indígenas.

Na citação é importante ressaltar a análise dos protagonistas do diálogo que revela a “rara aptidão para a música” dos nativos, a juventude dos mesmos, chamados de “jovens bárbaros” e a dupla intenção do padre Leonardo Nunes: formar “*uma banda completa de nacionais*” “*em breve*”. No diálogo, o padre visitante Manuel Paiva refere-se ao conjunto como orquestra e o padre Leonardo Nunes denomina como banda.

Determinada a origem e a existência de uma banda de música, já no século do descobrimento do Brasil, o prosseguimento da pesquisa oferece esclarecimento sobre o tipo de instrumental utilizado na época: a maioria é de sopro.

Simão de Vasconcellos (1596-1671) confirma não só o interesse pela música, mas também a difusão do ensino musical e determina os instrumentos em seu relato: “*São afeiçoadíssimos à música, e os que são escolhidos para cantores do coro, prezam muito do ofício; e gastam os dias e noites a aprender e ensinar outros. Saem destros de todos os instrumentos musicais: charamelas, baixões, flautas, trombetas e fagotes*” (REZENDE, 1954, p.199). São todos instrumentos de sopro, utilizados em toda a Europa e provavelmente os primeiros a serem trazidos ao Brasil.

Além da presença significativa de instrumentos de sopro, na época, uma das formações mais mencionadas era o terno, sendo o de flautas e de charamelas os mais citados (JUSTI, 1995, p.64). Convém lembrar que, no século

XVI, ocorreu a ampliação das famílias de instrumentos do terno para o quarteto. Mário de Andrade afirma que os jesuítas, já no século XVI, utilizavam terno de flautas e Paulo Castagna (1995, p.144) traz uma confirmação a respeito: *“indica o uso de instrumentos de vários tamanhos, como os ternos de charamelas”*. Mencionam-se outros conjuntos provavelmente maiores, sem uma definição instrumental, realizando o intercâmbio comum na época da denominação banda e orquestra, além da inclusão de instrumentos indígenas. *“O Mistério de Jesus, escrito por Anchieta, foi apresentado na Bahia, “com o maior aparato”, entre colonos e índios, pajés e capitães, aos sons estridentes de uma orquestra ruidosa, vibrante e percutida com guizos, pios, silvos”* (ALMEIDA, 1942, p.286).

“Alguns historiadores definem os instrumentos mais ligados aos indígenas: “Dançavam e cantavam, por exemplo, em ocasiões de guerra, morte, doenças, colheitas, caça ou pesca. Como instrumentos, usavam chocalhos de variada espécie, como a maracá, além de trombetas, buzinas, flautas rústicas, assobios e os chamados bastões de ritmo” (REZENDE, 1954, p.254).

A música de origem européia executada na época era ligada à Igreja: “rezavam-se missas em cantochão (música monódica, não mensurada), canto de órgão (música mensurada, podendo ser monódica, homofônica ou polifônica) e como ocorria na Europa, cantavam em fabordão (LOYOLA, 1970, p.159-160).

Mas a presença da música não estava só ligada principalmente à Igreja, à catequese e à liturgia. Era, também, utilizada pelos jesuítas nos autos e pastoris, como parte do teatro que era apresentado em praças públicas e adros (pátios) das capelas ou nos *“impérios, espécie de palco armado, ao lado dos templos”* (ACQUARONE, p.140). Plínio Salgado informa que *“as primeiras*

idades brasileiras nasceram no litoral, com precauções militares e espírito religioso: muros de fortes, perfis de igrejas, a casa grande do donatário, arranchações de colonos e aldeamento de indígenas" (SALGADO, 1979, p.41).

Simão Vasconcelos, que escreveu a biografia de Anchieta em 1627 e publicada em Lisboa, apresenta um exemplo de atividade nos povoados onde os jesuítas estavam instalados e que era um acontecimento diário: a procissão. "*De manhã, cantavam os índios coros religiosos em louvor de Jesus e da Virgem; nas aulas entoavam ladainhas, ao cair da tarde, saíam em procissões cantando pelas ruas em voz alta, cantigas santas em sua língua*" (REZENDE, 1954, p.199). Mário Cacciaglia (p.9) cita que o padre Fernão Cardim e Cristóvão de Gouveia, que visitaram a maioria das capitanias do Brasil, entre 1583 e 1588, afirmavam que, logo após o teatro, havia a procissão: "*o espetáculo foi realizado ao ar livre, tudo se encerrava com um procissão solene, danças, músicas de flautas e, naturalmente, com um Te Deum*" (SALGADO, 1979, p.51).

Já na segunda metade do século XVI, todas as grandes fazendas coloniais passaram a organizar as bandas de música só de negros. Essa prática começou na Bahia e Pernambuco, que tinham cerca de 106 engenhos em 1583. O engenho foi a indústria do Brasil a partir de 1532.

Gilberto Freire em *Casa-Grande e Senzala* (1980, p.417) traz as seguintes informações:

"Várias casas-grandes, conservando a tradição de Mangue la Bote, mantiveram, para deleite dos brancos, banda de música de escravos africanos. No engenho Monjope, em Pernambuco... houve não só banda de música

de negros, mas circo de cavalinhos em que os escravos faziam de palhaços e de acrobatas”.

Depois as bandas de escravos espalharam-se no Rio de Janeiro, difundindo-se pela Serra do Mar e penetrando no Estado de São Paulo (CAMARGO, 1984, p.1).

1.4 A banda de música do Brasil no século XVII

No século XVII, a difusão das bandas de escravos pelas fazendas de açúcar cresceu e teve continuidade até o final do séc. XIX, com a libertação dos escravos e o declínio das fazendas rurais devido à evolução das cidades. O segundo ponto importante é a existência de maestros estrangeiros e de músicos brasileiros, desenvolvendo seus estudos musicais em outros centros, inclusive europeus. O francês Pyrard de Laval, que visitou a Bahia em 1610, conta que um rico *“possuía uma banda de música de 30 figurantes, todos negros escravos, cujo regente era um francês provençal”* (MARIZ, 1983, p.25) e, segundo Bruno Kieffer, este homem era o capitão-general de Angola que, *“como devesse ser melômano, queria que a todo instante tocasse a sua orquestra, a acompanhar, ainda, uma massa coral”* (id, p.25). Em 1641, na casa senhorial de Fernandes Vieira, havia capela de música com vários instrumentos *“e nessa província foi contratado em 1640, um hábil maestro francês para ensinar os progressos que a arte tinha feito na ciência e no manejo dos instrumentos”* (KIEFFER, 1976,

p.14).Curt Lange também traz informações a respeito das bandas de escravos. “*O sub - governador, o coronel Simplicio Dias da Silva, poderoso na época, teve uma banda de escravos cuja maioria dos músicos, estudou em Lisboa e no Rio de Janeiro*” (CURT LANGE, 1941, p,425). Nesta época, existia na Inglaterra, a tradição da banda doméstica, formada por seus próprios proprietários e empregados. Outro aspecto importante desse período é a expansão e difusão da música e do ensino musical pelos jesuítas e outras ordens religiosas, principalmente na região nordeste e sul brasileira. Renato Almeida (1942, p.292) afirma que, desde 1557, os jesuítas já tinham iniciado o ensino da música em Pernambuco e, em 1614, “*quando os padres franciscanos acompanhavam os expedicionários pernambucanos para a conquista do Maranhão, levaram consigo músicos e no dia de São Francisco celebraram Missa com canto, órgão e flautas*”. Bruno Kieffer (1976, p.26) cita Vicente Salles: “*houve no Pará, escola dos jesuítas que ensinava música em tábuas de madeiras, acapu, habilmente xilografadas*”. As missões dos jesuítas, iniciadas em 1609 às margens do Rio Paranapanema e que se expandiram para mais de sessenta povoados, alguns com mais de cinco mil habitantes, também dedicaram-se ao ensino da música, para as crianças a partir dos sete anos.

Além dos jesuítas e de outras ordens religiosas, o ensino musical também é desenvolvido pelos mestres-de-capela. Os principais historiadores do período indicam já no século XVI a presença do lisboeta Antonio Rodrigues em São Paulo, que ensinava canto, flauta e formava coros. No século XVII, é possível indicar a diversificação e ampliação das atividades do mestre-de-capela.

C.F.Rezende indica a nomeação oficial do primeiro mestre de capela para este período. “ *A primeira menção a um mestre de capela em São Paulo é de 1649, Manoel Pais Linhares. Como Igreja e Estado constituíam na época um só organismo, devia a provisão de mestre de capela ser apresentada à Câmara*”.

O autor prossegue afirmando que a atuação do mestre-de-capela não ficou circunscrita aos meios eclesiásticos, nem às funções litúrgicas. Eram contratados como professores de música que,

“lecionando, ensaiando, despertando emulações, e constituindo-se, por ocasião das solenes festas e procissões anuais, no centro das atenções”, e como músicos profissionais: “ eram também requisitados por particulares, que, cumprindo promessas ou devoções, promoviam periodicamente, nas ermidas de seus sítios ou fazendas, festas religiosas” (REZENDE, 1954, p.258).

O historiador Régis Duprat (1985, p.7) afirma sobre o movimento musical neste período: “*pude identificar mais de duas centenas de mestres de capelas e músicos atuantes em cerca de 30 vilas da então capitania de São Paulo*”. Uma visão de São Paulo daquele período dimensiona a importância do citado movimento musical: a maioria das nove principais vilas paulistas, no século XVII, tinha menos de mil habitantes, os índios compunham mais de 70% da população, seguida dos homens de armas e a grande minoria dos habitantes era formada pelos moradores, denominados vizinhos, pois era comum a zona rural ser mais populosa que a urbana e os habitantes de um povoado não terem residência fixa ou apresentarem grande mobilidade. As vilas eram: São Paulo, Parnaíba, Santos, Itu, Sorocaba, Jundiaí, Mogi das Cruzes, São Vicente e São Sebastião.

Na época das bandeiras, no início do sec XVII, surge a utilização do píforo. O historiador Carlos P. Rezende (1954, p.204) deduz que “às vezes, em suas entradas, organizavam-se militarmente, levantando companhias, capitães com todo os mais ofícios que costumam servir em milícias, com bandeiras e tambores, e quem sabe também cornetas e pífaros”. As precauções militares exigiam algum tipo de organização onde provavelmente encontrar-se-ia um tipo de música militar de composição bastante reduzida, característica da época, com cornetas e tambores.

Segundo Aluisio de Almeida (1962, p.29), estabeleceu-se, em Pernambuco, em 1645, “uma banda do exército com clarins e charamelas e outros instrumentos belicosos”. Vicente Salles cita Claver Filho.

“no século XVII, talvez com a origem nas tropas de Nassau (1637/1644), diversas vilas pernambucanas mantinham música em seus regimentos militares. Eram os chamados terços, ou como diríamos hoje, em três naipes distintos, em geral charamelas, pífanos ou gaitas e pancadaria” (1985, p.8).

Os dois termos, ternos e terços têm o mesmo significado, sendo utilizados conforme a região: indicam o uso de três instrumentos da mesma família mas de tamanhos diferentes (como nos ternos de charamelas) ou três instrumentos de família diferente. “Contudo é possível que seu uso fosse freqüente e estivesse implícito no terno” (CASTAGNA, 1989, p.144).

Em Minas Gerais, na época de Gomes Freire de Andrade(1685-1763) e assim por mais dois governos, deu-se muito importância à tropa: havia o Regimento dos Dragões, integrado só por brancos, que era o Regimento Regular

de Cavalaria, o Regimento de Linha, que era tropa paga, e os Terços auxiliares; “a Música (banda ou capela militar) formou-se só com gente de cor, como mulatos livres. O tambor era geralmente preto escravo” (KIEFFER, 1976,p.42) .

Nesse século XVII, encontram-se exemplos da integração musical do negro com o português. “Foi com esse instrumental (buzinas, flautas, tabaques) rudimentar que os negros africanos (...) começaram a freqüentar as festas públicas em que os portugueses se apresentavam com suas charamelas e trombetas (...) como aquelas de 1641, quando se comemorou a restauração do trono português” (TINHORÃO, 1976, p.37).

O musicólogo Paulo Castagna (1989, p.39) acrescenta:

“Os africanos devem ter sido solicitados, em muitas ocasiões, para a animação de eventos festivos, como aquele onde se comemorou a rendição dos holandeses no Recife, em 1645, do qual Manuel Calado deixou um relato(..) ‘acclamaraõ por tres vezes a victoria, e a celebraçã ao som de charomelas, caixas & trombetas, o que também fizeraõ os nossos negros Minas tocando suas bozinas, fratuas, & tabaques” .

1.5 A banda de música no século XVIII

No Estado de São Paulo, durante o século XVIII, surgem informações mais precisas sobre a relação dos mestres-de-capela como maestro de banda em três cidades: Santos, Itu e Sorocaba. Um primeiro exemplo é Antonio Machado de Passo, ituano, falecido em 1706, aluno de Manoel da Costa Pino, mestre de capela e juiz, nessa época, na vila de Santana de Parnaíba (1627), e que

“teve uma orquestra de brancos e uma banda de gente de cor” (SERGL; 1989, p.27, 36). Régis Duprat cita André de Moura, nascido em Santos em 1725, como o principal músico da vila e que, durante toda a segunda metade do século XVIII, atuou como mestre capela da matriz e mestre de banda.

Um segundo exemplo importante é o desdobramento da função do mestre-de-capela como maestro de banda militar. Pedro de Alcântara Correia, nascido em 1718, e o seu filho Antonio do Rosário foram mestres da Capela da Igreja Matriz Nossa Senhora da Ponte (Sorocaba), no período de 1759 a 1766. Pedro tornou-se alferes e fez carreira como músico militar. Um exemplo significativo pouco mencionado é sobre o quarto mestre de capela de São Paulo, André da Silva Gomes(1774-1823), que também foi maestro da Guarda Nacional. *“ Em 1789, André, já pertencente ao Primeiro Regimento de Infantaria Miliciania, recebe patente de capitão e com ela figura no Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Sé”* (DUPRAT, 1995, p.68).

Há mestres de capela que se dedicaram ao ensino musical, principalmente de menores carentes e abandonados. O mestre de capela André de Moura, nascido em Santos, aprendeu música com os padres jesuítas no colégio São Miguel, aperfeiçoando sozinho a difícil arte. *“Foi durante anos a fio, responsável pela vida cultural da cidade, como professor de música, diretor de bandas e mestre da Matriz. Tinha oito filhos e três deles foram solistas do conjunto orquestral da igreja”* (REZENDE, 1954, p.21). O padre José Pedroso de Moraes Mendes (NOGUEIRA, 1989, p.9), nascido em 1746, mestre de capela de Santana de Parnaíba, desde 1755, é outro exemplo significativo. Por volta de 1799,

foi professor de Manoel José Gomes, pai de Carlos Gomes. Manoel José Gomes, o Maneco Músico, também se tornou mestre de capela da vila de São Carlos (Campinas), em 1820, e posteriormente mestre da Banda e da Orquestra Campineira.

Renato Almeida afirma que, em 1739, fundou-se no Rio de Janeiro um Seminário de órfãos e nele se estabeleceram cursos de latim, música e cantochoão, o que se tornara comum na época.

No Estado do Paraná, há exemplos do envolvimento do músico militar com a Banda de Música formada por escravos, agora não mais relacionados a fazendas de açúcar, mas com a extração mineral.

“Por esta época, o centro urbano mais importante da comarca ainda era Paranaguá. Em suas memórias históricas, Vieira dos Santos registra vários acontecimentos ligados à vida musical das vilas do litoral. Há, por exemplo, o conhecido relato do sargento-mor Domingos Cardoso Lima, proprietário da mina do Panajóias, em Morretes, que por volta de 1700, tinha uma completa banda de música de instrumentos de sopro, na qual seus escravos tocavam principalmente quando ele ia à vila de Paranaguá, fazendo uma entrada pomposa ao som da trompa e do clarim” (SANTOS, 1950, p.20).

Graças aos estudos de Francisco Curt Lange, são conhecidos os acontecimentos relacionados à banda de música do século XVIII, em Minas Gerais. As primeiras Bandeiras vieram do Estado de São Paulo (1680-1705) e da Bahia e as autoridades locais admitiam no povoado, além de pessoas ligadas à extração, a presença de músicos e a realização de atividades musicais relacionadas ao serviço religioso, provavelmente nas primeiras igrejas mineiras surgidas a partir de 1716. Hermes de Andrade informa que, em 1717, havia uma banda de música

na vila de São João Del Rey, um dos três centros mineradores. Em 1774, há o registro de uma banda em Mariana, "*constituída de jovens e regida por um músico de idade avançada*" (ANDRADE, 1989, p.42).

A música e as bandas mineiras estiveram ligadas às irmandades e confrarias. Embora a Irmandade do Santíssimo Sacramento tenha sido a mais antiga da paróquia de Ouro Preto, fundada em 1712, foi na Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos (1716-1717) que surgiu, pela primeira vez, o nome de José Moura como chefe de uma corporação musical (CURT LANGE, s/d, p.181). Encontramos outros exemplos de irmandades em várias regiões: em 1760, funda-se em Olinda a Irmandade de Santa Cecília, que obrigava seus irmãos ao exercício da música, sob pena de multa a ser paga na cadeia.

Na Bahia, em 1785, há irmandades que eram verdadeiros centros de música (ALMEIDA, 1962, p.293).

Na segunda metade do século XVIII, os maestros também eram professores de música. Um documento da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo- MG, em 1754, informava:

"no próximo contrato pelo serviço de música (1769) traz ao panorama musical da profusa grei de Professores de Arte a Música de dois novos nomes. Os Padres João e José Ferreira, seguramente irmãos, comprometeram-se a 22 de janeiro para incumbir-se de um conjunto ou corporação musical da qual não existe informação" (CURT LANGE s/d, p.42).

Além das irmandades e confrarias mineiras, o ensino musical era desenvolvido em escolas particulares e na Casa da Ópera. Vasco Mariz (1983, p.30) declara: "*eram verdadeiros conservatórios, onde viviam os alunos, se*

alimentavam e recebiam aulas de música, latim e outras matérias essenciais".
"Os alunos aprendiam o órgão, baixo, violino, violoncelo, viola, trombeta, fagote, oboé, trompa e clarineta". A Casa da Ópera, criada em Minas Gerais por volta de 1770, tinha como norma para o ensino musical que o regente era obrigado, por contrato, ao adestramento de músicos da casa.

As câmaras das capitâneas gostavam muito das festas cívico-religiosas, geralmente custeadas pela população. No *Triumpho Eucharistico* realizado em Vila Rica em 1733, temos alusões a participação de músicos com instrumentos de sopro, charamelas, clarins e trombetas, com formações e funções alternadas de tocar e cantar, o que parecia ser uma prática comum na época.

"Celebrou-se a missa com dois coros de música. Vinham num desfile, a pé, oito negros, vestidos por galante stillo; tocavam todos charamelas, com tal ordem que alternavam as suas vozes com as vozes dos clarins suspendidas umas, enquanto soavam outras; mais atrás, vinham quatro negros, com trombetas de que pendiam estandartes" (CURT LANGE, 1926, p.420).

Além de citar todos os tipos de atividades musicais, Curt Lange apresenta uma análise da tendência a profissionalização no militarismo e do músico militar incorporar-se à prática da música erudita. Além da música religiosa e militar e do ensino musical, eram fontes de renda os saraus, bodas e enterros. Os trombeteiros, por exemplo, passavam mais tarde à função de "choromelleiros". Os músicos profissionais eram mulatos livres vindos da Bahia e Pernambuco: *"houve a participação de padres-músicos, mas a maioria era de leigos"*. (CURT LANGE, s/d, p.37,41) O movimento musical em Minas Gerais foi muito importante e teve, no período de 1700 a 1800, mais de 1000 profissionais da arte da música.

2. A banda no Brasil no século XIX

2.1 A banda militar – origens e regulamentação

No século XIX, houve vários movimentos envolvendo a banda de música, desde a vinda de D. João VI que propiciou a regulamentação da banda militar e posteriormente a criação de corporações musicais militares existentes até hoje.

Alguns estudos indicam o ano de 1802, como o início oficial da banda militar no Brasil, embora desde o século do descobrimento, tenham sido mencionados instrumentos de uso militar, como o pífaro (flauta de seis orifícios), trombeta, clarins e alguns instrumentos de percussão. Não havia uma formação instrumental militar padronizada, porém, eram comuns *“ternos ou terços, que eram formados ou por um mesmo instrumento ou instrumentos diferentes em que o principal exemplo é: charamelas, pífanos ou gaitas e pancadaria”* (SALLES, 1985, p.8). O termo "pancadaria", usado até hoje, denomina o naipe de percussão, constituído só de bombo e caixa.

Régis Duprat apresenta um quadro mais amplo da música militar existente. Antes da implantação da medida das Bandas Militares no Brasil,

“a corporação musical de cada regimento de infantaria e artilharia era composta de 12 elementos: tambores, pífanos e clarins. A dos regimentos de cavalaria era integrada por nove elementos, dos quais um timbaleiro. Em 1802, dos onze regimentos de milícia sediados na capital

de São Paulo, apenas cinco possuíam seu quadro de corporação musical completo, com treze vagas e três ausências, num total de cento e vinte e três postos existentes. Os regimentos eram: cinco de infantaria, três de artilharia e três de cavalaria" (DUPRAT, 1985, p.68).

Em 1802, eram organizadas em cada regimento da Infantaria. Em 1810, fixou-se o efetivo de doze para dezesseis sopros (o bombo e a caixa foram incluídos só em 1817) (BRUM, s/d, p.11).

Pedro de Freitas esclarece, principalmente, a formação instrumental das bandas de música criadas:

"o modelo português, que também vigoraria no Brasil, está indicado na portaria de 16.12.1815 que recomendou a composição da música em cada regimento de infantaria e batalhões de caçadores dos seguintes indivíduos: mestre, duas clarinetas, duas trompas, um clarim, um fagote, um trombão ou serpentão, um bombo e caixa de rufo. Que houvesse, além disso, quatro aprendizes entre soldados, podendo por esta forma chegar a dezesseis o número de executantes, mas não mais do que isso" (FREITAS, 1946, p.57).

Em 1814, o exército português iniciava a organização precária de pífanos, tambores, trombetas e timbaleiros, ainda composta de mestre e oito músicos contratados e os de praça. Só em 1816 ocorre a organização das bandas militares em Portugal. O autor indica o surgimento de bandas militares similares em Portugal e Brasil, em datas próximas: Banda da Guarda Real da Polícia (1832), Banda da Guarda Municipal (1836), atualmente Guarda Nacional Republicana, e a Banda dos Marinheiros, criada no final do século XIX. Até 1864, os músicos contratados eram raros; em 1872, o efetivo foi elevado para vinte e sete executantes; os mestres deixaram de ser executantes a partir de 1899 e, neste período, conseguem a patente de oficial no primeiro grau da escala- alferes. Em

1872, a banda militar em Portugal tinha a seguinte formação: *“um flautim, seis clarinetas, quatro cornetins e cornetas, dois sax-trompas ou trompas, três trombones, dois bombardinos, um baixo, dois contrabaixos, um bombo, uma caixa rufo, uma caixa forte e um par de pratos”* (FREITAS, 1946, p.54,57).

No *Dicionário de Música* de Tomás Borba (1962, p.138), há uma afirmação sobre as bandas militares em vários países: *“pode-se dizer-se que, de um modo geral, as bandas militares italianas pouco diferem das francesas, inglesas, portuguesas ou alemãs, salvo um ou outro pormenor de classificação ou escolha dos diferentes naipes de que se compõem. Apenas faz exceção à regra a Escócia, onde a gaita é o instrumento principal”*.

Em São Paulo (1831), foi criado o Corpo Municipal dos Permanentes, que era um órgão policial, onde se formou de uma banda de cornetas que, mais tarde, tornar-se-ia a Banda da Força Pública do Estado de São Paulo. Em 1847, o Presidente da Província criou a Banda da Corporação, composta por dezesseis músicos que não podiam serem empregados em serviços estranhos. A lei de 18 de Agosto de 1831 criou as Bandas de Música da Guarda Nacional, organização paramilitar de responsabilidade de grandes proprietários, em vários Estados brasileiros. Essas bandas *“foram as primeiras a incluir em seu repertório, além das marchas e dobrados de estilo, música clássica e popular, em competição com as bandas de negros barbeiros, únicas existentes então para o fornecimento de músicas durante festas do adro e outras solenidades cívicas ou religiosas-pagãs”*. (TINHORÃO, 1976, p.91). As bandas militares contribuíram para a valorização da profissão de músico – e tocar significava deixar de pagar a

contribuição - porque, enquanto nos regimentos de 1ª. linha a “sustentação” da música ficava a cargo dos oficiais, na Banda da Guarda Nacional, as despesas com a banda eram cobertas pelas contribuições dos componentes da corporação.

2.2 A Banda de música na época da família real e do Império

O segundo enfoque importante da banda no século XIX está relacionado com a vinda da família real para o Brasil e, posteriormente, com a instalação do I e II Império. No período de D. João VI (1808-1821), além da mencionada estruturação e instalação das bandas militares, incluindo a formação da Bandas dos Fuzileiros Navais, organizou-se uma banda, constituída por músicos portugueses e alemães, que atuava no Rio de Janeiro, acompanhando a família real. Essa banda era *“regida por um músico austriaco, Eduardo Neuparth, que veio na comitiva de Dona Leopoldina, permanecendo aqui durante alguns anos e voltando depois para a Europa com D. João VI”* (BRANDANI, 1962, p.23). Alguns músicos ficaram no Rio de Janeiro e padre José Maurício (1767-1830), na época, elevado a mestre de capela, *“ouviu e ficou entusiasmado com essa banda austriaca no concerto realizado na Real Quinta da Boa Vista, na noite de 7 de novembro de 1817”*. Posteriormente, *“a banda ensaiava ao ar livre, bem defronte da casa onde José Maurício tinha o seu curso de música. Os ensaios eram assistidos por uma multidão”* (ANDRADE, 1967, p.131). O padre chegou a compor cerca de doze divertimentos para banda, obra considerada desaparecida. É

importante também destacar as suas atividades ligadas ao ensino musical, a sua ligação com as irmandades religiosas (foi fundador da Irmandade de Santa Cecília em 1784) e com a Banda de Música. Há quem aceite a sua passagem pelo Conservatório Santa Cruz, onde aprendeu música com os jesuítas. Trabalhou, tocando instrumentos de corda ou sopro, em bandas de música e pequenas orquestras de Igreja. *“Por volta de 1792, abriu numa casinha na rua das Marrecas, aula gratuita, onde ensinava música a quem demonstrasse verdadeira vocação (...) permaneceu até 1830”* (ACQUARONE, s/d, p.159).

Na época de D.Pedro I, a existência de bandas de música continua sendo atestada. José Benedito de Camargo cita Debret e informa sobre o destino dos músicos estrangeiros que ficaram no Brasil: *“estes músicos excelentes foram aproveitados por D. Pedro I na Banda do Destacacamento Real”* e o autor acrescenta que *“mesmo nos recintos fechados, locais para a Orquestra da Corte, as bandas estavam presentes. Nas solenidades de Coroação de D. Pedro I, ouviu-se o hino executado por todas as bandas ali reunidas”* (CAMARGO, 1984, p.2-3).

Quando D.Pedro I visitou Vila Rica, foi recepcionado por quatro negros *“choromelleyros”* que tocavam oboés e flautas e quaisquer outros instrumentos. Alguns estudiosos destacaram a qualidade dos músicos mineiros da época. Auguste Saint Hilaire veio ao Brasil em 1816 e comparou o nível musical de Minas Gerais com as cidades do norte da França. O repertório tocado era europeu da época (Haydn, Boccherine, Mozart, Pleyel).

O movimento musical das bandas da época foi se diversificando, estando presente nas visitas e viagens do imperador e nos principais momentos

históricos do século XIX: na Guerra do Paraguai, a participação foi exaltada. Houve a Banda dos Voluntários de Minas, citada por Taunay em seu livro *A Retirada de Laguna*, que, quando retornou ao Rio de Janeiro, foi recebida ao som do Hino Triunfal, escrito e dirigido pelo compositor Arcangelo Fiorito, mestre da Capela Real até 1822.

A participação nos desfiles cívicos e solenidades comemorativas consolidou-se como uma tradição bastante aclamada pela população, narrada por estrangeiros visitantes que destacaram vários tipos de bandas civis. Na Quinta Imperial, na cidade do Rio de Janeiro, podia-se perceber que a tradição de bandas civis de escravos ainda permanecia intensa; nas procissões, além das bandas militares, era infalível a presença da banda dos negros barbeiros. O historiador Aluisio de Almeida cita a Banda de Janízaros, que era uma banda militar a cavalo (mulas), composta só de pretos.

Renato Almeida destaca neste período o surgimento das sociedades musicais relacionadas com as bandas de música, também chamadas de filarmônicas: “de 1822 a 1860, fundaram numerosas sociedades musicais no RJ e nas cidades do interior, visando todas ao cultivo da música. Muitas delas, seriam simples filarmônicas, mas nem por isso deixaram de contribuir para aprimorar o gosto musical e revelar aptidões apreciáveis”. Em 1837, por exemplo, criou-se em Niterói a Sociedade Filarmônica São Gonçalo; em 1846, instalava-se a Sociedade Apolínea, “não só recreativa, mas que dedicou-se ao ensino de música, fornecendo instrumentos aos alunos pobres” (ALMEIDA, 1962, p.363). O mesmo autor cita uma série de nomes que desenvolveram importantes atividades



ligadas às bandas pelo território nacional que, reunidos, oferecem uma visão da expansão do movimento em várias regiões do País. É possível destacar o surgimento de compositores e maestros com uma obra específica para a banda, tanto de música popular como erudita e religiosa. Geralmente, o maestro era responsável por todo o repertório do conjunto.

São mencionados: José Pereira da Silva, (1830-1910), que foi mestre de banda da Marinha do Rio de Janeiro; Antonio Miguel de Souza (1868-1915), compositor mineiro e mestre de banda, que deixou peças sacras e música de dança. Na Bahia, é ainda Renato Almeida quem cita Antonio Manoel do Espírito Santo (1844-1927) com mais de 200 composições; Manoel Tranquilino Bastos (1850-1935) de Cachoeira, compositor que deixou mais de oitocentas peças, e João Antonio Wanderley (1875-1927), maestro de bandas militares. Luciano Gallet (1893-1931) aprendeu música no Colégio Salesiano Santa Rosa de Niterói, onde existe até os dias atuais uma banda de música criada pelos salesianos em 1888.

Dois exemplos são importantes para caracterizar a atividade educativa da banda neste período e a ligação dos músicos citados com tal gênero. Francisco Braga (1868-1945) foi importante para a história da banda de música no Brasil, desde a iniciação musical até a carreira internacional. Iniciou os seus estudos na Banda do Asilo dos Meninos Desvalidos (1876). Formado no Imperial Conservatório de Música em 1886, no curso de clarinete, voltou ao Asilo como professor de música. Neste período, já escrevia peças para banda e orquestra. Foi professor de Composição da Escola Nacional de Música. Em 1909, assumiu o



cargo de professor e instrutor de Bandas de Música do Corpo de Marinheiros, permanecendo até 1931 (KIEFFER, 1976, p 132).

Em Pindamonhangaba – SP, nasceu João Gomes de Araújo (1846-1943) que, aos quinze anos, foi estudar no Rio de Janeiro. Benedito Gomes de Araújo, seu pai, foi mestre de capela, professor e regente de banda. Estimulou a arte local, fundou um conservatório na cidade, compôs peças para banda e óperas, uma delas levada à cena em Milão. Foi um dos fundadores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Ressaltando a abrangência do ensino musical neste período e a relação com a banda de música ou com instrumentos de sopros e percussão, Renato de Almeida informa que

“em 1839, foi fundada no Rio de Janeiro a Escola Vocal e Instrumental, por iniciativa de Januário da Silva Arvelos, compositor e mestre de música do Corpo Municipal do Permanentes da Corte; da Escola de Bento Fernandes Mercês que foi mestre da Capela Real; do Conservatório do Colégio da Marinha (1843)” (ALMEIDA, 1962, p.352).

Em 1841, Francisco Manuel da Silva fundou o Conservatório de Música no Rio de Janeiro e a “Sociedade de Música do Rio de Janeiro” que visava proteger e incentivar os músicos, proporcionando-lhes métodos de ensino condizentes (ACQUARONE, s/d, p.3).



2.3 A banda de música no Estado de São Paulo do século

XIX

Nesta fase da pesquisa histórica das bandas de música, a introdução de estudos restringidos a determinadas cidades do Estado de São Paulo, a partir do material disponível, objetiva a necessária delimitação e uma melhor caracterização do movimento musical desenvolvido pelas bandas nas cidades ou regiões paulistas. A menção das bandas do Vale do Paraíba-SP, embora seja a partir de um único material disponível que cita apenas algumas cidades, possibilita a caracterização de importantes aspectos das bandas de música paulistas. Além das cidades de Itu e Sorocaba, são acrescentadas Campinas e São Paulo, a partir da análise de dois trabalhos acadêmicos que enriquecem a visão do movimento de bandas de música, neste período.

Uma relação do movimento musical no Estado de São Paulo é importante para melhor compreender a situação das bandas de músicas no séc.

XIX.

“Em 1836,(...) havia um total de 149 músicos e 7 violeiros. Destes, seis eram radicados na Capital, mas a maior parte dos músicos residia no Interior. Na tabela, vê-se que o Distrito de Areias têm 22 músicos, mais portanto que São Paulo. Outros distritos férteis em músicos: Pindamonhangaba 20; Bananal,16; Lorena 12; Mogimirim,11, Santos,6; São Carlos (hoje Campinas) 4; Itu 3” (REZENDE, 1954, p.250).

O militar Daniel Pedro Muller organizou este levantamento estatístico da Província de São Paulo, consignado na tabela de Artes e Ofícios.

2.3.1 Retratos sonoros paulistas de bandas de música - Vale do Paraíba

Thereza e Tom Maia, pesquisadores culturais, realizaram um estudo amplo sobre a história cultural do Vale do Paraíba-SP, dedicando um capítulo sobre as bandas de música naquela região até o século XIX e ressaltando que o trabalho não é se refere a todas as cidades (MAIA, s/d, p.22,30) Em 1739, é atestada a presença de um mestre de capela na região, mais precisamente na cidade de Guaratinguetá, indicando a existência de atividade musical. As bandas existentes estavam relacionadas com a religião, a política e as fazendas de café. Na segunda metade do séc .XIX, havia bandas políticas, do partido liberal ou conservador (Bananal e Caçapava), bandas de escravos, quase sempre nas fazendas (Cachoeira Paulista e em Bananal, onde o maestro era alemão) e as bandas ligadas à Igreja católica (Banda do Santíssimo Sacramento em Caçapava).

Fernando Novais (1997, p.214) afirma que, em 1870, o conde d'Eu fez uma visita à Fazenda do Vale, com direito à apresentação da banda de música formada por vinte e sete escravos, ricamente trajados.

No livro *Uma Janela para o Oitocentos*, a banda conhecida em Bananal como "Banda do Tio Antoniquinho", era regida pelo maestro alemão Wiltem Sholtz: "*Os convidados eram recepcionados pela orquestra de cativos do genro de Vallim, Luis Antonio de Almeida. No salão de dança, tocava uma banda alemã, vinda do Rio (...). Após o hino nacional, as danças se iniciaram*" (MATTOS & SCHNOORE, 1995, p 55).

Guaratinguetá possui o arquivo da Sociedade União Beneficente, fundada em 1888, e mantém acervo no Museu Frei Galvão, com cerca de dois mil e quinhentos títulos de quinhentos autores. Régis Duprat fez o levantamento de mais de sessenta partituras de música de banda nesta região, sendo que muitas delas foram registradas numa série de discos lançada a partir de 1978 pela Copacabana e pela Som Livre.

2.3.2 Retratos sonoros paulistas de bandas de música - Itu

Após a fundamentação em material de pesquisadores profissionais, como foi o caso do Vale do Paraíba-SP; agora, a fonte principal é um trabalho acadêmico (SERGL, 1989, p.65,67) sobre o movimento musical de Itu, cidade paulista de grande importância histórica e política. Deste trabalho de Marco Julio Sergl são extraídas as informações sobre a Banda de Música. Itu, cuja história remonta a 1604 e que, desde o século XVIII, apresentou um movimento dos mestres de capela, desenvolvendo atividades de professores de música e que, posteriormente, incorporar-se-iam à carreira militar e à banda de escravos. Significativas também são as bandas de música criadas nas fazendas da cidade.

Antonio Machado do Passo, ituano, falecido em 1706, foi discípulo de Manoel da Costa Pino, mestre de capela de Santana de Parnaíba. Teve um orquestra de brancos e uma banda de gente de cor. No início do século XIX, viveram em Itu os mestres de capela, Bartolomeu de Quadros e Francisco de Paula

Leite Prestes. Este, em 1804, tornou-se soldado do Regimento dos Úteis e em 1808 já era alferes. Como capitão, era mestre de capela nas festividades oficiais promovidas pela Câmara de São Paulo.

No final do século XIX, época de conservadores e liberais, temos exemplos de uma tradição de bandas ligadas a partidos políticos.

O movimento das bandas de música nas fazendas, que continuou intenso até a segunda metade do século XIX, recebe uma denominação interessante em Itu: “Banda dos Caipiras” e era constituída de parentes do capitão Manuel Joaquim de Arruda, seus vizinhos e agregados.

O famoso padre Jesuíno do Monte Carmelo (Jesuino de Paula Gusmão), nascido em Santos, em 1764 e falecido em Itu, em 1819, além de ter se dedicado à arquitetura e à pintura, foi compositor e amigo de Manuel José Gomes, pai de Carlos Gomes, e do padre Antonio Feijó.

Elias Álvarez Lobo (1834-1901), personagem principal do citado trabalho acadêmico, foi mestre de capela, compositor de missas e ópera, autor da primeira ópera genuinamente nacional: a Noite de São João); professor de música e instrumentista. Elias Lobo, como era conhecido, dirigiu a Banda Philomena – Rouxinol e pensou na criação de um ensino unificado e de um método de iniciação e teoria musical a serem adotados por todos os músicos da Província. O “*Methodo de Música*” de sua autoria foi terminado em Bethlem de Jundiahy, em 1875.

Com o surgimento das escolas em Itu, houve a criação muitas bandas de música, considerada como atividade curricular: o Colégio São Luiz e a Corporação Euterpe são dois exemplos. Elias Lobo estudou com o padre Jerônimo



Pinto Rodrigues, mestre-de-capela em 1820, em um colégio ituano. No ano de 1895, o maestro João Pedro Correa regia duas bandas: a “Lyra Ituana” e a do “Grupo Recreativo Musical” que, na época, já importava repertório italiano para banda, principalmente trechos de óperas.

2.3.3 Retratos sonoros paulistas de Bandas de música – Sorocaba

Depois de enfocado o movimento musical no Vale do Paraíba e Itu, de pesquisadores profissionais e do trabalho acadêmico sobre o movimento musical de Itu-SP, pesquisamos Sorocaba, cidade fundada em 1654, cuja fonte principal são as obras de Aluisio de Almeida, historiador cujos trabalhos foram publicados e se encontram Arquivo Municipal de São Paulo. Serviram de fonte seus livros: *Folclore e a Banda e a História de Sorocaba*, além de artigos jornalísticos.

Sorocaba teve como primeira atividade musical, a participação de um mestre-de-capela, a partir de 1754, que regeu a orquestra e a banda da cidade. Ali, a tradição musical familiar continuou bastante expressiva. O primeiro mestre de capela conhecido foi Antonio do Rosário, no período de (1759-1766). O capitão José Manoel Pera foi o último mestre de capela nomeado pelo bispo. Joaquim Pereira sucedeu-o, sendo substituído, em 1850, por Pedro Rodrigues de Melo, que não se chamou mais mestre de capela.



A segunda informação refere-se à banda de música na Fazenda Ipanema, onde estava instalada a primeira fábrica de ferro do Brasil. Em 1846, Zeferino Santana regia a banda que tocou para D. Pedro II:

“Havia 4 clarinetas, 1 requinta, 2 flautas, 2 fagotes, 1 fagotão (de madeira), 1 trombão, 1 clarim de seis voltas, 1 oficleide, 1 corneta de seis chaves com volta, 2 trompas de bomba com seis voltas, 1 baixo de harmonia. De pancadaria, bumbo, rufo, triângulos, 1 árvore de campainha. Havia ainda 7 cornetas, 30 fardas para 30 músicos. Era de escravos e foi fundada pelo Barão de Itapicuru- Mirim, diretor da fábrica”
(ALMEIDA, 1977, p.7).

Em 1875, foi dirigida pelo maestro sorocabano Antonio Generoso Prestes e, em 1880, por Vicente Procópio.

Nas citações do autor, a tradição musical familiar é muito mencionada. Zeferino Santana, parnaibano, nascido em 1841, é filho do maestro Salustiano Zeferino de Santana e pai de Joaquim Isidoro Marins que chegou a fazer carreira musical. Zeferino foi professor e maestro da Banda do Colégio do Lageado e em Tietê-SP. Era compositor, violinista e também regia a orquestra.

A Banda Filarmônica, que depois chamou-se Sete de Setembro e durou de 1864 a 1880, foi dirigida por João Leme de Oliveira, maestro da banda e da orquestra. Reorganizada em 1886 por Pedro Rodrigues de Melo, durou até 1899. Pedro Rodrigues de Melo foi substituído pelo seu filho, Dimas de Melo, que regeu a Banda Operária e a Santa Cecília que, mais tarde, teria seu nome. Em 1899, havia três bandas na cidade, sendo que a “15 de Novembro” era dirigida por Antonio Valeriani, maestro em Paris de uma banda de operários.

E finalizando, havia um costume que encarregava o maestro de banda de compor os hinos das cidades: Luis Fernando Grohman, por exemplo, autor do hino de Sorocaba, maestro da Lira Artística Sorocabana (1886).

2.3.4 Retratos sonoros paulistas de bandas de música – São Paulo e Campinas

Para um breve censo do movimento das bandas de música do período em duas cidades importantes, a capital do Estado, São Paulo e uma das mais desenvolvidas, Campinas, valemo-nos de dois trabalhos acadêmicos: a dissertação de Maria Luisa de Freitas Duarte do Páteo, da Unicamp, *A Banda de Música e o Cotidiano*, que abrange o período de 1840-1900, e a de Janice Gonçalves, da USP, *A música em São Paulo de 1850- 1900*.

Em Campinas, no período de 1840 até 1900, havia cerca de trinta e três bandas; a mais antiga, a Banda Marcial, dirigida por Manoel José Gomes, pai de Carlos Gomes, em 1847, passaria a ser a Banda Campineira. Na década de 1860, surgiram cinco bandas: Amadores Philorfenicas, Romana, Santa Cruz, San'Anna Gomes e Euterpe Infantil. Na década de 1870, tivemos quatorze bandas, sendo cinco de fazendas.

Importante destacar que, em 1877, surgiu a Banda do Colégio Culto à Ciência, de Campinas-SP. Na década de 1880, havia em Campinas sete bandas, destacando-se a Banda da Empresa Mac Hardy, criada em 1885. Na



década de 1890, havia cinco bandas, destacando-se a Banda União Operária (1890-1894), a Banda Musical Campineira dos Homens de Cor (1895) e a Sociedade Musical Lira de São Benedito (1899).

A cidade de São Paulo, por volta de 1890, tinha cerca de sessenta mil habitantes e, segundo Janice Gonçalves (1996, p.210) existiam, entre 1850 e 1900, cerca de vinte e uma bandas: nove militares, quatro de sociedades filarmônicas e clubes, três de imigrantes (italiana e alemã), três tradicionais e a dos Menores Artífices (1865). Este é o quadro de datas inaugurais das vinte e uma bandas:

Ano	Nº de bandas
1850	6
1860	4
1870	4
1880	5
1890	3
1900	1

As principais atividades desenvolvidas pelas bandas em São Paulo eram os bailes, as festas cívicas e religiosas, os concertos em teatro, além de batizados, casamentos, circo e funerais. Em Campinas, a banda apresentava-se em inaugurações (lâmpioes-1871; estrada de ferro – 1872; rink de patinação – 1878; bondes – 1879), em locais de lazer, como no Passeio Público, nas reuniões dançantes, nos eventos religiosos e no Teatro São Carlos. Nas duas cidades, foram importantes os imigrantes italianos: árias, fantasias, protofonias, extraídas das óperas e adaptadas à banda.

3. A banda de música do século XX: retrato atual

3.1 As bandas de música no Brasil: dados gerais

O estudo do movimento de bandas de música no Brasil limitou-se às últimas décadas do século XX, período definido pela possibilidade de acesso a dados e registros estatísticos, quase sempre restritos e de difícil atualização. A análise do quadro 1, construído a partir de dados e informações do cadastro da Fundação Nacional de Arte – Funarte, Departamento de Artes, Coordenação de Música e do Programa de Apoio às Bandas de Música Cíveis, uma das únicas instituições federais a possuir tais informações, mostra a situação atual do movimento em três momentos (1975, 1984 e 1999). O segundo quadro está limitado ao movimento de bandas nos Estados da Bahia e Ceará, com o objetivo de estudar os tipos de denominações da banda de música. E o terceiro enfoca o movimento de bandas de música no Estado de São Paulo, para encerrar com um maior detalhamento sobre dez bandas paulistas.

A Funarte, em 1975, registrou setecentas e quarenta e duas bandas de música; em 1984, cerca de mil e vinte e sete e, em 1999, foram mil trezentas e duas estavam inscritas. Nos dois primeiros censos, o movimento cresceu em vinte Estados brasileiros. Na atualização ocorrida em 1999, em dezoito Estados brasileiros foi mantido o crescimento, destacando que, em seis Estados, havia mais de cinquenta bandas e, em cinco, mais de trinta inscritas.

Quadro1- Relação das bandas de música no Brasil

Estado	Bandas-1975	Bandas-1984	Bandas-1999
Minas Gerais	191	276	311
Rio de Janeiro	84	92	75
São Paulo	77	148	313
Paraná	49	24 *	66
Pernambuco	44	87	93
Bahia	40	84	40
Ceará	35	48	40
Rio Grande do Sul	34	55	100
Santa Catarina	30	33	37
Mato Grosso do Sul	21	3 *	21
Pará	15	28	30
Paraíba	20	28	38
Espírito Santo	15	22	12
Goiás	13	15	19
Rio Grande do Norte	10	18	23
Alagoas	10	18	15
Piauí	9	10	16
Mato Grosso	8	5 *	12
Sergipe	7	10	7
Amazonas	7	4 *	8
Maranhão	6	10	15
Tocantins		6	1
Roraima	4	1 *	1
Rondônia	4	*	4
Acre	1	1	2
Amapá	1	1	3
Total	742	1027	1302

(Fonte: Departamento de Música Funarte-RJ)

Quanto às denominações das bandas de música existentes no Brasil, foi realizada uma comparação entre o movimentos dos Estados da Bahia e Ceará.

Quadro 2- Variações de denominações de bandas de música na Bahia e no Ceará

Estado	Filarmônica	Banda de Música	Banda Municipal	outros nomes	Militares	Capital
Bahia	16	7	6	8	6	7
Ceará	1	32	1	1	2	7

Na Bahia, as principais denominações são: Filarmônica, com dezesseis citações e banda de música, com treze, apresentado duas variações: musical ou municipal. Outras denominações mencionadas são: seis bandas militares e sete bandas na capital do Estado, Salvador, aparecendo apenas uma corporação musical. No Ceará, as principais denominações são: banda com quarenta e três citações, apresentando uma variação característica, banda de música municipal (trinta e duas menções). Das militares, apenas suas são citadas, indicando a existência de sete bandas de música na capital do Estado - Fortaleza, aparecendo uma única citação para a denominação Filarmônica.

3.2 As bandas paulistas

No Estado de São Paulo, segundo o Projeto Pró Bandas da Secretaria de Estado da Cultura, existem cento e trinta e nove bandas de música inscritas. A análise inicial indica dois tipos principais de denominações: a banda de

música e corporação musical. A banda de música apresenta duas variações importantes, pode ser musical ou municipal; quanto às corporações, a maioria é musical.

Quadro 3- Bandas Paulistas

Banda municipal	banda musical	Banda municipal e musical	corporação musical	corporação municipal	outras denominações
32	30	3	58	7	Lira-6 Sociedade3
total de bandas- 65			total de corporações- 63		

fonte Projeto Pró-Bandas – 1998

Segundo o mencionado cadastro nacional da Funarte-RJ, o Estado de São Paulo é um dos estados com um maior número de inscrições, cerca de trezentos e treze participantes; no Projeto Pró-Bandas-1998, da Secretaria de Estado da Cultura –SP são cento e quarenta e duas (vide quadro 4).

As duas principais caracterizações constatadas foram a Banda Militar e a Banda Civil. Existem trinta e nove bandas militares no Estado de São Paulo, sendo vinte e cinco das Forças Armadas e catorze da Polícia Militar, sendo oito na Capital e trinta e um no Interior.

Segundo Hermes de Andrade (1997, p.7-8), no Brasil, existem cento e vinte bandas das Forças Armadas e cem da Forças Auxiliares, com cerca de mil e oitocentos músicos. São vinte e três bandas da Força Aérea e trinta bandas



marciais; no Exército temos setenta e nove bandas, com dezesseis a noventa e sete músicos, totalizando cerca de três mil e quinhentos músicos. A Marinha possui dezesseis bandas, com seiscentos músicos.

Embora haja um senso comum na população quanto ao desaparecimento das bandas nas grandes cidades, constatou-se a sua localização na Capital e no Interior. Existem trinta e nove bandas na Capital, sendo 8 militares (quatro do Exército e 4 da Polícia Militar), 16 são Bandas Cíveis e quinze são Bandas Marciais. No período entre 1970 a 1980, o cadastro da Federação Paulista de Bandas, indicava a existência de oitenta bandas, sendo dez na Capital; no Censo Cultural de 1990 da Secretaria de Estado da Cultura apresentavam inscritas duzentos e noventa bandas no Estado e quarenta e sete bandas na Região Metropolitana formada por trinta e sete municípios.

No Cadastro do Projeto Pró-Bandas-1998, com cento e quarenta e duas bandas inscritas, há duas denominações principais, sessenta e cinco são Bandas Musicais e sessenta e três são Corporações Musicais.

Por último, foi realizado uma análise sobre onze bandas paulistas do Projeto Pró-Bandas, através de questionários, constituídos de dados administrativos e de informações musicais, tais como, data de fundação, entidade mantenedora, estatuto, registro, sede, diretoria, mandato, subvenção de recursos, maestro, a banda como escola de música, dados atuais e atividades.

Quadro 4- Relação das 142 bandas paulistas

CIDADE	NOME DA BANDA DE MÚSICA
1. Agudos	Banda Municipal de Agudos
2. Amparo	Corporação Musical
3. Americana	Banda Municipal Monsenhor Nazareno Magggi
4. Angatuba	Banda Municipal Maestro Antonio Lisboa
5. Andradina	Corporação Musical 11 de Julho
6. Apiaí	Corp.Mus. Mto Custódio Martins
7. Araraquara	Banda Marcial
8. Araras	Corp.Mus. Mto Francisco Paulo Russo
9. Araçatuba	Corporação Musical
10. Artur Nogueira	Corporação Musical
11. Assis	Banda Musical Infante Juvenil
12. Anhembi	Banda Municipal de Anhembi
13. Bananal	Lira
14. Bauru	Banda Mus.da Biblioteca Ramal do Mary Dota Corporação Mus. Mto. João Andreotti
15. Barretos	Banda
16. Barrinha	Banda
17. Bernardino de Campos	Banda Dr. Carlos Camargo e Silva
18. Birigui	Corporação Musical
19. Boa Esperança do Sul	Banda
20. Bocaina	Banda Municipal Carlos Gomes
21. Botucatu	Corporação Musical
22. Buri	Banda Municipal de Buri
23. Boituva	Banda Lira Santa Cecília
24. Cabreuva	Corp.Mus. São Roque de Cabreúva
25. Caconde	Corp.Mus. Santa Cecília
26. Cafelândia	Banda Municipal de Cafelândia
27. Caieiras	Corp.Mus. Melhoramentos de Caieiras
28. Campina do Monte Alegre	Campina do Monte Alegre
29. Campinas	Banda Municipal Carlos Gomes
30. Campo Limpo Paulista	Banda Municipal Carlos Gomes
31. Cananéia	Banda Municipal de Cananéia

CIDADE	NOME DA BANDA DE MÚSICA
32. Cândido Mota	Banda Municipal Cândido Mota
33. Capivari	Corporação Mun. Euclides Colaneri
34. Casa Branca	Banda Infanto Juvenil de Casa Branca
35. Cerquilha	Corporação Musical Cerquilhense
36. Cerqueira Cesar	Banda Mun. Prof. José de Arruda Campos
37. Cruzeiro	Corp. Mus. Regente Brasil
38. Cravinhos	Corp.Mus. Mto Jorge Fonseca
39. Cosmópolis	Banda Mus.Mun. de Cosmópolis
40. Cubatão	Banda Musical Cubatão
41. Descalvado	Corp. Mus. Santa Cecília
42. Duartina	Banda Municipal de Duartina
43. Echaporã	Banda Musical Infantil Juvenil
44. Fartura	Banda Mus.Mun.Atilio Cerri
45. Fernando Prestes	Banda Santa Cecília
46. Flórida Paulista	Corp.Mus.Mun.Mto David Travesso
47. Franca	Sciedade Banda Musical de Franca
48. Garça	Corporação Musical Santa Cecília
49. Guapiara	Corporação Lira São José
50. Guaraci	Corp.Mus.Recreativa Esportiva Lira Guaraciense
51. Guaratinguetá	Corp.Mus.Mun.Mto.Bodo Batista
52. Guariba	Corporação Musical Lira Guaribense
53. Guarulhos	Corporação Musical Stela Maris
54. Hortolândia	Banda Municipal Tom Jobim
55. Iguape	Banda Mun. Mto Aquilino Jarbas de Carvalho
56. Indaiatuba	Corp.Mus. Villa Lobos
57. Ipeuna	Banda Juvenil de Ipeuna
58. Itai	Banda Mus.Mun. de Itai
59. Itapecerica da Serra	Corp.Mus. Imaculada Conceição
60. Itapetininga	Banda Municipal de Itapetininga
61. Itapevi	Banda Municipal de Itapevi
62. Itapira	Banda Lira de Itapira
63. Itapui	Banda Musical de Itapui
64. Itararé	Corp.Mus.Mto José Carmino Melilo
65. Itatinga	Banda Mun.Benedito Dias de Almeida Sinhô
66. Itu	Corporação Musical União dos Artistas
67. Ituverava	Corporação Musical de Ituverava

CIDADE	NOME DA BANDA DE MÚSICA
68. Jacaréi	Corporação Musical de Jacaréi
69. Jacupiranga	Banda Mus.Mto. Aurio José de Lima
70. Jaú	Corporação Musical Carlos Gomes
71. Jambeiro	Corp.Mus. Jambeirense
72. Jundiá	Banda Municipal de Juquitiba
73. Laranjal Paulista	Corporação Musical Lira São José
74. Limeira	Corp.Mus. Henrique Marques
75. Leme	Corp.Mus.Mto Angelo Constantino
76. Luis Antonio	Banda Porf.Irineu Santa Catarina
77. Macaúbal	Banda da Saudade
78. Mauá	Banda Musical Imaculada Conceição Marianos
79. Matão	Corp.Mus. Saudades de Matão
80. Miguelópolis	Banda Municipal de Miguelópolis
81. Miracatu	Banda Sebastião Flávio Thiago
82. Mirante do Paranapanema	Banda Musical 21 de Março
83. Mogi Mirim	Banda Musical Lyra Mogimiriana
84. Nazaré Paulista	Corp.Mus. 21 de Novembro de N.Paulista
85. Nova Odessa	Banda Municipal de Nova Odessa
86. Osasco	Corp.Mus.Sto Antonio
87. Ourinhos	Banda Musical Maestro Américo de Carvalho
88. Paraguaçu Paulista	Lyra Mto Roque Soares de Almeida
89. Paulicéia	Banda Municipal de Paulicéia
90. Pederneiras	Banda Mun. Emilio Francisco Paini
91. Pedreira	Corp. Mun. Santana de Pedreira
92. Penápolis	Corp.Mus.Mun.Mto. José Ferreira Leite
93. Peruíbe	Banda Mus.Mun. de Peruíbe
94. Piedade	Cons.Art. Mus. Davino Tardelli da Silva
95. Pereiras	Corp. Mus.Lyra Santa Cecília
96. Pilar do Sul	Corp.Mus Pilarense
97. Pindamonhangaba	Banda Mus. Externato São José
98. Piquerobi	Banda Municipal de Piquerobi
99. Piracicaba	Guarda Mirim Municipal de Piracicaba Cor.Mus. União Operária
100. Pirajuí	Banda Mun. Sadir Marlove Brumati
101. Pirangi	Banda Musical 7 de Março
102. Pirapora do Bom Jesus	Corporação Musical São Benedito

CIDADE	NOME DA BANDA DE MÚSICA
103. Pirassununga	Corp.Mus. Francisco Paulo Russo
104. Piratinga	Banda Mun. Mto. João Borssato
105. Porangaba	Corp.Mus.Mun.Porangabense
106. Poá	Banda Musical da Estância de Poá.
107. Porto Feliz	Corp. Mus. União Portofelicense
108. Porto Ferreira	Corp.Mus. Prof.Lauro Ap. Borelli
109. Rafard	Banda Mun. Alan Rolim Barbosa
110. Rancharia	Banda Mus.Mun. Rancharia
111. Registro	Banda Mus.Mun. de Registro
112. Ribeirão Pires	Banda Municipal de Ribeirão Pires Banda Mun. Estância Climática Rib.Pires
113. Rio Claro	Sociedade Mus. União dos Artistas Ferroviários
114. Salto de Pirapora	Corp.Mus.Lira S.J. Batista
115. Santa Adélia	Corporação Muisca Santa Cecília
116. Santa Bárbara do Oeste	Banda Corp.Mus. União Barbarense
117. Santa Branca	Corp.Mus.Sta Cecilia de Santa Branca
118. Santo André	Corp.Mus. Lira de Santo André
119. São Bento do Sapucaí	Banda Mirim Porf José Maria Priante
120. São Bernardo	Corporação Musical São José Banda Musical de São Bernardo Corp.Mus.Filarmônica Mto Pedro Salgado
121. São Caetano do Sul	Corporação Musical de São Caetano do Sul
122. Santa Cruz do Rio Pardo	Banda Mus.Mun. 7 de Setembro
123. Santa Rosa de Viterbo	Santa Rosa de Viterbo Banda Mun. Ovidio Ciciarelli Banda Experimental Mun. Sta Rosa Viterbo
124. São João do Pau D'Alho	Banda Águia Dourada
125. São Joaquim da Barra	Banda Mus. G. Escoteiros Dr. J.Ribeiro Forte
126. São José dos Campos	Banda Musical Fundhas Corp.Mus. de Fanfarras e Bandas
127. São Luiz do Paraitinga	Corp.Mus.São Luis de Toledo
128. São Miguel Arcanjo	Corp.Mus. São Miguelense
129. São Paulo	Instituto Adventista de Ensino Corp.Mus. Operários da Lapa
130. São Pedro	Banda Musical de São Pedro
131. Socorro	Corp.Mus. Santa Cecília

CIDADE	NOME DA BANDA DE MÚSICA
132. Tatuí	Corporação Musical Santa Cruz
133. Tietê	Corporação Mus. União dos Artista
134. Suzano	Corp.Mus. Lira Suzanense
135. Tambaú	Associação Banda Mus. Ricieri Furini
136. Timburi	Banda Mun. Lindolfo Camargo Alves
137. Vargem Grande do Sul	Corp.Mus. Luiz Malatesta
138. Vera Cruz	Banda Municipal Vera Cruz
139. Vinhedo	Banda Municipal Vinhedo Banda Infanto Juvenil de Vinhedo
140. Votorantim	Sociedade Musical e Cultural Votorantim
141. Votuporanga	Corp.Mus. Zequinha de Abreu

3.4 Estudo de 11 bandas de música do Estado de São Paulo

Depois da análise de dados gerais sobre o movimento nacional e no Estado de São Paulo das bandas de música, visando à comprovação de sua existência, tornou-se necessário aprofundar as informações sobre um grupo mais limitado de bandas paulistas para uma melhor caracterização.

A escolha das onze bandas de música para realizar este trabalho foi feita a partir do cadastro de cento e quarenta e duas inscrições existentes no Projeto Pró-Bandas da Secretaria de Estado da Cultura – SP e Conservatório de Tatuí-SP, já citados anteriormente. Foram selecionadas pela ordem alfabética, seguindo critérios de representatividade das diversas regiões do Estado e perfil diferenciado de cidades.

As cidades selecionadas foram: Agudos, Adamantina, Amparo, Angatuba, Aparecida, Apiaí, Araçatuba, Araras, Artur Nogueira, Assis e Araraquara.

Quadro 5 - Bandas de música paulistas selecionadas através do Projeto Pró-Bandas

CIDADE	DENOMINAÇÃO	REFERÊNCIAS	DATA DE FUNDAÇÃO
1-Agudos	Corporação Musical	Maestro J. Andreotti	21/08/1973
2-Adamantina	Banda Marcial	Municipal	01/08/1993
3-Amparo	Corporação Musical	União Amparense	06/03/1924
4-Angatuba	Banda	Mun.Mto. Alisboa	06/06/1905
5-Aparecida	Fanfarrã	Municipal- Coteca	00/03/1993
6-Apiaí	Corporação Musical	Mto.C. Martins	não
7-Araçatuba	Corporação Musical	Araçatuba	não 22/01/1973
8-Araras	Corporação	Municipal	14/09/1977
9-Artur Nogueira	Corporação Musical	24 de Junho	24/06/1924
10-Assis	Banda Musical	Infanto-Juvenil	20/03/1995
11-Araraquara	Banda Marcial	Municipal O Felipe	01/06/1995

A partir da organização e estudo deste cadastro, definiu-se e elaborou-se o que seria analisado: num primeiro agrupamento os aspectos formais e estruturais, administrativos e jurídico-legais, os recursos financeiros e a estrutura física. O segundo agrupamento foi constituído de informações musicais: maestro, ensino musical, acervo instrumental e de repertório, principais atividades e dificuldades e perspectivas, a partir das necessidades apontadas pelas próprias bandas.

- **Aspectos formais e estruturais e dados para análise:**

Quanto ao aspecto administrativo e jurídico-legal, foram pesquisados dados sobre nome, diretoria, entidade mantenedora, estatuto e registro. Quanto à sustentação financeira e obtenção de recursos, foram pesquisados auxílios e subvenções, bem como as origens e valores dos recursos. A estrutura física foi limitada à existência de sede própria.

- **Informações musicais e dados para análise:**

Quanto ao aspecto musical, os principais itens foram: o maestro, destacando-se a sua formação, remuneração, escolaridade e atuação; as atividades oferecidas pela banda, destacando-se a constatação de como a aprendizagem técnica e musical vem sendo realizada, a atuação dos professores, o esquemas de ensaios, participação em concursos e apresentações. No aspecto de acervo, foi pesquisado o repertório existente no banco de dados e instrumental. Finalizou-se com um levantamento dos principais problemas, carências e necessidades de cada uma das onze bandas de música.



3.4.1 Aspectos formais e estruturais: Comentários sobre os resultados

- **Denominações**

Como já afirmamos anteriormente, as principais denominações constatadas no Estado de São Paulo são bandas musicais ou municipais e corporações musicais. Nas onze bandas pesquisadas, as principais denominações são corporações musicais com seis indicações, seguindo-se banda musical com quatro (duas são marciais) e uma fanfarra. Após a denominação das bandas ou corporações, surgem complementos importantes como a indicação de nome de maestros (quatro citações) ligados a cada banda e outras menções como: data de fundação, cidade, instituição, são citadas uma vez só.

- **Data de fundação e tempo de existência.**

Da primeira metade do século, foi constatada a existência de três bandas, sendo a mais antiga de 1905, remanescente de um período importante e decisivo para as bandas, entre o surgimento e expansão da música popular, através do disco e de organizações musicais, e duas bandas são de 1924. O período pós-guerra, a reurbanização das cidades e a introdução de novos meios de comunicação até a década de 1960, influenciaram no baixo índice de surgimento de bandas no País. Na segunda metade do século XX, ocorre um ressurgimento, com a expansão das orquestras e da Educação Musical, principalmente para crianças e

jovens. Das onze bandas pesquisadas, três são da década de 1970 e quatro da década de 1990: uma banda musical, uma fanfarra e duas bandas marciais, sendo três relacionadas à municipalidade e uma outra caracterizada pela faixa etária como banda infanto-juvenil.

• **Diretoria, mandato, estatuto, registro, entidades mantenedoras**

Das onze bandas, apenas cinco responderam afirmativamente sobre a existência de uma diretoria, maioria com um mandato de quatro anos. Quanto aos estatutos e registro, só a metade acusou a existência de organização estatutária e registro oficial. A principal entidade mantenedora das bandas pesquisadas é a Prefeitura Municipal, confrontando-se com uma única indicação de sociedade independente.

Normalmente, a municipalização das bandas de música é realizada através de Lei Municipal, não ocorrendo a constituição de diretoria; tampouco é elaborado um estatuto, pois os vínculos, organização e funcionamento são estabelecidos na legislação, dispensando a formalização das mesmas.⁴

⁴ A Banda Municipal de Barretos foi criada pela Lei 2.392 de 1990, aprovada pela Câmara Municipal. O art.1º. desta Lei trata da criação e de sua subordinação que fica, na maioria dos casos, junto À Divisão de Educação e Cultura, estabelecendo a sede num espaço da municipalidade. O art.2º. trata do funcionamento e coordenação, criando-se os cargos de Regente Titular e Regente Assistente, livre nomeação do prefeito. O art. 3º. autoriza a Prefeitura Municipal a receber doações de empresa e instituições que deverão ser revertidas e aplicadas na manutenção da Banda de Música. O artigo 4º. autoriza a Prefeitura a firmar convênios oficiais, objetivando a sustentação, desenvolvimento e aperfeiçoamento da Banda. Os artigos 5º. 6º e 7º.são meramente burocráticos.

O resumo dos estatutos da Corporação Musical de Carlos Gomes de Sorocaba, de 1947, pode nos fornecer um exemplo sobre este tipo de normatização ou regulamentação da banda de música. Os assuntos tratados são: organização da diretoria, da representação da corporação, das funções do presidente, do conselho consultivo, da eleição, das assembléias gerais das atribuições do procurador, da admissão de associados, totalizando nove páginas sobre os aspectos administrativo e diretivos. Sobre os aspectos musicais, iniciam-se com os deveres dos músicos, da direção da banda, das atribuições do mestre, do contra mestre, penas e recursos, totalizando duas folhas. No aspecto patrimonial e associativo, encontram-se: especificação da categoria de sócios, do zelador da sede e do patrimônio e disposições gerais. Outros exemplos acrescentam os cargos de procurador, de diretor artístico e até a formação de conselhos deliberativos, constituindo uma diretoria numerosa.

Estabelecidos os aspectos administrativos e diretivos das onze bandas pesquisas, a análise econômica aponta a dependência do movimento em relação às Prefeituras Municipais, não ocorrendo nenhum exemplo de atividades da banda para captação de recursos. Sobre os recursos financeiros das onze bandas de música, cerca de sete conjuntos recebem verbas da Prefeitura Municipal, numa faixa variável entre R\$ 1699,00 a R\$ 98.710,00 anuais. Destaca-se, o fato de que apenas uma banda consegue ajuda estadual e outras três não recebem nenhuma ajuda econômica.

- **Sede própria**

Com a reurbanização das cidades, os espaços públicos tiveram suas funções modificadas. O coreto da praça é um dos exemplos. Mesmo assim, a “sede” da banda é um dos poucos espaços culturais na cidade de uma organização musical, associativa e particular. Constatou-se que a maioria das onze bandas não possui uma sede própria, utilizando uma série de locais ligados a outras entidades, principalmente os prédios públicos, geralmente ligados às prefeituras e escolas. As sedes próprias existentes ou foram construídas especificamente para essa função ou adaptadas em cômodos de algumas casas. Outras bandas, carentes desses espaços, adaptam-se a apenas um salão alugado ou emprestado.

3.4.2 Informações musicais: Comentários sobre os resultados

- **Maestro, remuneração, escolaridade e atividades**

O maestro é o primeiro a ser analisado quanto à sua formação, outros cursos, atividade de compositor/arranjador, professor e ensaiador. Todos os maestros das bandas pesquisadas são remunerados, principalmente pela Prefeitura Municipal, indicando uma tendência à profissionalização, substituindo o exercício amador, sendo possível determinar no cadastro a faixa salarial de R\$ 200,00 até R\$ 700,00 mensais.

Atualmente, o grau universitário é o mais comum entre os maestros, quase sempre como formação geral e não como formação musical específica. Muitos freqüentam outros cursos, fora a prática musical. Este é um indicativo contrário ao senso comum de que a maioria dos maestros e músicos de banda teria baixa escolaridade geral ou seria autodidata.

No Brasil, não há cursos regulares de regência de bandas. Os maestros/regentes são, em geral, professores de todos os instrumentos e de iniciação musical e teórica. Dos onze maestros pesquisados, nove desenvolvem atividades como arranjadores e dois são arranjadores e compositores devido à escassez de repertório para banda: não há uma única editora especializada.

• A Banda e a aprendizagem musical

Todas as onze bandas propiciam a aprendizagem musical aos interessados, sendo o maestro-regente o responsável por essa atividade. O cadastro pesquisado não oferece maiores especificações mas a maioria não possui uma escola de música regular, não dispõe de estrutura física básica necessária, não há um corpo docente especializado e material didático-pedagógico. Geralmente, a sede da banda restringe-se a um cômodo da casa, utilizado para o ensaio e para as aulas. O maestro, professor de todos os instrumentos e da iniciação teórica e musical, às vezes, conta com a colaboração de monitores.

Joel Luis Barbosa acrescentou sobre o maestro norte americano:

“O maestro da banda escolar nos Estados Unidos passa por um curso de educação musical na Universidade e sai apto para ensinar desde a educação musical infantil, com

os métodos de Carl Orff, Dalcroze, Kodaly e apto para ensinar instrumentos de sopros e coral." Ele desenvolve nas escolas a educação vocal, instrumental e a musical no geral" (BARBOSA, 1994, p.6).

• Ensaios

Tradicionalmente, as bandas de música realizavam um ensaio no final da semana, porque a maioria dos componentes não dispunha de tempo devido às atividades profissionais ou ao estudo noturno. Mas nas bandas pesquisadas, há a indicação de três ensaios semanais, não tendo ocorrido nenhuma menção a ensaios de naipes e nem prática de atividade didático-pedagógicas durante o ensaio, priorizando a preparação de repertório.

Sobre os ensaios, Joel Luis Barbosa afirmou que nas escolas norte-americanas:

" são realizados dois ensaios por semana e eles começam com esses métodos coletivos (...) todo mundo aprendendo junto e mantendo o desenvolvimento nivelado dos alunos e a partir daí são selecionadas músicas didáticas-música para cada etapa, música que trabalha sonoridade, ritmo, compasso composto, estilo (barroco, clássico)(...)Os compositores são treinados para saberem compor para certos níveis" (BARBOSA, 1995).⁵

Algumas bandas de música no Estado de São Paulo, já utilizam esses métodos coletivos para o ensino musical, de editoras e publicações específicas: de John Kinyon *Breeze easy Band Method* (1958), de Fred Weber-*First Divison for Band* (1962), de Hal Leonard *Elementary Band Method* (1966), *Burden's Building Tomorrow's Band Today* (1977).

⁵ Entrevista com Joel Luis Barbosa, 1995 – Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos – Tatuí

• Repertório e apresentações

O repertório de banda de música é um dado muito importante na análise do movimento, pois indica as características artístico-musicais e sócio-culturais do conjunto. Entre outros aspectos, podem ser mencionados a abrangência de gêneros e estilos musicais interpretados, o tipo de formação e estágio técnico-instrumental e musical dos seus componentes, a existência de uma política de apoio e integração à música e aos compositores brasileiros.

Atualmente, o repertório mostrou-se muito diversificado em sua seleção e escolha. O dobrado e a marcha, músicas tradicionais e características do conjunto, dividem preferências com a música popular na seleção e escolha de músicas. Aparecem outras denominações: clássica, sinfônica, orquestral, embora o material apresente uma série de dificuldades, desde sua aquisição ou adequação, até a formação instrumental e nível musical dos músicos.

A relação de música popular é muito grande, agrupando-se em repertório para: festas tradicionais (carnaval, aniversário, bailes), músicas cívicas e religiosas, temas de cinema e televisão, músicas de sucesso (infantil, sertanejo e popular). Das onze bandas, três mantinham arquivos de repertório denominados “variados”, vinte a trezentas e dez músicas dispostas em pastas, tradição antiga de catalogação e uso preservada até hoje.

Concluiu-se que cada banda de música monta um repertório apropriado e adequado segundo as suas condições técnicas, formação instrumental de seus componentes e, principalmente, a possibilidade de acesso e aquisição ao material, sem esquecer da preferência e gosto musical do público.



A diversidade do repertório da banda de música paulista é um indicador das características e tipos de apresentações realizadas: festas familiares, sociais, cívicas, religiosas, eventos especiais como natal e carnaval. Embora seja corrente que as bandas estejam em extinção, na verdade, elas ocupam um importante espaço em nível municipal e regional. As exigências de uma banda para a apresentação são básicas: a alimentação, transporte e uma eventual estadia; a faixa dos cachês cobrados varia em torno de R\$ 250,00 a R\$2000,00, podendo haver negociações. Para o desenvolvimento de atividades regionais, a grande dificuldade das bandas de música é o transporte, quase sempre, realizado por veículos municipais.

- **Instrumentos musicais, problemas e carências**

Finalizando, o estudo e a análise do cadastro indicam as principais necessidades apontadas pelas onze bandas de música paulistas: todas reivindicam instrumentos musicais, desde a aquisição até manutenção e reparo; uma sede para ensaios e aulas é uma das principais necessidades, incluindo a aquisição de estantes, partituras, métodos, pastas, arquivos e armários; no aspecto de recursos humanos, algumas bandas têm dificuldade de contratar maestros e professores e não dispõem de recursos financeiros para o pagamento, ajuda de custo ou ressarcimento de despesas de seus músicos. A maioria delas está solicitando salário fixo e registro em carteira, além de cesta básica, seguindo exemplos de algumas cidades.

Uma das reivindicações mais comuns é o uniforme, pois é um símbolo de identidade e reconhecimento social, além de ser motivo de competição com outras bandas, principalmente em festivais e concursos. Além disso, alguns músicos usam o uniforme, em outros eventos e atividades, ou por orgulho de sua função ou por necessidade financeira.

Joel Pereira, diretor musical de escolas públicas nos Estados Unidos de 1981 a 1994, faz colocações a respeito:

“Música e todo o material necessário é adquirido localmente ou através de inúmeros catálogos que oferecem de tudo. Toda escola tem em seu departamento de música um acervo considerável de obras para todo tipo de agrupamento instrumental/vocal(...). Os professores são assalariados como todos os demais professores da escola(...). A comunicação dos planos para a inclusão de música no currículo deve ser aberta à comunidade e cada detalhe explicado em assembléia geral. Embora o custo inicial possa parecer alto, se distribuído adequadamente, torna-se acessível a todos. O investimento inicial da escola terá um retorno seguro nos primeiros cinco anos. O impacto da presença de música na vida escolar e o prestígio da instituição educacional que promove música e supor seu desenvolvimento, adicionará nova dimensão ao programa. As emoções das comemorações e eventos escolares, sejam, estes de caráter educativo, patrióticos, esportivos, recreativos, ou qualquer outra modalidade, serão intensamente enriquecidas pelos sons musicais da banda e do coral.” (PEREIRA, 1997, p.5).

Para uma visão geral do principal problema apontado pelas bandas pesquisadas e que se refere ao estado de conservação dos instrumentos musicais, reunimos abaixo os dados por elas fornecidos: são oito bandas, duas marciais e uma fanfarra, totalizando 346 instrumentos, sendo 189 metais, 118 de percussão e 99 de madeira. É possível determinar o estado de uso e conservação do instrumental disponível: cerca de 153 instrumentos são considerados bons para

o uso, 169 apenas regulares e 66 obsoletos; dos 118 instrumentos de percussão, 64 estão em bom estado, 32 regulares e 13 obsoletos.

A predominância de instrumentos de metais é devida a inúmeros fatores: há uma relação muito grande com a fanfarra e a banda marcial; a questão do volume e da sonoridade, mais adequada às participações ao ar livre, também é decisiva. Os instrumentos de madeira mais utilizados são as clarinetas e saxofones (alto e tenor), oriundos das influências da música popular. Só recentemente a flauta é reincorporada.

Ainda, segundo Joel Pereira, nas escolas americanas, os instrumentos musicais têm vida longa, de 15 a 25 anos, se manuseados e mantidos corretamente. Mas a durabilidade é apenas um aspecto. É simplesmente impossível fazer música com instrumentos de qualidade inferior.

As formações instrumentais das bandas de música paulistas pesquisadas são: cinco têm mais de 40 componentes, sendo três entre 20 e 30 e três entre 30 e 40 componentes. Apenas uma tem uma formação completa, com todos os instrumentos em cada naipe: madeiras (flauta, oboé, clarineta, fagote e quarteto de saxofones), metais (trompas, trompetes, trombones, bombardinos e tubas) e percussão com tímpanos.

Cerca de oito bandas têm a formação básica tradicional das bandas paulistas - madeiras (clarinetas e saxofones), metais (saxhorn, trompete, trombone, bombardinho e tuba) e percussão tradicional (caixa, bombo e prato).

É possível caracterizar entre elas a permanência de uma formação instrumental tradicional: a permanência da clarineta alta (requinta) em



cinco bandas, uma incorporação lenta de instrumentos até agora pouco utilizados: quatro incorporaram a flauta transversal, apenas uma tem saxbarítono, isto é, um quarteto completo de saxofones; duas têm a trompa em fá atuando ao lado do tradicional saxhorn (gênis); duas 2 incluíram o tímpano no naipe da percussão e a bateria devido à execução de música popular. A maioria ainda utiliza os trombones de pistões e de tubas Eb.

As três principais marcas de instrumentos musicais utilizadas pelas bandas pesquisadas são Weril, Jupiter e Yamaha; num segundo plano, com poucas citações, aparecem: Picolo TMGrassi, Picolo e Flauta Armstrong, Clarineta Velmon, Saxtenor C.Mendonça e Saxofone Alto Galasso e Dolnet.

A Funarte desenvolve também o “*Programa de Apoio a Bandas de Música*”, empreendido pela Secretaria de Apoio à Cultura do Ministério, que consiste na doação de instrumentos musicais às bandas públicas, por intermédio das Secretarias Estaduais de Cultura. O proponente poderá ser de qualquer órgão público, exceto escolas de Ensino Médio e Fundamental. Não são atendidas bandas marciais, sinfônicas e fanfarras, mesmo que pertencentes a pessoas jurídicas de direito público.



Quadro 6 - Relação dos instrumentos doados pela Funarte – RJ

Ano	número de bandas	número de instrumentos
1994	28	181
1996	138	1042
1997	123	2214
1998	342	5455
total	631	8892

CAPÍTULO II – ABORDAGEM PEDAGÓGICA

4. A INICIAÇÃO MUSICAL E INSTRUMENTAL

4.1 Introdução

A abordagem pedagógica, nesta pesquisa, focalizou o trabalho de iniciação musical e instrumental de integrantes de onze bandas de música, priorizando a faixa etária de 10 a 18 anos, apresentando, em determinados momentos, como referencial o ensino musical desenvolvido em escolas de ensino comum nos Estados Unidos.. Inicialmente, será apresentado um breve histórico da Educação Musical no Brasil e as relações da banda nesse contexto.

4.2 Breve histórico da Educação Musical

Procuramos traçar um breve painel da evolução do ensino musical, pois as referências bibliográficas sobre o assunto são poucas e a evolução ocorrida no setor parece ser desconhecida pela maioria das bandas de música no País. A Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM – tem publicado uma série de trabalhos atualizados sobre o assunto e fornecido material informativo. Tendo participado de reuniões de grupos de estudo não governamentais,

compostos por professores de música no Estado de São Paulo, constatamos que a maioria dos professores de instrumentos não tem formação didático-pedagógica.

Fazendo um levantamento histórico da formação musical em outras épocas e países, o que se constata é que entre os egípcios, 2550 a.C, a formação musical estava vinculada à aprendizagem de um instrumento ou da voz. Na China, de 1050 a 256 a C., os meninos aprendiam música instrumental, canto e dança. Na Grécia, a música era parte integrante de todo o processo de educação do indivíduo. Em Creta, ofereciam-se aulas coordenadas de ginástica e música.

Atualmente, a formação musical, desenvolvida não só pelas bandas de música, parece priorizar o instrumento e a técnica em vez da música e do músico. Essa observação foi-se confirmando durante a realização da pesquisa, no contato com professores e profissionais do setor. A priorização do estudo do instrumento na formação musical tem ocorrido face à exigência do próprio mercado de trabalho que absorve o instrumentista prático com habilidades mecânicas e técnicas. A ênfase no instrumento e na técnica, a utilização intensa de métodos técnicos, em detrimento do repertório, determina uma inversão de valores, pois a interpretação e expressão são substituída pela ênfase à leitura musical, quase sempre deficiente e reduzida e, mais do que isso, executada diretamente no instrumento.

Guido D'Arezzo (990-1050), teórico da música, criador de métodos de notação e ensino, fornece uma base filosófica da leitura musical, base essa não estabelecida como meta e nem mesmo debatida no ensino musical atual: *"formar o ouvir consciente, através do qual o aluno aprende a cantar à primeira*



vista uma melodia por ele desconhecida e inversamente aprende a escrever uma melodia já conhecida"(BEYER, 1993, p 8). Segundo nossas observações em escolas, festivais e concursos musicais, o ensino musical atual tem priorizado mais o aspecto técnico da execução musical - o tocar um instrumento - do que a percepção sensorial básica e fundamental, a audição.

Comenius (1592-1670) reforçou a necessidade da formação musical a partir dos sentidos e pela ação do sujeito. A Reforma do teólogo alemão Lutero (1483-1546) viabilizou a escola para todas as crianças, destacando a música como elemento necessário para a sua formação.

Na segunda metade do séc.XVIII, J.J.Rousseau (1712-1788) combateu a educação formal, sustentando que não correspondia à mente da criança. A leitura das notas e a solmização (uso de sílabas relacionadas a altura) perdia seu valor; tornava-se importante a produção de sons, o desenvolvimento do ouvir e da criatividade das melodias simples.

No desenvolvimento teórico da epistemologia da aprendizagem, J.Piaget (1896-1980), o psicólogo, pedagogo e filósofo suíço, preocupou-se em relacionar a faixa etária com o desenvolvimento da aprendizagem, possibilitando uma interação equilibrada entre ação e reflexão musicais.

J.G.Herder (1744-1803), intelectual alemão que considerava a música fundamental à cultura e à educação, propôs a existência de etapas no desenvolvimento psíquico da criança relacionados com os períodos da história da música. Guido Adler (1855-1941) musicólogo austríaco, é importante por suas reflexões a respeito dos estudos musicais.

Pesquisas e estudos de pedagogos musicais contemporâneos são desconhecidas dos maestros de banda de música. Violeta H. de Gainza (1988, p.103) cita a revisão da pedagogia musical, enfatizando a importância das atividades musicais estarem relacionadas “*nos próprios fundamentos filosóficos e psicopedagógicos da atividade*”. A professora Leda Maffioletti, mestre em Educação e Pedagogia pela UFRGS, acrescenta que

“na área da Música, atualmente existem três promissoras teorias sobre o desenvolvimento musical: Swanwich e Tillman (1986) a qual propõe a teoria espiral do desenvolvimento musical; Serafine (1988) identifica os processos cognitivos implicados no pensamento musical, e a teoria sobre o sistema de símbolos de Gardner (1973)” (MAFFIOLETTI, 1998, p.18).

Outro aspecto histórico da educação musical a ser destacado é o papel desempenhado pela banda de música, chamada “*Conservatório do Povo*”, terminologia utilizada pelo pesquisador já citado Vicente Salles), dado que oferecia o aprendizado de instrumentos de sopros, em geral, gratuitamente.

No século XIII, foram fundadas as “*Studienhauser*” casas de estudos musicais que depois se transformaram em universidades. No século XIX, surgiram vários pedagogos que se fundamentaram nos estudos de J.J Rousseau, dentre eles, destacaram-se: Guilhaume L.Bouquillon, introdutor do canto nas escolas francesas; Pestalozzi e Froebel, que deram ênfase às atividades infantis em seus estudos e métodos, dando origem aos jardins de infância. No Brasil, esses surgiram em 23 de janeiro de 1928, e previam a musicalização para crianças pequenas e a presença da música em todos os níveis de ensino.

4.3 Educação musical no Brasil e sua relação com a banda de música

A banda de música brasileira pode tornar-se uma pequena escola de música, gratuita ou não, pública ou particular, com corpo docente e discente preparados, com programas curriculares e atividades didático-musicais básicas e atualizadas concorrendo para uma formação musical e instrumental mais abrangente

Na história da Educação Musical no País, foram encontrados vários exemplos relacionados à banda de música. Dentre eles, citamos os jesuítas que chegaram ao Brasil em 1549, tornando-se os principais responsáveis pelo ensino e expansão musical na colônia durante 150 anos, e as bandas de escravos nas fazendas de açúcar, com a atuação de mestres estrangeiros ou músicos que estudaram nas principais cidades da época (Salvador, Rio de Janeiro).

Também merecem destaque, no século XVII, os mestres-de-capela que se ocuparam do ensino musical de órfãos, formando músicos e bandas na cidade, nas fazendas e nos regimentos militares.

No século XVIII, nas irmandades e confrarias em Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, era desenvolvido o ensino musical e formadas algumas corporações musicais.

Dois mestres-de-capela, o português André da Silva Gomes e o padre José Maurício Nunes Garcia, pertenceram a irmandades. Muitas delas eram

famosas, destacando a Irmandade de Santa Cecília que, geralmente, reunia músicos.

Ainda no séc.XVIII, nas Casas da Ópera, muitos maestros eram obrigados, por contrato, a ensinar músicos. Surgiram as “escolas particulares de música” para meninos em Minas Gerais e seminários para meninos órfãos no Rio de Janeiro.

Citam os autores Fernando Binder Pereira e Paulo A. Castagna sobre o ensino de música nesse período:

“No Brasil colonial existiram apenas quatro possibilidades de aprendizado musical: com os jesuítas, nas Escolas de Ler, Escrever e Cantar, nas Casas da Companhia e nos Seminários (estes somente a partir de fins do séc. XVII); com um mestre de solfa, em Seminários; com um mestre de capela, nas matrizes e catedrais; com um mestre de música independente, sendo seu discípulo e para ele exercendo atividade musical em contrapartida pela formação” (PEREIRA & CASTAGNA, 1997).

O padre José Maurício, mestre capela, tocou e compôs para banda, dedicou-se mais de vinte anos à educação musical, tendo construído uma pequena escola para crianças órfãs.

Em 1841, foi fundado o Conservatório Municipal do Rio de Janeiro, a primeira grande escola de música do Brasil, criada por Francisco Manuel da Silva. Em 1845, através do Decreto de 17 de novembro, foi instituído o ensino de música nas escolas brasileiras, através da prática musical (noções de música e exercício de canto). Com o desenvolvimento das tipografias e do próprio ensino musical, a partir do I Império, começaram a ser impressas obras musicais didáticas.



“Dois músicos destacaram-se como escritores, pela quantidade de títulos publicados: Francisco Manuel da Silva (1795-1865) e Rafael Coelho Machado (1814-1887)” (ALMEIDA, 1962, p.213).

Rafael Coelho Machado, em 1843, realizou a compilação dos famosos métodos para flauta de Devienne (1759-1803), o ABC musical (1845) e o Método de Oficleide (1856), instrumento de metal com palheta e chaves. É desse período o livro mais adotado pelas bandas brasileiras até hoje: o de Pasquale Bona, formado pelo Régio Conservatório de Milão, que foi editado em três idiomas por Carlo Pedron. Em São Paulo, Elias Lobo, maestro da cidade de Itu, foi um dos músicos preocupados em criar uma *“metodologia que facilitasse o aprendizado dos jovens: “Methodo de Música”* (1875) e a *“Arte de Música em Diálogo”* (SERGL, 1989, p.236,247).

Em São Paulo, tivemos exemplos de instituições que se dedicaram ao ensino musical, quase sempre, relacionadas com a banda de música: algumas lojas maçônicas formaram bandas; nas escolas de primeiras letras, o professor era o maestro da banda da cidade; a música foi incluída no currículo das escolas, como a Banda do Colégio Culto à Ciência, de Campinas-SP (1877); em Caçapava-SP, em 1889, a Câmara Municipal organizou uma escola de música e uma banda.

É muito difícil caracterizar o processo de aprendizado musical desenvolvido pelas bandas de música, mas, certamente, era tradicional, *“uma produção simbólica que, como a linguagem para uma dada comunidade, é*

transmitida de boca a boca, de geração para geração, e representa um componente principal da identidade cultural grupal" (AROM, 1994, p.12).

Curt Lange, musicólogo uruguaio (1903/1997), apresenta um quadro significativo da banda de música no final do século XIX:

"O ensino ocorria durante os próprios ensaios através do repertório, na própria casa do regente e o Estado dava uma subvenção aos alunos mais carentes. Nesta casa recebiam ensino musical, filhos, parentes, enjeitados e expostos. Por estes últimos, o Estado pagava uma subvenção para a sua manutenção. Formavam parte da família, como também os escravos, que não poucas vezes aprendiam a cantar e tocar um ou vários instrumentos de sopro ou percussão" .(CURT LANGE, s/d, p.454,541).

Com a República, a vida musical tornou-se diversificada: criaram-se sociedades e clubes que promoviam concertos, patrocinavam o ensino musical e alguns de seus membros integravam a banda de música. O Conservatório do Rio de Janeiro, criado em 1841, foi reorganizado e transformado em Instituto Nacional de Música (ensino profissionalizante), onde se formou uma banda de música. Surgiram outros Conservatórios, como o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1906.

Além das influências de Mário de Andrade (1893-1945) e de Hans Joachim Koellreutter, nascido em 1915 na Alemanha, chegando ao Brasil em 1937, Marisa Fonterrada em sua dissertação de mestrado(1991, p.20,23), apontou o surgimento, a partir de 1926, em São Paulo, de uma nova metodologia do ensino da música - o método analítico, introduzido por Gomes Cardim e João Gomes Júnior, que substituiu o antigo processo de Francisco Manuel da Silva, utilizado pelo movimento de bandas.

Em 1942, foi implantado por Villa-Lobos, nas escolas do País, o movimento nacional de musicalização através do canto, com a instituição de um Curso de Especialização Musical Instrumental (de bandas) em algumas escolas técnicas. Em 1946, ele foi o responsável pela promulgação da Lei Orgânica de Ensino do Canto Orfeônico, que tornou obrigatório o ensino da música nas escolas brasileiras.

Em 1961, o Canto Orfeônico passou a denominar-se Educação Musical, através da Lei 4024/61 de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. A partir de 1971, através da LDB 5.692/71, a Educação Musical passou a integrar a disciplina de Educação Artística nas escolas de Ensino Fundamental e Médio. Essa lei criou a Licenciatura em Educação Artística, Habilitação em Música, Artes Cênicas, Artes Plásticas e Desenho. Nenhum desses cursos, porém, incluiu, nos programas curriculares, conteúdos e práticas relacionadas à banda de música. Marisa Fonterrada (1991, p.40) detectou nos cursos a *“técnica instrumental de um repertório do passado, articulados a partir de currículos estrangeiros, em detrimento do uso espontâneo da linguagem musical”*.

Nas últimas décadas, surgiram os Departamentos de Música nas universidades e iniciaram-se os Cursos de Pós-Graduação. Só em 1995, surgiria o primeiro Curso de Doutorado em Música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A atual estrutura dos Cursos Superiores de Música e Educação Artística está, porém, em vias de ser modificada, atendendo à nova Lei 9394 de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (1996). O processo de mudança, iniciado em 1995 com a elaboração dos Parâmetros Curriculares Nacionais, só

recentemente foram apresentados projetos às Secretarias de Educação Estaduais e Municipais das Delegacias de Ensino.

Finalizando, apresentaram-se duas entidades que, direta e indiretamente, abriram espaços às bandas de música: alguns conservatórios e departamentos municipais ligados à Educação ou à Cultura. Os conservatórios, com a Lei 5692/71, passaram a denominar-se Escola de Ensino Artístico, tendo sido instituído, no Ensino Médio, o Curso Técnico Profissionalizante - Habilitação em Instrumento, Canto, Sonoplastia e Fanfarra.

Na Prefeitura de São Paulo, em 1969, houve a criação do Departamento Municipal de Ensino, Setor Musical, com o objetivo de divulgar música através dos corais, fanfarras e bandas rítmicas nas escolas do município.

4.4 O ensino musical nos Estados Unidos e a iniciação na banda de música

Após essa breve exposição da história da educação musical no Brasil e da possível relação da banda de música neste processo educativo, apresentamos as informações sobre o ensino musical nas escolas norte-americanas, abrangendo um alunado com a mesma faixa etária dos alunos da presente pesquisa, ou seja, dos 10 aos 18 anos.



O ensino musical nos Estados Unidos foi desenvolvido a partir de um projeto de autoria do maestro e educador brasileiro Joel Pereira⁶, denominado Descrições e Standards para a implementação do programa de música nos currículos de Ensino Fundamental e Médio, em que a banda de música tem ocupado lugar de destaque.

Nesse trabalho, Joel Pereira aponta para a importância da música e da educação musical na sociedade norte-americana, campos quase sempre esquecidos ou desprezados nos raros manifestos, orais ou escritos, documentais ou informativos, realizados por responsáveis pela banda de música no Brasil.

O autor destaca a importância da música na vida do cidadão e da família, ou até como uma valorização nacional, alicerçada na tradição sociocultural. Os programas de Educação Musical norte-americanos influenciam o mundo todo, inspirando a sua implantação e realização:

"Virtualmente cada distrito escolar nos Estados Unidos e outros países desenvolvidos inclui pelo menos alguma instrução musical em seus currículos (...) Pesquisas recentes nos Estados Unidos realizadas por entidades que suportam a continuação de verbas governamentais para as artes (Endowment For The Arts Funds), corroboram estes e outros fatos relacionados com música e artes e reafirmam a relevância social e educacional das mesmas; algo reconhecido pelas civilizações através dos séculos" (PEREIRA, 1997, p.2).

Esclarecida a importância sócio-cultural da música e da educação musical daquele país, Joel Pereira enfatiza por que a música deve ser incluída no

⁶ O critério de escolha de Joel Pereira, resumiu-se em: 1- atuação no movimento musical no setor de Bandas de Música, em atividades educativas e organizacionais, tanto nos Estados Unidos (diretor musical de escolas públicas de 1981 a 1994) como no Brasil (maestro de várias Bandas, destacando a do Colégio Adventista-SP). 2-A sua formação acadêmica e atividades profissionais, desde 1977, desenvolvidas nos Estados Unidos.

currículo e relacionada com o desenvolvimento do aluno e qual deve ser o papel da escola neste processo. *“Saber música é algo de valor. Música é um campo de estudo com um vasto conjunto de conhecimento próprio, perícia e linha de pensamento característico (...) Transmite a herança cultural da nação às futuras gerações e música é uma das mais gloriosas manifestações da cultura de um povo(...). As escolas têm a obrigação de ajudar a cada aluno a descobrir e desenvolver seu potencial musical, que é uma das habilidades básicas como é o potencial lingüístico, físico ou qualquer outro potencial existente em cada indivíduo”* (PEREIRA, 1997, p.3).

Joel Pereira também discorreu a respeito da organização do ensino musical nos Estados Unidos, como seriação no currículo escolar, conteúdos e instrumentos:

- a iniciação musical é feita da 1ª. a 4ª. série, através de cantos patrióticos e folclóricosacom panhados pelo professor ao violão ou piano .
- na 5ª. série, é incluído o ensino de instrumentos melódicos mais acessíveis, como o flauta doce e outros instrumentos visando à introdução à leitura musical.

Constatou-se que, no Brasil, na Pré-escola, as brincadeiras infantis de roda e o canto de músicas restringem-se ao repertório veiculado pelos meios de comunicação. Raramente, a criança tem acesso aos instrumentos musicais acessíveis, como era antigamente tradição a banda rítmica, um dos primeiros conjuntos musicais explorados na iniciação musical.

Nos Estados Unidos, Joel Pereira ressalta que, no nível equivalente ao nosso Ensino Fundamental (junior, high school), são oferecidas aulas de música na forma de bandas, corais e orquestras. São realizados testes e o número de alunos é determinado pelo número de instrumentos disponíveis ou pelo espaço destinado à música, em geral, uma sala com tratamento acústico e divisões apropriadas.

A estruturação das atividades é a seguinte: as primeiras semanas do ano escolar (três a seis semanas), com início em meados de agosto, são usadas para colocação vocal (coral) e aprendizado dos rudimentos instrumentais (banda ou orquestra). As aulas são diárias ou três vezes por semana, com duração de 45 a 55 minutos, sendo realizados também ensaios de naipes ou do grupo completo, antes ou depois do horário escolar.

Referindo-se ao corpo docente das escolas norte-americanas, destaca que este é composto de dois a cinco professores que atuam juntos em todas as aulas de música. Além das aulas regulares, aulas particulares de cada instrumento são oferecidas por professores universitários e músicos de orquestras locais. É importante frisar que, no Brasil, nossas escolas não realizam tal integração com os músicos da cidade (civis ou militares, populares ou das bandas), o que significa uma perda para os alunos.

Segundo Joel Pereira (1997, p.6), o programa de música na escola correspondente ao nível fundamental e médio deve produzir indivíduos capazes de:



“1- produzir música individualmente e em conjunto; 2- improvisar e compor; 3- usar o vocabulário e anotações musicais eficientemente (leitura musical) 4- responder a manifestações musicais estética, intelectual e emocionalmente; 5- identificar uma grande variedade de música de acordo com o estilo, procedência e posição histórica; 6- entender o papel da música na sociedade e sua influência na vida das pessoas; 7- fazer julgamento estético baseado em audição e análise; 8- desenvolver uma atitude positiva e suportar o desenvolvimento musical na comunidade; 9- continuar seu treinamento e aprendizado musical independentemente” (1997, p.6).

O estudo desse autor apresenta uma série de objetivos musicais de interesse dos dirigentes de bandas, pois o estabelecimento dos mesmos, de metas, processos e atividades não são costumeiramente elaborados. Sem uma tradição neste aspecto, acaba-se gerando um planejamento apenas a curtíssimo prazo. Mais do que isso, a banda de música é uma das poucas possibilidades de ensino de instrumentos de sopros na maioria das cidades.

Ao acrescentar outro programa norte-americano para desenvolver uma análise do ensino musical na banda no estágio de iniciação musical e instrumental, visou-se apresentar uma seqüência de princípios deste tipo de trabalho, tão úteis ao movimento musical das nossas bandas.

No programa para banda de *Donald E. Bollinger* (1979, p.34,38), maestro de bandas escolares em Nova York por 22 anos e autor de *Band Director's- Complete Handbook*, destacam-se dois tipos de objetivos: comportamentais, filosóficos e psicológicos. Os objetivos comportamentais tratam da educação musical (habilidades físicas e musicais) e os filosóficos e psicológicos, das atitudes e dos relacionamentos em que se inclui a educação geral. Baseiam-se numa avaliação realista das condições de ensino e aprendizagem: espaço físico,

equipamentos, quadro de professores, quadro de funcionários administrativos, a comunidade (as relações e valores a respeito da educação musical).

Na maior parte do Brasil, o principal espaço físico da banda de música é a sua sede, onde se realizam os ensaios, as reuniões e aulas, servindo também como local do acervo de repertório e instrumental. Raramente, a banda de música possui um quadro de pessoal administrativo. Tudo é feito pelo maestro e alguns auxiliares da própria banda.

O maestro é o único professor para todos os instrumentos e, embora com formação universitária em outras áreas, não é formado em regência de Bandas, pois não há cursos regulares e específicos sobre o assunto.

A banda de música no Brasil constituiu-se, em muitos casos, um dos únicos locais da cidade em que os jovens formam um grupo de amigos, onde se concretizava a convivência sócio-cultural mais efetiva, além das atividades musicais, geralmente, inteiramente gratuitas, diferenciando de outros clubes e associações.

O interesse da sociedade brasileira por música tem aumentado, mas ainda é um procedimento não-formativo da indústria cultural, onde o modismo e o consumo são explorados. Por outro lado, os pais não se preocupam com a formação musical de seus filhos, encarando-a apenas como complementação cultural dispensável, acreditando que os comportamentos de consumo ou modismo explorados pela mídia sejam atividades culturais. A esse respeito, manifesta-se Sinésio Batista, presidente da Abrinq e vice-presidente da Associação Brasileira de Música:

“O interesse pela música pode ser medido em números. Além de importadores, as vendas de instrumentos musicais vêm crescendo de 5% a 10% nos últimos cinco anos. O público alvo vai desde o iniciante e amadores até os músicos profissionais. Para as famílias, o aprendizado de um instrumento é de ordem psicológica, 'para driblar o estresse'” (1997, p.1,2).

Segundo Bollinger, os objetivos filosóficos consistem em: 1- avaliar a capacidade de aprendizagem, estabelecendo metas de desenvolvimento para cada estudante e 2-destacar o indivíduo, seu potencial pessoal e história de vida (formação anterior e motivação).

Foi possível constatar que o trabalho das bandas no Brasil ocorre coletivamente, o atendimento individual é quase inexistente ou, na maioria das vezes, não é realizado por falta de tempo e de pessoal. O foco principal, geralmente, é o preenchimento de vagas.

Há dois extremos nesse processo de aprendizagem: o aprendiz fica um tempo considerável apenas observando e acompanhando os ensaios e apresentações, depois principia o trabalho de iniciação musical e instrumental básica e então é introduzido na estante ou, seguindo uma outra tradição, em poucas semanas, já começa a ensaiar e a tocar na banda, principalmente se há vagas ou se o efetivo está diminuindo visivelmente.

Bollinger enumera uma série de informações sobre estes dois princípios básicos que são importantes para o trabalho de iniciação musical e instrumental nas bandas de música brasileiras,

“a motivação é o mais importante objetivo no relacionamento professor/aluno(...).Desenvolver um aluno centrado nos objetivos do programa- baseado na vida completa do estudante(...)Estabelecer dois princípios

democráticos no relacionamento do grupo - a igualdade de oportunidade de aprender e o direito igual à participação. Nas nossas atividades diárias de ensino, a principal base é formada pelo triângulo professor-aluno e pais. Não esquecer do relacionamento entre os amigos.(...) (1979, p.35)

Outros aspectos da formação e relacionamento do grupo. A grande maioria deve ser formada, levando em conta a média dos alunos, não só considerado as habilidades, mas também a dedicação. A participação como solistas ou concertistas, em grupos ou performances especiais, são consideradas ótimas motivações; não há um substituto que pressione o aluno a estudar tão estimulado como uma apresentação pública.

“ A própria evolução sentida pelo aluno; a comparação com os outros alunos da banda ou da escola colaboram como motivadores. A motivação pode se instigada pela variação dos trabalhos, através de aulas, ensaios, novas peças, etc. A própria organização do trabalho já causa motivação. Uma coisa simples, como ter um bom lugar para o ensaio já motiva”(BOLLINGER, 1979, p.37).

Para Bollinger, o sucesso desses programas pré-banda e de principiantes depende dos princípios que os participantes receberam anteriormente, começando com a formação na Pré-escola, em aulas coletivas de música, onde eles desenvolveram uma profunda e variada formação como forma artística e linguagem; bem como o interesse e o prazer pela música como parte de sua vida diária.

Constata-se que a maioria das crianças e jovens brasileiros, iniciantes na aprendizagem musical em banda de música, não teve este tipo de formação musical específica nas escolas e ainda recebem a influência do ambiente musical familiar e da musicalização, através dos meios de comunicação.

Podemos dizer que boa parte das crianças e jovens pesquisados entrou para a banda sem conhecer nenhum tipo de instrumento musical⁷, com um repertório limitado às músicas populares e infantis. Sua desenvoltura e expressão corporal limitam-se às brincadeiras de roda e danças de sucesso, que são repetidas exaustivamente, sem dar oportunidade para um mínimo de improvisação, adaptação e recriação dos gestos e sequências.

O modelo norte-americano dá muita importância às aulas coletivas de música, buscando influenciar o aluno a participar de um conjunto instrumental (banda, orquestra, coral, fanfarra), na certeza de que isso também afetará positivamente o seu aprendizado da leitura musical como uma linguagem.

São usados, geralmente, três importantes planos de preparação musical anterior: os métodos de Carl Orff (1895-1982) e Zoltán Kodaly (1882-1967). O método de Carl Orff é excelente para desenvolver o potencial do instrumentista, porque utiliza vários tipos de instrumentos e enfatiza a leitura da música.. A criança participa ativamente na feitura da música: motivação e interesse são criados através de jogos e sons, com cada elemento musical (ritmo, melodia, harmonia, forma musical e improvisação) sendo introduzido nessa ordem. O método Kodaly inclui leitura e escrita de música, treinamento do ouvido, movimento rítmico, canto e audição de corais. O principal objetivo é desenvolver a

⁷ CAVALLINI fez a iniciação musical e instrumental (clarineta) na Banda de Conchas (1986) e seu relato é um exemplo. “ De repente pensei em aprender música e procurei o maestro da cidade. Então ele me disse que para começar bastava eu ir numa noite de ensaio na casa da banda. Eu fui e fiquei impressionado...Fiquei empolgado e querendo começar o quanto antes. De cara, Felucho, o maestro, me deu um clarinete, “você tem jeito para a clarinete”, disse, me deu também algumas poucas aulas e um método. O resto ficou por minha conta e pela ajuda de um

musicalidade com o treinamento do ouvido, aliado ao sentimento, intelecto e às mãos. A voz humana é o primeiro instrumento da instrução.

O programa de "Banda Elementar", citado por Bollinger, é realizado no verão e visa despertar o interesse em tocar um instrumento mais tarde e o desenvolver atividades para explorar o excepcional talento musical das crianças. São realizados testes para a escolha dos alunos, geralmente numa aula, de forma individual ou através de fitas. O teste avalia a habilidade rítmica inata, o sentido de altura e a memória tonal. São dados dez exemplos rítmicos para dizer se são semelhantes ou diferentes; nos oito exemplos seguintes, pede-se ao aluno que compare dois motivos melódicos. A terceira parte é para comparar pares de sons de acordo com a altura: são apresentados oito trechos melódicos num andamento *moderato*; nos oito exemplos seguintes, são tocadas tríades para o aluno ouvir e identificar semelhanças e diferenças. No final, são dados oito pares de tríades e o aluno identifica se a segunda tríade é mais aguda ou grave do que a anterior.

No Brasil, segundo se constatou, no trabalho específico das bandas, não se realiza esse teste. O maestro faz aos alunos/candidatos uma pequena introdução expositiva sobre os elementos básicos da música e/ou, logo após, já no princípio da aprendizagem instrumental. Durante as aulas, são feitas avaliações periódicas, com o objetivo de verificar se o aluno tem ou não talento e condições.

colega que também tocava aquele instrumento...No começo, achei o tal instrumento meio estranho e complicado, mas aos poucos fui me adaptando e cada vez mais ele me simpaticizava".

Nos Estados Unidos, após os testes e escolha dos candidatos, inicia-se um segundo estágio de programa para "Banda Elementar", que visa preparar e treinar musicalmente o aluno, além de organizar um padrão de execução instrumental, observando os seguintes princípios-1- qualidade sonora; 2-afinação; 3-precisão rítmica e técnica; 4-equilíbrio sonoro; 5-interpretação, incluindo dinâmica; 6-adaptação ao condutor. Depois de 6 a 8 aulas, o bom iniciante poderá estar preparado para começar a treinar na banda.

Os ensaios são sistematizados da seguinte forma, o que pode ser um referencial às bandas de música brasileiras no referido estágio: primeiro, os alunos devem começar com algum tipo de aquecimento, estudos de escalas com notas longas, desenvolvimento de células, articulações, como por exemplo, tocar uma escala de Si bemol numa oitava (ascendente e descendente) em semibreves. Cada estudante deve sentir o tempo e mudar junto, verificar a sonoridade e afinação. Em segundo lugar, pode colocar um simples padrão rítmico sobre a mesma escala (ascendente e descendente), usando articulações - legato e stacatto -; deve observar as articulações e a subdivisão do tempo em dois; prosseguir com o aquecimento, usando a mesma escala (Si bemol maior), envolvendo um padrão rítmico com colcheias e semicolcheias, num andamento de semínima = 80; observar o aquecimento dos dedos e coordenação com a língua (articulação); fazer correções antes de continuar com o ensaio.

Na terceira parte do ensaio, passa-se ao repertório composto de uma marcha; segue-se com uma composição contrastante (talvez uma canção folclórica muito ligada); uma terceira composição deve ser diferente em termos de

estilo das duas primeiras para manter o interesse e a atenção(BOLLINGER,1979)⁸.

Nessa fase, o conjunto musical formado pode apresentar-se duas vezes por ano.

Comparando essa sistemática de trabalho, diria que os nossos ensaios nem sempre são utilizados de forma pedagógica, limitando-se à repetição exaustiva de leitura/execução das músicas, sem nenhuma correção ou apresentação de objetivos, apenas para preparação de repertório. Muitas vezes, o aluno nem conhece, com certa desenvoltura, o nome e duração das notas, não consegue tirar o som de uma escala maior completa e já tenta tocar as músicas do repertório, utilizando o processo de “tirar de ouvido” e de imitação repetitiva. O planejamento evitaria a defasagem entre as condições do aluno e o nível de dificuldade do repertório.

A fase seguinte do programa norte-americano apresentado por Bollinger é denominada “Banda Junior”. As principais diferenças em relação à “Banda Elementar” é a dificuldade do repertório estudado e o fato de fazerem quatro apresentações públicas por ano. Os esquemas de ensaios também são parecidos: o aquecimento desenvolvido sobre a escala é de Mi bemol maior em mínimas, os andamentos passarão a ser de semínima = 96 a 108 e o repertório pode ser o *Washington Post*, de Sousa; *Allerseelen*, de R.Straus-Davis e *Court Festival*, de Latham. O repertório e o ensaio devem ser estilisticamente variados e durar não mais que 40 minutos.

⁸ BOLLINGER, 1979, comunicação pessoal (entrevista).



Nesse estágio, para banda de música brasileira, um dos principais problemas é a inexistência de material didático-pedagógico de ensino coletivo que apresentem um conteúdo de informações e atividades para o desenvolvimento técnico musical dos alunos, incluindo músicas brasileiras para formação de um repertório para apresentação. Joel Luis Barbosa criou um método de ensino coletivo no curso de pós-graduação na Universidade de Washington, devido à inexistência desse tipo de material no nosso País. Trata-se de uma adaptação de métodos de instrução instrumental usadas nas bandas americanas, através de ensino coletivo, usando música brasileira.

“Os métodos americanos usados no Brasil trazem só música americana e os alunos brasileiros tinham dificuldade em cantar as melodias. É muito importante cantar quando se está aprendendo um instrumento para que haja um desenvolvimento musical completo, não apenas instrumental. O método é desenvolvido passo a passo em 30 lições. Em cada lição, o aluno aprende uma ou duas notas no instrumento, aprende duas noções musicais novas, aprende um ritmo novo. Em cada página encontram-se melodias para cantar (...) Há um estudo muito profundo nesta área, noto diversas correntes. Brasil não temos nada. Lá, você faz experimento com Banda e pode medir o desenvolvimento dos alunos, lá existem vários testes de avaliação, desde 1926, que é o mais antigo que pesquisei”.⁹

⁹ Joel Luis Barbosa, entrevista com o autor em 1996.



CAPÍTULO III - PESQUISA PEDAGÓGICO- MUSICAL NAS BANDAS

5. Perfil dos alunos de banda em estágio de iniciação musical e instrumental

Este levantamento foi realizado durante o Festival de Campos de Jordão- Núcleo de Tatuí – SP, em 1995, que, tradicionalmente, desenvolve trabalho com bandas de música. Importante ressaltar que todos esses alunos foram classificados, segundo a sua condição musical e instrumental, num estágio de iniciação pela Comissão do Festival. Foram pesquisados cinquenta estudantes de música, na sua maioria, na faixa etária entre 10 a 18 anos, componentes de bandas de música de dez cidades do interior do Estado de São Paulo, uma de Minas Gerais e uma do Rio de Janeiro.

5.1 Objetivos

Pretendeu-se atingir os seguintes objetivos, nessa etapa do trabalho:



- levantar informações sobre o perfil dos alunos que integram as bandas de música dos Estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, na faixa etária dos 10 aos 18 anos;
- detectar as razões e motivações que os levaram a integrar uma banda como instrumentistas;
- constatar se há um trabalho periódico de avaliação e auto-avaliação dos instrumentistas;
- verificar o grau de dificuldade técnica e musical do repertório executado pelas bandas de música;
- levantar a forma de sistematização do estudo individual e coletivo;
- detectar se há ou não apoio familiar para o aluno participar da banda.

5.2 Metodologia

O instrumento para a coleta da pesquisa ficou definido pelo questionário.

A aplicação ocorreu durante a realização do Festival de Música de Campos de Jordão- núcleo de Tatuí-SP, em julho de 1995.

O questionário foi composto por cinco questões abertas:



1- Por que começou a aprender música e escolheu o instrumento?

2- Antes de integrar a banda de música, qual era a sua relação com a música?

3- O que você aprende com facilidade e o que aprende com dificuldade; na parte musical e na parte instrumental?

4- Quanto tempo de estudo diário e quantas aulas semanais; como, o que e para que você estuda?

5- O que motiva ou desestimula; o que você pretende na música e qual a relação da sua família e de seus amigos a respeito de sua carreira?

	1- Ynais Tynais B. Soares 2- Ariane R. de Silva 3- Edno Ap. Souza 4- Erica Rodrigues dos Santos 5- Luciana dos Santos E. Silva 6- Alexandre Moraes 7- Fabiano Polanco 8- Nelson de Souza Junior 9- ...
	10- ... 11- ... 12- ... 13- ... 14- ... 15- ... 16- ... 17- ... 18- ... 19- ... 20- ...
	21- ... 22- ... 23- ... 24- ... 25- ... 26- ... 27- ... 28- ... 29- ... 30- ...
	31- ... 32- ... 33- ... 34- ... 35- ... 36- ... 37- ... 38- ... 39- ... 40- ...
	41- ... 42- ... 43- ... 44- ... 45- ... 46- ... 47- ... 48- ... 49- ... 50- ...
	51- ... 52- ... 53- ... 54- ... 55- ... 56- ... 57- ... 58- ... 59- ... 60- ...
	61- ... 62- ... 63- ... 64- ... 65- ... 66- ... 67- ... 68- ... 69- ... 70- ...
	71- ... 72- ... 73- ... 74- ... 75- ... 76- ... 77- ... 78- ... 79- ... 80- ...
	81- ... 82- ... 83- ... 84- ... 85- ... 86- ... 87- ... 88- ... 89- ... 90- ...
	91- ... 92- ... 93- ... 94- ... 95- ... 96- ... 97- ... 98- ... 99- ... 100- ...

Quadro7- Estudantes de Música integrantes da pesquisa

Flauta Transversal	1- Ynaiê Tyake B. Soares 2- Ariane R. da Silva 3-Edno Ap. Souza Junior 4-Erica Rodrigues dos Santos 5-Luciana dos Santos E Silva 6- Alessandro Batara 7-Fabiana Helena Thomaz 8-Neyde de Souza Ignacio
Oboé	9-Maria Fernanda Dalvo Gonçalves 10- Silmara da S. Patrício
Clarineta	11- Thais Ferreira da Conceição 12-Eduardo R. Napolitano 13-Newton de Mesquita 14-Marina Denardi Pizzo 15-Petrus Bernardus Johannes Hydra 16-Janeleide Feitosa Maici 17-Edney B. Vischi Mato Grosso 18-Enio Santos Costa 19-Angélica Farah Antunes 20-Janaina C. de Jesus 21-Elaine Duarte
Saxofones	22- Márcio Rodrigues Soares 23-Priscilla Aparecida Franco 24-Cristiane dos Santos 25-Elisa F. da Silva 26-Taciano Ferrante 27-Lúcia Buruaem Moreira 28-Osmar Gonzalez 29-Jorge Luis Cirillo 30-André Ribeiro
Trompas	32-Michele de Cássia de Mazini 33-Hernani Petroni Paiva 34-Adriana Scaglioni Lima
Trompetes	35- Nélcio de Mesquita 36- Marcelo R. de Oliveira 37- Gerson Brandino 38- Ana Lúcia Paloma 39- Samuel de Almeida Proença
Trombones	40- Marcelo Nalesso Salmasio 41-Fernando S. Cheque 42-Dorival B. Hernandez 43 Mayron R. de Piva
Bombardinos	44- Eduardo Rhenius de Oliveira
Tuba	músico convidado para completar a Banda.
Percussão	45- Rodrigo da Silva 46-Shirlei Rael Chion 47- Maria Laura Gaiotto 48-Vanessa Lopes de Sousa 49- Léo Roberto Almeida



Figura 01



Figura 02. Esta é a Banda de Iniciantes no XXVI Festival de Campos de Jordão (Fig. 01 e 02) - núcleo de Tatui-SP, julho de 1995. Objeto de pesquisa do presente Trabalho. Foto do arquivo do autor.

5.3 Abrangência do levantamento

Definiu-se pela aplicação em cinquenta estudantes de música, entre 10 e 18 anos, componentes de bandas de música de dez cidades do interior do Estados de São Paulo, uma de Minas Gerais e uma do Rio de Janeiro..

Quadro 8- Caracterização das bandas e dos integrantes da pesquisa

INSTRUMENTOS		IDADE	SEXO	BANDA-CIDADE
flauta -8 5F e 3 M	1	10	F	Cons.Tatui-SP
	2	12	F	Cons.Tatui-SP
	3	15	M	Cons. Tatui-SP
	4	15	F	Cons.Tatui-SP
	5	17	M	B.Inf/Juv-StaRita-SP
	6	17	M	Orq. e Banda Marcial_Ouro Verde
	7	25	F	Cons.Tatui-SP
	8	45	F	Cons.Tatui-SP
oboé- 2 2F	9	12	F	B.F.Esp.Sto Pinhal-SP
	10	21	F	Cons.Tatui-SP
clarinete- 11 6M e 5F	11	11	F	B.Inf/JuvStaRitaPassa Quatro-SP
	12	12	M	B.F.EspStoPinhal-SP
	13	12	M	Não citou
	14	13	F	B.Inf/Juv StaRitaPassa Quatro-SP
	15	14	M	Col.SalesianoNiterói - RJ
	16	17	M	Banda e Cons.Cubatão-SP
	17	17	M	Col.Esp.Sto.Pinhal-SP
	18	17	M	Colégio Salesiano-RJ
	19	21	F	Sta.Rosa Viterbo-SP
	20	22	F	Tupi Paulista-SP
	21	23	F	Banda Peruibe-SP

INSTRUMENTOS		IDADE	SEXO	BANDA-CIDADE
Saxalto-7	22	15	M	Cons.Tatui-SP
4F e 3M	23	15	F	não indicou
	24	15	F	Cons.Tatui-SP
	25	17	F	Cons.Tatui-SP
	26	18	M	Cons.Tatui-SP
	27	18	F	Cons.Cubatão-SP
	28	27	M	Escola de Música
Saxtenor-2	29	14	M	Banda de Vinhedo
1M e 1 F	30	16	M	B.Fesp.Sto.Pinhal-SP
S.Baritono-1M	31	19	F	Esc.Mus.Ipatinga-MG
Trompa-3	32	13	F	Cons.Tatui-SP
2F e 1M	33	13	M	Col.Salesiano Niterói-RJ
	34	14	F	Cons.Tatui-SP
Trompete-5	35	13	M	escola de música
4F e 1M	36	15	M	Col.Salesiano-Niterói-RJ
	37	16	M	Cons.Tatui-SP
	38	17	F	Col.Esp.StoPinhal-SP
	39	17	M	Cons.Tatui-SP
Trombone-4	40	15	M	B.F.Esp.Sto.Pinhal-SP
3M e 1 F	41	16	M	B.F.Esp.Sto.Pinhal-SP
	42	19	M	Cons. -Catanduva-SP
	43	19	F	Banda
Bombardino-1	44	14	M	Col.SalesianoNiterói -RJ
Tuba	músico convidado			
Percussão-5	45	13	M	B.Louveira/Vinhedo-SP
3F e 2 M	46	14-13	F	escola de música
	47	16-16	F	B.F.Esp.Sto.Pinhal-SP
	48	17-17	F	MusiArte-SP
	49	41-41	M	Cons.Tatui-SP-

5.4 Apresentação dos resultados da tabulação do questionário

Quadro 9- Formação instrumental da banda pesquisada

Instrumentos	flauta	Oboé	clarineta	sax-alto	sax tenor	saxbarítono
Quantidade	8	2	10	7	2	1
Instrumentos	trompa	Trompete	trombone	bombardino	tuba	percussão
Quantidade	3	5	4	1	1	5

Quadro 10- Faixa etária dos alunos por agrupamentos

Idade	Número de instrumentistas
10 a 14 anos	16
15 a 18 anos	20
Mais de 19 anos	11

Quadro 11- Nível de escolaridade

Nível de Escolaridade	Número de instrumentistas
Ensino Fundamental	20
Ensino Médio	23
Superior	4
Não respondeu	1

Quadro 12- Tempo de estudo

Tempo de estudo	Número de instrumentistas
1 ano	11
2 anos	16
3 anos	17
4 anos	5
5 anos	4
6 anos	4
Mais de 7 anos	1

5.5 Questionário - Tabulação

Questão 1. Por que começou a aprender música?		
Grupo I	Grupo II	Grupo III
Influência da música-8	Influência da música- 10	família, banda, amigos, música- 2 cada
Influência da família- 4	Influência da família- 4	instrumentos e novos conhecimentos- 1 cada
Influência da banda- 3	Influência de amigos-2	não respondeu- 1
Influência de amigos- 1	Banda, instrumento, Experiência, atividade-1cd	

Questão 1.2 . Por que escolheu o instrumento?		
Grupo I	Grupo II	Grupo III
o instrumento-7	o próprio instrumento-10	próprio instrumento
Fazer música- 3	Qualidades musicais-6	banda
participação na banda e escolha do professor-2	Banda e televisão- 1cada	família, aprendizado- 1 cd
não responderam-2	não responderam- 4	não respondeu-1

Questão 2: Antes de integrar a banda de música, qual era a sua relação com a música?

Grupo I	Grupo II	Grupo III
1- boa- 7	1- boa- 13	1- boa- 9
2- muito pouco- 5	2-muito pouco-4	2- muito pouco- 2
3- banda, escola, instrumento de brinquedo-1	3-banda-3	
4- não responderam-3	4- meios de comunicação-2	

Questão 3- O que você aprende com facilidade ou dificuldade na parte musical e técnico-instrumental?

Grupo I	Grupo II	Grupo III
facilidades musicais: música(2) teoria(1) tocar de ouvido(1)	facilidades musicais: leitura(5) música(2) tocar de ouvido(1)	Facilidades musicais Teoria(1) ritmo(3)
facilidades técnicas: notas(1)	facilidades técnicas: escalas,afinação,mecânica nstrumental(1 cada)	Facilidades técnicas não houve citação
dificuldades musicais: teoria(3) leitura(1) tocar bonito(1)	dificuldades musicais: leitura(4) interpretação(2) tocar de ouvido(1)	dificuldades musicais leitura(2) teoria(2) audição(2)
dificuldades técnicas: trinados(2) agudo(2) dinâmica,respiração,afinação (1 cada)	dificuldades técnicas: agudo(4), afinação(2), sonoridade e tessitura- 2 cada).	dificuldades técnicas técnica geral e agilidade (1 cada)

Questão 3.1 Qual é o repertório que você utiliza?

repertório	autores	músicas	outros materiais citados
	Vivaldi 2,Bach Mozart 2, Schumann e Beethovem 2, Marcha e Carnaval	clássicas e música da própria banda -3 música dos métodos-1	exercícios e escalas- 2 arranjos, composições, métodos, peças, quartetos

Grupos	tempo de estudo diário	aulas semanais	como estuda	o que estuda	para que estuda
	- de 1h 1h +de 1	-de 1 1 +de 1			
Grupo I	1 3 12	1 6 9	não resp- 11 sozinho- 3 professor-1	técnica-9 método-6 música-6	melhorar-7 não respondeu-4 ser músico-4
Grupo II	6 5 11	1 11 8	Não resp- 9 Sequência Estabelecida- 4 Sozinho- 3 com professor-1	método- 10 música-6 não resp-4 técnica-6	melhorar-10 não respondeu-6 ser músico-2 relaxamento,gos- tro, obter resul- tados-1 cada
Grupo III	- 3 8	1 6 2	sozinho- 5 não resp- 4 esquema- 1	não resp.-5 música -3 método-2 técnica-2	

o que motiva	Música-5 profissionalização-5 família -1 Passatempo- 1
o que desestimula	não mencionou-7 visão cultural da família, governo e sociedade- 4 condições de ensino-aprendizagem (falta de prof. e instrumento;tipo de ensino)-3
aspiração,participação,postura da família eamigos	Família e amigos estimulam- 20 família e amigos desestimulam- 7 Profissionalização- 50 % dúvida quanto à profissionalização- 25% não desejam profissionalização- 25%

5.6 Perfil dos alunos

5.6.1 Instrumentos da banda de iniciantes

A formação da "Banda de Iniciantes" é completa, totalizando 49 alunos, só faltando um instrumento, o fagote: flauta(8), oboé(2), clarineta(11), sax alto(6), saxtenor(2), saxbarítono(1), trompa(3), trompete(5), trombone(4), bombardino (1), tuba (1) e percussão (5).

Após a década de 1970, com a criação de algumas bandas sinfônicas no Estado de São Paulo, propiciou-se a divulgação de instrumentos que pouco conhecidos, como o oboé, o fagote e a trompa. Até então, eram duas as principais influências quanto à formação instrumental da banda de música paulista: a da banda militar e a dos maestros italianos, que foram cedendo espaço à influência da banda norte- -americana. Hoje, há uma tendência geral no aprendizado desses instrumentos, mas a inclusão dos mesmos nas bandas é lenta por inúmeros motivos: custo muito alto e difícil manutenção dos instrumentos, falta de professores especializados nas cidades do interior paulista.

Um outro fato importante é a formação de naipes com vários instrumentos em várias vozes, superando o uníssono ou o dobramento, que era prática comum da maioria das bandas. A tradicional formação da percussão - bombo, caixa e prato - está sendo ampliada com a bateria, podendo haver tímpanos e teclados.



5.6.2 Faixa etária

Dos quarenta e nove integrantes das doze bandas, apresentaram-se alunos em estágio de iniciação instrumental e musical, assim distribuídos: dezesseis alunos de 10 a 14 anos; vinte e um entre 15 e 18 anos e doze com mais de 19 anos. O principal bloco é de 10 a 18 anos, envolvendo crianças e jovens, totalizando trinta e oito componentes e um segundo bloco, com mais de 19 anos, com doze integrantes.

É possível indicar a presença cada vez maior das mulheres na prática instrumental, principalmente nos conjuntos grandes, como orquestra e a banda de música. Elas têm escolhido instrumentos diversos, desde a flauta transversal até a percussão. Nessa "Banda de Iniciantes", dos quarenta e nove músicos, vinte e quatro eram mulheres. Nos naipes de flauta transversal, oboé, saxalto e trompa, as mulheres são a maioria, aproximando-se do número de homens nos demais instrumentos de madeira. Nos metais maiores, ainda a presença feminina é pequena. Na percussão, o surgimento de mulheres já não é tão raro e até considerado sem restrições ou estranhamentos.

A partir da década de 1950, com o crescimento das cidades, as bandas sofreram um declínio acentuado, ocasionando a não renovação de novos músicos. As bandas de música, na sua maioria, eram formadas por idosos (mais de 50 anos) e pouquíssimos jovens e crianças. A pesquisa vem mostrar uma tendência, iniciada a partir da década 1970: a inclusão cada vez maior de crianças e jovens,



graças ao revitalização da música instrumental e o interesse pelo aprendizado de um instrumento.

Nos Estados Unidos as crianças recebem iniciação musical e instrumental entre 5 e 7 anos; na Hungria, na Pré-escola, é empregado o método Kodaly com crianças de 5 e 6 anos.

Joel Pereira afirma que

“toda criança americana tem ampla oportunidade para aprender música durante sua vida escolar. Aqueles com maior aptidão permanecem nos programas e muitos continuam seus estudos em nível universitário, tornando-se profissionais - seja como instrumentistas, vocalistas, educadores ou qualquer outro ramo relacionado com a área” (PEREIRA, 1997, p.4).

5.6.3 Tempo de estudos musicais

A maioria dos alunos, cerca de vinte e sete, estão nos dois primeiros anos de aprendizado, o equivalente ao curso preparatório de escolas e conservatórios, e vinte e dois estudam há três ou quatro anos. Embora os alunos pesquisados tenham sido classificados como iniciantes na aprendizagem musical e instrumental, cerca de nove integrantes têm mais de cinco anos de estudo. Os estudos musicais são feitos, geralmente, sem o acompanhamento e orientação de um professor especializado. O desenvolvimento musical pode ser considerado lento para a maioria dos alunos pesquisados, sendo classificado para a "Banda de Iniciantes". Além do pouco acesso à orientação de professor especializado (só em festivais), e de possuir uma carga horária reduzidíssima, a maioria dos alunos não

possui métodos ou repertório específicos para o instrumento, ficando restrito ao repertório da banda ou das lições escritas pelo próprio maestro.

5.6.4 Escolaridade dos alunos

Cerca de vinte alunos estão no Ensino Fundamental, vinte e três, no Ensino Médio e quatro, no Ensino Superior. Apenas um deixou de responder. Até a década de 1970, os músicos de banda, na sua grande maioria, representavam vários segmentos sociais com diversificada situação de escolaridade: analfabetos (principalmente os músicos mais idosos), mão-de-obra especializada e profissionais liberais.

As escolas de música criadas pelas bandas tinha como objetivo principal a formação de novos músicos para a renovação do seu quadro de pessoal. Ainda são poucos os alunos com pretensão a uma profissionalização e propensos a dar continuidade aos estudos musicais.

5.7 Questionário - comentários

5.7.1 Primeira questão "Por que começou a aprender música e escolheu este instrumento?"

Para melhor análise, esta questão foi desmembrada em duas partes: 1ª - "Por que começou a aprender música?" teve o seguinte resultado: num

total de quarenta e nove alunos, cerca de vinte foram influenciados pela Música; dez pela família e cinco alunos pela própria banda.

Foi citado, apenas uma vez, cada um dos itens: a influência do instrumento musical, a procura de experiência musical, desenvolvimento cultural e novos conhecimentos. O triângulo formado pela música, família e banda é a estrutura principal e responsável pela iniciação musical e instrumental dos alunos. Assim como numa segunda relação, o aluno, a banda e maestro formam a estrutura de sustentação do aprendizado musical, muito enfatizada por Donald Bollinger (1979, p.26).

Depois da música e da família, estão a banda de música da cidade e a participação das fanfarras e bandas marciais, principalmente nos eventos cívicos escolares.

Os alunos pesquisados vivenciaram, em seus locais de origens, a apresentação ou chegaram a tomar parte das bandas na cidade, que é um das únicas possibilidades de apresentação de música instrumental *ao vivo*. Num segundo momento, os alunos conheceram o ambiente musical desenvolvido em aulas e ensaios, marcado, geralmente, pela aprendizagem informal, em que o aluno é obrigado a aprender sozinho e a aumentar sua capacidade de concentração e observação. O convívio com os componentes das bandas de música também é diferenciado em relação à família, aos grupos de amigos, clubes esportivos recreativos e até Igrejas. A integração se dá num processo de socialização diferente de como ocorre com os jovens. Trata-se de um grupo heterogêneo em relação à

maioria dos fatores: faixa etária, profissão, escolaridade, fase de aprendizagem musical; o que, na verdade, enriquece o ambiente e o convívio sócio-musical.

Os outros pontos menos citados foram: o instrumento musical que tem sido cultivado intensamente pela mídia como símbolo de *status*, para os adultos, e de liberdade e personalidade, para os mais jovens. Foram indicados outros aspectos pessoais como satisfação, desejo, admiração, utilidade, aptidão pessoal, conhecimento, experimentação e desenvolvimento.

A segunda parte da primeira questão "Por que escolheu este instrumento?"

A principal influencia foi o próprio instrumento, com vinte e uma citações; dezesseis não responderam; cinco citaram a banda como influencia principal; dois informaram que a escolha foi dos professores, sendo que os fatores televisão, família e interesse de aprendizado tiveram apenas uma citação. É possível definir que a escolha principal deveu-se às características específicas dos instrumentos (timbre bonito, som, delicadeza), conceitos aprendidos na própria banda de música.

Houve três tipos de manifestações dos alunos: enquanto uns indicavam a paixão e identificação com os instrumentos, outros tinham uma escolha direcionada para uma possível profissionalização e as possibilidades de aprendizagem gratuita, oferecida pelas bandas. O estudo de música ou de um instrumento é muito oneroso: o ingresso, a matrícula e mensalidade na associação,

a compra de materiais e instrumentos afastam o jovem financeiramente menos afortunado dessa prática, oferecida gratuitamente pelas bandas.

Quanto ao estudo de determinados instrumentos, alguns não efetuaram a escolha, pois os desconhecem, então, o maestro, depois de uma rápida análise, seguindo sua experiência, faz a escolha para o aluno, considerando, em muitos casos, as necessidades e disponibilidade da banda.

É raro que o aluno mude de instrumentos para chegar ao ideal, pois não há um processo e nem mesmo tempo para essa pesquisa inicial e, finalmente, houve a menção da escassez de tempo para adaptação, o que, todavia, poderia ser realizado com certa facilidade nos ensaios.

No Brasil, às vezes, as escolas determinam o estudo de apenas um instrumento, tendo surgido, recentemente, a obrigação de uma segunda opção, principalmente piano complementar. O maestro da banda deve promover a experimentação instrumental pelos alunos, o que auxiliará cada um e o conjunto.

5.7.2 A segunda questão - “Antes de integrar a banda de música, qual era a sua relação com a música?”

Os objetivos da segunda questão eram: conhecer a fase anterior ao contato com a banda; detectar tipos de musicalização e tipos de acessos à música atualmente existentes. As respostas foram qualitativas, quantitativas e específicas: trinta tinham uma relação boa; para nove, a relação foi muito pouca; dois conheciam através dos meios de comunicações e três tiveram contato com a música através da banda, na escola e com instrumento de brinquedo.



O quadro de resposta define a não realização de uma musicalização específica e especializada em cursos regulares, pela maioria dos entrevistados. Os locais onde ocorreu a audição musical foram: no próprio ambiente familiar, na escola e igreja. Os meios de relacionamento musical citados foram: a banda, os instrumentos de brinquedo, fanfarra e coral, além do rádio, a televisão e o disco.

5.7.3 Terceira questão: “O que você aprende com facilidade e dificuldade na parte musical e instrumental e o repertório que você pratica?”

Visou-se constatar a definição do conteúdo dos estudos musicais, mencionados pelos próprios alunos, principalmente a relação música e técnica.

As facilidades musicais mais citadas são: a leitura (cinco), música e teoria (quatro cada uma); ritmo (três) e tocar de ouvido (duas), totalizando dezenove citações. As facilidades técnicas foram: tirar notas, escalas, afinação, mecânica instrumental. As dificuldades musicais foram: leitura (sete); teoria (cinco); interpretação (duas); tocar bonito, tocar de ouvido, audição (uma de cada), totalizando dezessete menções. As dificuldades técnico-instrumentais foram: agudo (seis), técnica geral (seis), afinação (três), trinados, tessitura e sonoridade (duas de cada); respiração, dinâmica e agilidade (uma de cada); totalizando vinte e quatro observações.

O repertório de palavras utilizado é restrito ao estágio de formação musical, característica da iniciação musical: música, teoria, leitura e ritmo. As palavras citadas compõem o primeiro universo da formação instrumental: tirar notas, escalas, afinação e mecânica instrumental. E as dificuldades técnicas denotam um direcionamento especificamente técnico e não uma técnica direcionada para a estética (exemplo-sonoridade). No grupo de mais 19 anos com onze alunos, o desenvolvimento técnico-musical é mais lento, houve apenas duas menções sobre a técnica em geral e agilidade.

O ensino musical no País poderia intensificar o acompanhamento e a fundamentação psicológica. Além da realização de ensaios didático-pedagógicos, objetivando o aprimoramento técnico-musical dos alunos, é importante a fundamentação psicológica e filosófica do trabalho¹⁰.

A banda, na primeira metade do século XX, tinha como processo de aprendizagem, o autodidatismo e a aprendizagem informal. Paralelamente, os maestros e alguns músicos tornavam-se os únicos mestres, formadores de novos músicos. Tal ensino restringia-se a uma iniciação instrumental básica (notas e posições); a uma teorização limitada a nome e duração de notas. Isso ocorre até hoje, mas foi a partir da década de 70, que as bandas começaram a montar uma pequena escola de música anexa, com dois ou três professores, utilizando novos métodos teóricos (além do famoso Pascoalino Bona, do final do século passado) e

¹⁰ Lemos em GROVES. Op. Cit, p.356. "A idéia de aprender a ler, antes de falar é ridícula. Ainda que na educação da música sejam apresentadas antes da habilidade de falar na música, estivesse sido adquirida. Os símbolos, ao contrário, são apresentados como símbolos de ações a serem performadas, assim como, o apertar uma tecla.... A sequência de evento é, pois, símbolos,

os métodos técnicos importados e diferentes dos tradicionalmente utilizados, como o Amadeu Russo para todos os instrumentos de metal e Nabor Pires Fernandes para clarineta. Os métodos nacionais eram utilizados nas corporações militares e os estrangeiros, por professores estrangeiros de orquestras sinfônicas (principalmente a partir da Segunda Guerra Mundial) do Teatro Municipal e de algumas rádios.

Esses métodos europeus são antigos, mas continuam sendo utilizados em conservatórios europeus, principalmente na Itália, fato reforçado pela predominância de representantes de editoras italianas no Brasil. Numa segunda fase, podemos destacar o Método Klose para clarineta, o Tafannel para flauta e o Arban para trompete.

Segundo Joel L. S Barbosa,

“a instrução musical elementar de instrumentos no Brasil pode ser dividida em 3 fases. Na primeira fase, o professor focaliza a leitura musical; na segunda, ele inicia no instrumento, concentrando na aquisição de habilidade instrumental e na terceira, o estudante entra para o conjunto e tem a sua primeira experiência dentro de grupo grande” (BARBOSA, 1994, p.2).

Quanto ao repertório, as citações são reduzidíssimas, denotando a priorização da técnica instrumental em detrimento da música e da musicalização: sete citações de música clássica; seis de música popular e cinco não definiram o gênero musical, totalizando dezoito citações. Apenas um aluno citou que toca as próprias composições. É dada maior ênfase à técnica e aos métodos do que à

reação física e som desconhecido, ao invés de símbolo, imagem mental do som, resposta física e som esperado ou padrão sonoro”.

música e ao aluno .

Sobre as escalas e tessituras, uma proposta a ser pesquisada é a realização diária de escalas maiores e menores, em semibreves, mínimas, semínimas; nos sentidos ascendentes e descendentes, para desenvolver o sentido de graus conjuntos e a percepção físico-motora e musical dessas duas direções importantes.

As citações dos alunos poderiam ser veiculadas durante os ensaios, contribuindo para o aperfeiçoamento do grupo: "Nada se aprende com facilidade"; "Acho que tudo possui dificuldades e facilidades"; "Quando é difícil, demoro alguns dias para aprender"; "Não acho que haja coisas difíceis, só mais complicadas, que se resolvem com treino"; "Músicas conhecidas são mais fáceis"; "Se me interessa, sai fácil. Se ponho na cabeça que não sai, fico com medo e então fica difícil".

5.7.4 Quarta questão -"Quanto tempo estuda por dia, quantas aulas tem por semana; como, o que e para que estuda?"

Visou-se constatar a carga horária dos alunos; a presença e acompanhamento de professor, além da organização e desempenho dos estudos, pelos próprios alunos. Segundo o levantamento sobre o tempo de estudo dos alunos, a maioria considerou e incluiu os ensaios da banda como estudo, sendo que a grande parte só ensaia, sem estudo individual. Quanto ao quadro de atividades musicais, percebeu-se que quase a metade tem uma aula semanal (vinte e três



alunos), correspondente ao ensaio semanal; o grupo que ensaia e realiza o estudo diário individual é de trinta e um alunos.

À segunda parte da questão, que trata do estudo musical, a maioria de vinte e quatro alunos não responderam e onze afirmaram que estudam sozinhos, pois não tem professor. Apenas cinco alunos têm esquema de estudo e só dois estudam acompanhados com professor. Sobre o conteúdo dos estudos, trinta e três alunos priorizaram a parte técnica, através de métodos e exercícios técnicos específicos; apenas seis indicaram as músicas. Sobre a finalidade dos estudos, as indicações também são gerais, não determinantes de processos específicos: vinte e quatro alunos estudam para melhorar e dez não responderam; uma minoria especificou o objetivo de profissionalização e três têm fins estéticos.

Na visão dos alunos, o professor é determinante no processo educativo, sendo possível detectar a priorização da técnica instrumental sem conteúdos e finalidades específicas. As respostas se restringem a citar a duração dos estudos (horas e dias), não indicando o conteúdo programático, os objetivos e práticas didático-pedagógicas. Não há programas curriculares para uma formação geral e nem o estabelecimento de estudos diários para manutenção e aprimoramento gradual. Poucos professores organizam e orientam os estudos de seus alunos; parece provável que uns priorizam os métodos e não as necessidades e dificuldades do estágio atual dos alunos; outros priorizam um tipo de formação restrita ao instrumento, não se preocupando com os aspectos sócio-culturais e musicais do alunado.

Segundo a psicopedagoga musical Violeta Hemsy de Gainza:

“a criança em idade escolar não costuma escutar o som da música que ela mesma produz, grita quando canta e bate nos instrumentos em vez de tocá-los, a menos que tenha sido sensibilizada(...) ou tenha modelos capazes de induzir comportamentos mais refinados. O pré-adolescente não grita e até talvez preferisse não cantar. Aborda os instrumentos com timidez porque lhe é difícil canalizar sua energia para o exterior(...) sente e pensa globalmente(...) não tem ainda suficiente consciência das transformações que já começaram a se operar no seu interior(...)O adolescente põe na música - seja como receptor ou emissor - sua mente e seu afeto, mas dificilmente seu corpo” (1988, p.23-24).

5.7.5 Quinta questão: "Qual a motivação e o desestímulo nas suas atividades musicais? Qual a sua aspiração musical e o apoio da família para a realização desta atividade?"

As conclusões demonstram que a principal motivação continua sendo a própria música e sua provável profissionalização. A família, como motivadora, é citada apenas uma vez, assim como a citação de a atividade constituir-se um passatempo. Os desestímulos são mais diversificados e os mais citados foram: a visão cultural da família, do governo e da sociedade e, num segundo momento, as condições de ensino-aprendizagem (falta de professor e instrumento, tipo de ensino). A aspiração mais citada foi a profissionalização, embora ocorra uma divisão entre e os duvidosos e não interessados na mesma. Finalizando, a família e os amigos são estimuladores do aprendizado, numa proporção de vinte favoráveis para sete citações desfavoráveis.

Algumas observações dos alunos sobre a questão merecem ser mencionadas:

- 25 anos, Ensino Médio, um ano de estudo: “Pretendo ser uma grande musicista, tocar muito bem, minha família me apoia e se sentem muito orgulhosos. Pretendo tocar numa orquestra sinfônica”.
- 12 anos, 6ª. série, sete meses de estudo: “Uns me apoiam, outros dizem pra eu não seguir esta carreira. Quero entrar numa orquestra”.
- 14 anos, 8ª. série, dois anos de estudo: “As músicas difíceis me motivam, as fáceis me desestimulam; a família apoia e os amigos gostam”.
- 15 anos, 1º. ano Ensino Médio, dois anos de estudo: “O que me motiva é o gosto pela música; desestimula morar num país cuja população não dá valor aos músicos e o governo não dá estruturas para estes. Gostaria de ser músico profissional, mas minha família tem medo de que eu venha a passar necessidade, pois acreditam que os músicos não têm vez em nosso País”.
- 15 anos, 1º. ano do Ensino Médio, dois anos de estudos: “O que me estimula é o prazer de tocar e o gosto pela música; o desestímulo vem com a rotina, pois tenho que estudar a mesma coisa todo dia. Minha família apoia bastante, pois

muitos membros já foram músicos, como por exemplo eu e minhas primas”.

- 16 anos, Ensino Médio, cinco anos de estudos: “O motivo é a própria música, eu me realizo nela, por enquanto é apenas um hobby, ainda não penso nela como profissão”.
- 17 anos, 2º.ano Ensino Médio, dois anos de estudo - “Se por algum motivo tiver que parar com o meu trabalho musical, serei uma pessoa frustrada”.
- 18 anos, 3º. ano do Ensino Médio, seis anos: “Acho que a música me ensina a viver, a pensar. Ela me desperta”.
- 18 anos, Ensino Médio completo, dois anos: “O que desmotiva: falta ou troca constante de professor e instrumentos sem condições”.
- 19 anos, Ensino Fundamental completo, um ano: “ O que me motiva é ouvir meus professores tocarem. O que desestimula são os sermões dos pais por causa do barulho, me acham um otário”.
- 21 anos, 2º ano Faculdade de Direito, dois anos: “ Por eu gostar já é uma motivação; pretendo, quando terminar a faculdade, estudar mais seriamente a música”.

5.8 Análise de maestro e professores especializados sobre os alunos pesquisados

Os professores integrantes do Festival de Inverno de Campos de Jordão – Núcleo de Tatuí- 1995, que trabalharam com esses alunos durante um mês, afirmaram que a falta de professor especializado e o acesso a bons métodos são dificuldades que prejudicam a aprendizagem musical:

- Marcos de Castro Kiehl (flauta), mestrado em performance nos Estados Unidos, detectou como principal dificuldade dos alunos o acesso ao professor especializado. Destacou a existência de apenas um método de flauta transversal elaborado por um brasileiro: Celso Woltzenlogel.
- Luis Carlos Rodrigues (saxofone), professor e coordenador da área de instrumentos de sopros do Conservatório de Tatuí-SP, reforçou a importância do uso de bons métodos (todos oferecidos eram importados) e também de um guia de exercícios técnicos que contribuisse para uma formação mais sólida.
- Fernando Chipoletti (trombone), integrante de um dos mais importantes quartetos brasileiros- O Trombonismo-, enfatizou a importância dos alunos realizarem uma série de exercícios diários para desenvolvimento da técnica instrumental. Passou-

lhes uma série de estudos que ele próprio realizava diariamente.

- Luiz Caldana (percussão), maestro do Conjunto de Percussão do Conservatório de Tatuí-SP, enfatizou o ensino da técnica básica dos instrumentos de percussão, quase sempre desconhecida pelos músicos de banda.
- Walter Bianchi (oboé), músico aposentado da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e professor de música de câmara em cursos internacionais, acrescentou aos problemas já surgidos, a inexistência de bons instrumentos, sendo corroborado pelo professor de fagote José Eduardo Flores.
- Os professores de clarineta Otinilo Galvão Pacheco e Ely Jacob Hessel, observaram que alunos de determinadas regiões têm melhores informações e que devem se preocupar não só com o instrumento e sim com a música.
- Graziela Bortz(trompa), que conclui mestrado nos Estados Unidos, destacou a evolução dos alunos dos festivais anteriores e a conscientização da importância de saber como e o que estudar.

Joel Luis Barbosa, maestro da Banda de Iniciante pesquisada e

formada no Festival, em 1994, analisa:

“O nível musical é muito baixo, eles só se preocupam com o aspecto rítmico. Não se preocupam com a dinâmica, ligadura, fraseado, afinação. Não sabem afinar. Cerca de



65% apresentam destreza no instrumento, mas não apresentam treinamento musical". Quanto à prática de conjunto, a maioria não tinha noção; geralmente tocavam forte. Não percebiam os aspectos musicais. Há necessidade, também, de professores especialistas em iniciação musical e instrumental". – Como eles conseguem aprender? – "Com muita vontade e talento; aprendendo através de conversa, observação de todas as pessoas do seu ambiente musical. Eles deveriam ter um acompanhamento musical semanal e um acompanhamento técnico instrumental mensal"¹¹.

A psicopedagoga Violeta H. Gainza confirma que:

"os jovens e mesmo as crianças costumam ser muito bons professores. Embora não tenham estudado pedagogia, se forem musicalizados com princípios e técnicas corretos, vão "direto ao assunto" e invariavelmente acertam na didática quando transmitem conhecimentos entre eles" (1998, p.94).

5.9 Iniciação musical e instrumental nas bandas - algumas

propostas

As propostas complementares a serem discutidas são:

- deve ocorrer uma definição diferenciada de tipos de cursos: complementação cultural ou lazer e educação intensiva e profissionalizante;
- determinar o tipo de aula, a carga horária de estudo dos alunos para não retardar o progresso de cada um;
- intensificar as aulas coletivas ao invés de só aulas individuais;

¹¹ BARBOSA é do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatui-SP e professor de clarineta e coordenador de programa de pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Ministra cursos sobre Banda de música na Colômbia, África, no Pará e em Goiânia, entre outros.

- priorizar a educação musical a partir do músico e da música e não da técnica instrumental e dos métodos;
- diversificar os tipos de aulas, não só de instrumento e teoria, mas coral, exercícios físicos e corporais aliados à música;
- investir em atividades de criação e apreciação musical;
- iniciar os alunos na utilização de novas tecnologias, ainda não inseridas na aula de música, como gravadores e vídeos, teclados, afinadores, metrônomos e computadores;
- quanto à escolha de instrumentos, é importante incentivar o estudo e a pesquisa de vários instrumentos, procurando conhecer a técnica básica instrumental similar aos instrumentos de sopros;
- a manutenção do espaço físico da banda de música deve ser realizada por todos, com uma atuação participativa e compromissada. Geralmente, a atuação dos alunos se limita à execução musical, não se interessando e envolvendo em outras atividades da banda de música, que são bem diversificadas, como compra de instrumentos, contratação de professores, compra de material didático, métodos, repertório (origem editorial, custos, bibliografia);
- determinar por que a música foi escolhida (argumentos históricos, técnico- musicais, contextualização sócio-cultural). Seria interessante que os alunos participassem também da

estruturação e montagem da apresentação e participassem de uma pesquisa elaborada junto à plateia. Todos os objetivos deveriam ser direcionados para que cada aluno conhecesse os processos de estruturação e organização da banda -custos e valores de cada atividade e destino de cada fonte de sustentação financeira-, assim ele terá possibilidades de ter uma consciência mais ampla do funcionamento do processo todo. No momento em que esses alunos assumirem a direção de projetos semelhantes, terão a experiência como prática e referencial, pois não há escolas ou cursos para tais atividades.



CAPÍTULO IV – CONCLUSÃO

A Banda de Música: retratos sonoros brasileiros apresenta como conclusões:

A afirmação que a banda de música é um movimento nacional ficou comprovada pela constatação da existência das bandas nas vinte e sete unidades federativas brasileiras, caracterizando um movimento de abrangência nacional, com a tendência a crescer e expandir-se na maioria dos Estados. São mais de mil e trezentas bandas inscritas oficialmente na Funarte-RJ, órgão ligado ao Ministério da Cultura. O Brasil possui cinco mil quinhentos e treze bandas, dando uma média de uma para três cidades. O Estado de São Paulo, por exemplo, possui seiscentos e quarenta e três municípios e trezentas e treze bandas, dando uma média de um conjunto para duas cidades. Foram encontradas inúmeras bandas centenárias, só no Estado do Rio de Janeiro, onze, sendo que a mais antiga foi fundada no ano de 1848 e um grande número de conjuntos com décadas de existência.

O movimento tem mantido o crescimento em dezoito Estados, com bandas militares e civis aliadas a Prefeituras municipais e escolas. Somando-se a esta constatação, acusamos a tendência de criação e manutenção de novos conjuntos, através de instituições importantes, como as Forças Armadas (são cento e vinte bandas militares e cem de Forças auxiliares) e as Prefeituras Municipais. No



Estado de São Paulo, há nove bandas no Exército, com trezentos e vinte e três músicos em oito cidades. Ela também existe nas escolas privadas e públicas, onde a fanfarra e a banda marcial, em muitos casos, se ampliam e se transformam em banda de música.

Encontramos exemplos históricos em vários Estados, onde foram criadas bandas escolares desde o final do século passado nas Escolas de Artes e Ofícios e na primeira metade do século XX, com a instituição do projeto de Heitor Villa-Lobos, nas Escolas Técnicas Federais. Em alguns casos a tradição foi mantida até hoje.

A banda de música mantém algumas de suas principais relações com a comunidade, atualmente mais restrita, mas mesmo assim amplia seus espaços junto a outros segmentos do meio musical. Os Festivais de Música, geralmente dedicados à música erudita, começam a ampliar o espaço para as bandas de música, sendo os mais conhecidos os de Campos de Jordão-SP, Tatuí-SP, Londrina-PR e Brasília-DF. Além das bandas militares e das Prefeituras, concluiu-se que as bandas de música ligadas a instituições religiosas, principalmente as Igrejas evangélicas (Congregação Cristã do Brasil, Assembléia de Deus e Adventista do Sétimo Dia) têm se tornado um dos maiores movimentos de formação de músicos. Em Hortolândia-SP, por exemplo, a Congregação Cristã do Brasil possui vinte e três igrejas com nove instrutores para quinhentos e quatro músicos e duzentos e vinte e seis aprendizes. Foram encontrados vários exemplos no Corpo Musical Diretivo da Polícia Militar do Estado de São Paulo, onde a maioria é de origem religiosa, assim como os músicos das corporações. Dos doze

comandantes da Comando Musical da Polícia Militar de São Paulo, dez são evangélicos. O mesmo ocorreu com vinte e seis bandas cariocas, das quais vinte e duas eram de Igrejas evangélicas.

Algumas instituições artístico-culturais têm desenvolvido projetos com as bandas de música, tais como: a Secretaria de Estado de São Paulo e Conservatório de Tatuí-SP, através do Projeto Pró-Bandas, a Fundação Carlos Gomes de Belém do Pará que atende mais de cinquenta bandas, tendo recebido prêmio e reconhecimento internacional do BID-Banco Interamericano de Desenvolvimento. Em algumas cidades, alguns projetos desenvolvidos com as bandas da cidade ampliam-se e se organizam em Departamentos dentro da Secretaria Municipal de Cultura, como é o caso da cidade de Goiânia-GO. Além dessas instituições, as bandas de música têm procurado apoio dentro da própria comunidade, tais como comércio e indústria e até entidades educacionais e médicas.

Algumas bandas de música têm participado de concursos e encontros internacionais, mas é no movimento regional e municipal que se destacam, também no contexto sócio-cultural.

Para um enfoque mais regionalizado, encontramos inúmeros exemplos da existência permanente das bandas de música, mas algumas sobressaíram-se em relação a outras: só no Estado de São Paulo, existem mais de trezentas bandas; na região de São José dos Campos, em uma das regiões administrativas mais desenvolvidas do País, com trinta e seis cidades, no início da



década de 1990, existiam trinta bandas de música para um cenário regional de apenas nove cursos musicais, seis corais e vinte e três grupos ou associações.

Enquanto nos Estados Unidos, as bandas de música se organizam em várias associações nacionais e estaduais, tais como, como a MENC- Music Educators National Conference, com 27150 inscritos, a NBA- The National Band Association com 3400 membros de 20 países. No Brasil, existe desde 1994, a Confederação Brasileira de Bandas e Fanfarras com mais de uma dezena de Federações Estaduais, podendo citar como exemplo Paraná, Goiás, Rio Grande do Sul, Paraíba, Bahia, entre outros. Em São Paulo, a Federação Paulista, desativada desde a década de 1980, foi recriada, em 1998, como Federação de Regentes e Coreógrafos de Bandas e Fanfarras. É importante salientar que a Ordem dos Músicos do Brasil foi criada apenas em 1960.

A questão sobre a decadência ou extinção da banda, alardeada em cada comunidade, ou o esquecimento ou ostracismo das mesmas nos meios de comunicação de massa, detentores da informação para a maioria da população brasileira, não refletem a realidade quantitativa e qualitativa do movimento das bandas de música.

A banda de música, nas últimas décadas, reiniciou a sua atividade educativa. Muitas delas, tornam-se verdadeiros conservatórios, ainda não reconhecidos pelo próprio meio musical e pelas instituições oficiais. Existem inúmeros indicativos da provável continuidade e expansão do referido movimento, num país em que a Música e as Artes são desvalorizadas no contexto das escolas, ao contrário dos países mais desenvolvidos. Há um movimento mundial de

crescimento e de reavaliação e revalorização da importância da música, da educação musical, da aprendizagem do instrumento musical e da prática instrumental coletiva, onde a banda de música é inserida como uma das principais práticas alternativas:

- Nos Estados Unidos, a banda se insere no meio musical, sócio-cultural e educacional (desde a pré-escola até as universidades). Na década de 1980, a música era, depois do inglês, a disciplina mais procurada nas escolas norte-americanas.
- Na Hungria, o estudo da música nas escolas é obrigatório, não só no aspecto teórico e prático(através do coral), mas principalmente apreciativo de amplo repertório musical.
- O movimento das bandas de música na América do Sul é também importante, destacando-se o Chile, a Colômbia e a Venezuela, com projetos especiais.
- No Brasil, elas se tornaram, em muitas locais, o único espaço da cidade em que o ensino musical e instrumental é desenvolvido, a única possibilidade de acesso e conhecimento para a maioria da população à música instrumental; somando-se a isso, as apresentações e performances ao vivo, processo bastante raro nos dias de hoje. Constatou-se que a banda, em muitos casos, foi e continua sendo a única instituição sócio-cultural da cidade a possuir um espaço próprio e independente

dos poderes públicos, como forma associativa e até beneficente. Outros Espaços Culturais, Centros e Oficinas Culturais diversificaram as suas atividades, prevalecendo o Teatro, as Artes Plásticas e o Balé.

A banda de música tem procurado encontrar alternativas para a sua manutenção financeira e captação de recursos. Aparentemente, a relação das bandas com as Prefeituras Municipais é alvissareira e apresenta-se como a única ou a melhor solução, mas a situação financeira das mesmas apresenta-se caótica por várias razões: queda de arrecadação de impostos por legislação federal; pelo desaquecimento da indústria e comércio de médio e pequeno porte; pelo aumento da folha de pagamento do funcionalismo público sempre crescente. Conclui-se pela sugestão alternativa, elaboração de um projeto de autogestão com captação organizada de recursos e prestação de serviços, procurando equilibrar e preservar o aspecto sócio-cultural e o profissional das bandas.

A pesquisa levou-nos a definir a estruturação administrativa e financeira da banda como cooperativa e prestadora de serviços. Destarte, os serviços musicais de uma cidade podem ser realizados pela banda, desdobrada em grupos específicos para cada evento, criados a partir do calendário festivos e turísticos do município. Podem também transformarem-se na Escola de Música Municipal e absorver os profissionais de música da cidade, sem funções e ocupações profissionais específicas e reconhecidas.

A banda sempre promoveu a profissionalização dos músicos em todos os setores da música brasileira, comprovada desde o século XVIII até os

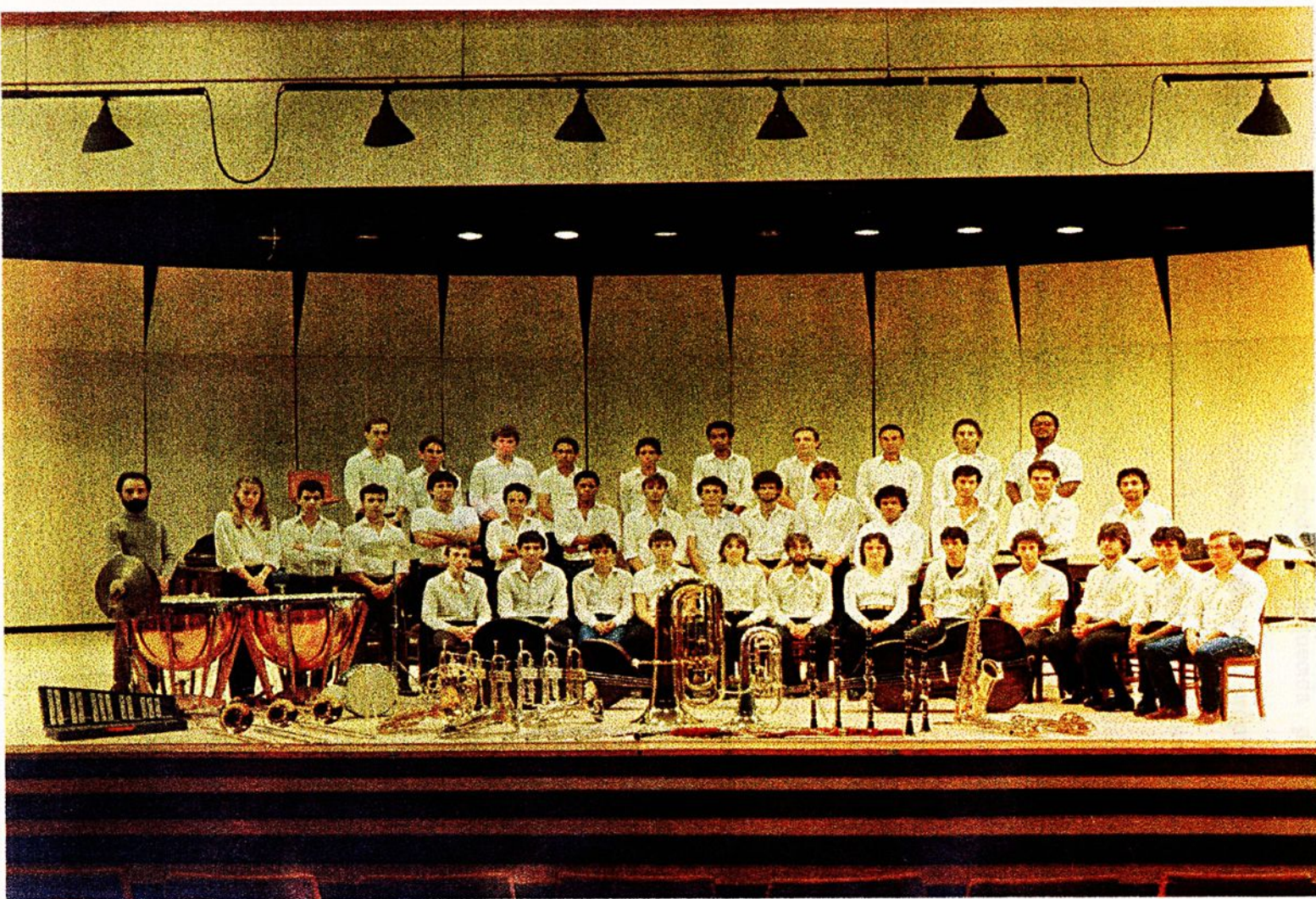


dias atuais. A carreira de músicos no setor militar até nas principais orquestras sinfônicas brasileiras são dois dos principais exemplos. É inquestionável que a maioria dos instrumentistas de sopros das orquestras sinfônicas do País são oriundos ou iniciaram seus estudos numa banda de música, observando-se também, atualmente, que estes são oriundos de bandas ou grupos musicais de Igrejas. Outra atividade musical remunerada constatada é desenvolvida na própria cidade ou região, sendo o maestro responsável por grupos instrumentais, como fanfarras, bandas marciais e carnavalescas.

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

Fig. 11 - Foto da Banda sinfônica do Conservatório Brasileiro de Música Dr. Carlos de Carvalho de São Paulo - 1981, regida pelo autor da pesquisa. Das 25 integrantes (foto está feita na hora), cerca de 10 profissionais atuam no setor musical profissional.

Fig.03. Esta é a Banda sinfônica do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí-SP – 1983, regida pelo autor do trabalho. Dos 45 componentes (não estão todos na foto), cerca de 39 profissionalizaram-se ou seguiram carreira acadêmica.



A banda de música ainda é esquecida pelos meios de comunicação, então é preciso fazer, registrar e contar o seu próprio cotidiano e a sua história. A literatura específica sobre a história da banda de música no Brasil é muito restrita. Constatou-se que o material bibliográfico resume-se em simples referências ao movimento, sendo que publicações atualizadas e reconhecidas nacionalmente, como a Enciclopédia da Música Brasileira, edição de 1998, com três mil e quinhentos verbetes, não traz informação sobre a banda. Ela não é considerada como conjunto erudito nem popular ou folclórico, ficando ausente de trabalhos dessas três áreas, constituindo-se numa questão ainda pouco debatida nos trabalhos musicológicos. Diante de tal perspectiva, a própria banda de música deve se organizar para o registro, arquivo, pesquisa histórica e a veiculação de suas principais atividades e realizações. Caso contrário, continuará sendo pouco conhecida e sem nenhuma documentação comprobatória. Não sendo produto da indústria cultural ou de consumo, pode ser desconhecida pela maioria da população.

Enquanto as orquestras sinfônicas no Brasil foram criadas a partir do século XX - Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro (1940), a Orquestra Municipal de São Paulo (1949), a Orquestra de Câmara de São Paulo (1957) e a Orquestra Sinfônica Nacional do Rio de Janeiro (1961), as bandas de música tiveram uma origem mais antiga.

Nesta conclusão destaca-se que a prática instrumental, incluindo as Bandas de música e os grupos de instrumentos de sopros e percussão,



desenvolvida no Brasil acompanhou a evolução ocorrida na Europa durante vários períodos.

As instituições musicais criadas no período imperial contribuíram e incorporaram alguns aspectos do movimento de bandas, mas, posteriormente, foram utilizadas para separação deste conjunto com uma elitização, principalmente as sociedades lítero-musicais (priorizando a música erudita) e os conservatórios (formando regentes e compositores). Muitos das principais personalidades da História da Música da segunda metade do século XIX estiveram ligadas à banda de música, fato nem sempre citado em suas biografias.. Um exemplo importante é Carlos Gomes, educado por seu pai, Manoel José Gomes, Mestre-de-Capela de Campinas(1820) e maestro de Orquestra e Banda Campineira até a segunda metade do séc. XIX.

Sobre a pesquisa pedagógica, a iniciação musical e instrumental na banda de música é possível formular algumas conclusões, geradoras de futuras pesquisas:

- há uma tendência da maioria das bandas a oferecerem o ensino musical, principalmente do instrumento, priorizando a faixa etária mais jovem;
- o quadro básico da banda como escola de música tem o maestro, muitas vezes autodidata, oriundo da própria banda, como professor de todos os instrumentos. A pesquisa apontou a tendência de músicos formados em universidades ou outras escolas de música, estarem assumindo a direção das bandas,

com resultados mais favoráveis. Não há cursos regulares ou legais, entretanto, para a formação de regentes de banda e os cursos de regência das universidades quase não realizam atividades específicas sobre o assunto;

- constatou-se que o maestro não tem métodos especializados para o ensino de cada instrumento: ele normalmente escreve as lições, faz adaptações de métodos de outro instrumento, utiliza as músicas da banda. Poucos são os métodos nacionais de instrumentos, sendo de suma importância a pesquisa e a produção desse material. A solução são os métodos de ensino coletivo onde o mesmo conteúdo é praticado por todos ao mesmo tempo.

A banda de música equívale a uma escola de música e como tal deve ser organizada, administrativa e funcionalmente, com recursos materiais e humanos, com o currículo e demais atividades de um conservatório tradicional ou criar um modelo a partir de suas características, procurando incorporar os desenvolvimentos ocorridos em vários setores da educação musical. Outro aspecto importante é a incorporação da banda de música a outras formas de administração, gerenciamento e até marketing e relações públicas. Muitas já alcançaram esse estágio de organização e funcionalidade no aspecto educacional, tendo incorporado os avanços do conhecimento técnico-musical, faltando apenas a estruturação administrativa e econômica do projeto. São pequenos conservatórios subvencionados pela Prefeitura Municipal. O quadro docente é composto pelo

maestro e por monitores para cada naipe (madeira, metais, percussão), acrescentando atividades de coral.

A pesquisa mostrou a grande maioria dos alunos, realizando a sua iniciação musical e instrumental exclusivamente na banda de música, pois essa se apresentou como a única oportunidade existente nos seus locais de origens de contato e conhecimento dos instrumentos e da música instrumental. Na metade do século XX, a falta de renovação de pessoal era um dos grandes problemas das bandas brasileiras, a pesquisa mostrou que, além da formação de novos músicos, está se incorporando uma parcela significativa de crianças e jovens até 17 anos e uma a presença feminina cada vez maior. A escolaridade dos alunos elevou-se: a tendência atual é a continuidade da alfabetização, atingindo até o curso Superior, com ingresso em faculdades de Música. Outro dado importante, além da elevação do grau de alfabetização e escolar, é a permanência dos alunos na banda, mesmo após a profissionalização ou a conclusão de cursos superiores. A formação instrumental da banda de música não sofreu grandes transformações, a redução do número de músicos foi superada, ocasionando a ampliação da formação para uma banda sinfônica, com inclusão de oboés, fagotes, trompas e, tímpanos.

Uma das metas iniciais era caracterizar o tipo de aprendizagem desenvolvida nas bandas: se baseada na música, com uma formação ou informação mais ampla ou apenas na técnica instrumental, restrita a execução instrumental; se o músico era priorizado ou o instrumentista. As respostas forneceram subsídios para concluir que a priorização é a técnica instrumental e nem sempre a educação musical. As bandas devem priorizar a música e o músico, utilizar o estudo do

instrumento como meio de trabalhar a aprendizagem musical. Se não há professor especializado ou com experiência em banda nem métodos específicos, também não há uma seqüência evolutiva de estudos técnicos e musicais e uma organização de estudos diários e permanentes. A utilização de métodos coletivos para o estudo técnico instrumental e musical é importantes mas ainda pouco desenvolvida.

Sobre o tempo, objetivos e organização dos estudos concluiu-se ser um bom procedimento o estudo, diário e freqüente, com objetivos musicas e técnicos. O estudo não deve ficar restrito ao instrumento: correlatamente deve ser oferecido estudos para solfejo, canto, audição, treinamento auditivo, análises, gravação do material a ser estudado. Várias atividades são significativas: a realização de estudo individual seguidas do incentivo do estudo coletivo a partir de dos naipes, formação de pequenos grupos de câmaras. A aula coletiva também é uma atividade didático-pedagógica muito enriquecedora. O professor norte-americano Roger Rocco, de importante instituição de formação de mestres de bandas, utiliza e indica a aula coletiva com alunos ouvintes.

Sugerem-se algumas propostas de participação sócio-cultural para reflexões. Se a banda de música participa da vida da comunidade, ela pode intensificar e ampliar a sua atuação, ainda que o crescimento das cidades tirou de circulação ou restringiu o espaço do conjunto, bem como os espaços públicos de convivência como as praças e jardins.

As bandas de música devem apresentar projetos de sonorização das cidades. Ela é um dos poucos conjuntos musicais que apresenta mobilidade (marchar,desfilar), havendo até exemplos de bandas montadas (cavalos, bicicletas);

o conjunto não necessita de ampliação sonora, preservando as suas características acústicas. É um conjunto versátil no aspecto de repertório, pode tocar todos os gêneros musicais, desde o erudito até o popular, passando pelo experimental e folclórico; sempre música instrumental “ao vivo” em que a performance da apresentação e a performance musical se mesclam, atraindo a atenção de todos. A banda de música precisa (re)conquistar novos espaços e dinamizar aqueles que tradicionalmente já incorporava: procissão e festas religiosas, quermesses e enterros, serenatas e alvoradas, bailes para terceira idade e bailes carnavalescos em salões ou nas ruas, apresentações cívicas e tradicionais folclóricas, espaços esportivos onde a execução dos hinos pátrios e dos clubes são fundamentais; integrar-se a outras manifestações culturais como os grupos de teatros e balé e ocupar novos espaços em nossos dias.

ANDRADE N. de. *The Military Band of Brazil: Band International*. Inglaterra, Marquês, 1991. VII, 19.

ARGENTI, S. *Inteligência na Música Tradicional: A natureza da Inteligência*. São Paulo, Editora Unesp, Cambridge University Press, 1994.

BARROSA, J. L. *An Adaptation of American Instruction Methods to Brazilian Music Education Using Brazilian Melodies*. Dissertação de Doutorado na Universidade de Wisconsin, 1994.

BATISTA, S. *Música "maná da garçafa"*. Folha de São Paulo, v2, 1997.

BEYER, J. *A Fundação Musical sob a perspectiva de uma construção teórica uma análise histórica*. *Paradigmas da Educação Musical*, ABEM, 1993, RGS.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACQUARONE, F. História da Música Brasileira. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, s/d.
- ALMEIDA, A de. "A Fazenda Ipanema". Diário de Sorocaba, Sorocaba, 7, 1977.
- ALMEIDA, A de. O Folclore da Banda de Música. São Paulo, Revista do Arquivo Municipal, 176, 1962.
- ALMEIDA, R. História da Música Brasileira. Rio de Janeiro, F.Briguiet Editora, 1942.
- ANDRADE, A de. Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865, uma fase do passado musical do R.J, Rio de Janeiro, Coleção Sala Cecília Meireles 1967.
- ANDRADE, H. de. O B da Banda. Rio de Janeiro, Jodima, 1 989.
- ANDRADE, H. de. The Military Band of Brazil. Band Intertional. Inglaterra, Março 1997, v119.
- AROM, S. Inteligência na Música Tradicional. A natureza da Inteligência. São Paulo, Editora Unesp, Cambridge University Press, 1994
- BARBOSA, J. L. An adaptation of American Instruction Methods to Brazilian Music Education Using Brazilian Melodies- Dissertação de Doutorado na Universidade de Washigton, 1994.
- BATISTA, S. Música "mania da garotada", Folha de São Paulo, v2, 1997.
- BEYER, E -A Educação Musical sob a perspectiva de uma construção teórica: uma análise histórica-Fundamentos da Educação Musical, ABEM, 1993, RGS.



- BOLLINGER, D. E. Band Director's Complete Hand Book. New York, Parker Publishing Company Inc. West Nyack, 1979.
- BORBA, T. e LOPES GRAÇA, F. Dicionário de Música. Lisboa: Ed. Kosmos, 1962.
- BRANDANI, N. A Banda Marcial como núcleo de formação musical. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 1962.
- BRUM, O S. Conhecendo a Banda de Música. Ricordi, São Paulo, sd.
- CACCIAGIA, M. Pequena História do Teatro no Brasil. São Paulo, T.A. Queiroz Editor, s/d.
- CAMARGO, J.B.de. Levantamento de uma Memória Nacional: Edmundo Cacciacarro (1890- 1962). Dissertação de Doutorado. ECA_USP, 1984.
- CAMARGO, J.B.de. Bandas de Música Cívicas nas Comunidades Interiores (1873-1974). São Paulo. Dissertação de Mestrado. ECA_USP_1978.
- CASTAGNA, P. Fontes bibliográficas para a Pesquisa Instrumental no Brasil nos sec. XVI e XVII. Dissertação de Mestrado- ECA_USP, 1989.
- CERNICHIARO, V. Historia Della Musica nel Brasile. Milano, Fratelli Riccioni, 1926.
- CURT LANG, F. A música em Minas Gerais. Boletim Interamericano de Musica, Rio de Janeiro-1941.
- CURT LANG, F. A História da Música nas Irmandades de Vila Rica. Belo Horizonte, ed/autor, s/d.
- DUARTE DO PÁTEO, M. L. de F. Bandas de música e Cotidiano Urbano. Dissertação de Mestrado -Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1997.



- DUPRAT, R. Garimpo Musical. São Paulo, Novas Metas, 1985.
- DUPRAT, R. Música na Sé de São Paulo colonial. São Paulo, Paulus, 1995.
- EDITORIAL. Música- mania da garotada. Jornal Folha de São Paulo, 27/07/1997.
- ENCICLOPÉDIA DELLA MÚSICA. Milano, Ricordi, 1963.
- ENCICLOPÉDIA LA MÚSICA. V. Musica Instrumental. Barcelona, Planeta Calvet, 1965.
- ENCICLOPEDIA SALVAT DE LA MUSICA. Verbetes Banda. Barcelona, Ed. Salvat, 1967.
- FONTEERRADA, M.T. O Educação Musical em quatro tempos: prelúdio, coral, fuga e final. Visão Diacrônica das Práticas Musicais no Brasil. São Paulo, 1991. Dissertação de Mestrado em Psicologia da Educação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- FREIRE, G. Casa-Grande e Senzala. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora- INL-MEC, 20ª edição., 1980.
- FREITAS, P. de. História da Música Popular em Portugal. Lisboa, Tipografia da Liga dos Combatentes da Grande Guerra, 1946.
- GAINZA, V.H. Estudos de Psicopedagogia Musical. São Paulo, Summus, 1988.
- GONÇALVES, J. Música na Cidade de São Paulo (1850-1900), Dissertação de História da USP, 1996.
- JUSTI, V. de P. O fagote e as Valsas Solo de Francisco Mignone. Dissertação de Mestrado, ECA- USP, 1995.
- KIEFFER, B. A História da Música Brasileira. Porto Alegre Editora Movimento, 1976.

- LOYOLA, Inácio de. The Constitutions of the Society of Jesus. Trad. Inglesa, George E. Ganss. St. Louis, 1970.
- MAFFIOLETTI, L de A Processos de ensino em música- planos pedagógicos: conexões, inter -seções e dissociações. IN: I ENCONTRO DE EDUCAÇÃO MUSICAL DO CENTRO OESTE, Anais da ABEM, CUIABÁ, MT, 1998.
- MAIA, T. e T Cadernos Culturais do Vale do Paraíba. Vale do Paraíba, Ed. Centro Educacional Objetivo, s/d.
- MATTOS DE CASTRO, H.M. e SCHNNOR, E. Resgate-Uma janela para o Oitocentos, Rio de Janeiro, TopBooks, 1995
- MARIZ, V. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.
- MENDES NOGUEIRA, L. W. Maneco Músico, Pai e Mestre de Carlos Gomes. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 1989.
- MUSICAL INSTRUMENTS OF THE WORLD Dictionaries. New York; Facts On File, 1972.
- NOVAIS, F. História da vida privada-2. SP: Companhia das Letras, 1997.
- PEREIRA, J. Descrições e Standards para a implementação do programa de música nos currículos de 1º. e 2º. graus. Beltsville, Maryland, ed. autor, 1997.
- RAYNOR, H. História Social da Música. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1981.
- REZENDE, C.P. Fragmentos para a história da música em São Paulo de 1500 a 1800, s/d, 1954.
- SALGADO, P. Como nasceram as cidades do Brasil. S. P, Ed. Vozes do Oeste, 1979.



SALLES,V. Sociedade de Euterpe. Brasília,ed do autor, 1985.

SALLES,V. Banda de Música de Ontem e de Sempre (disco). Banda de Brasília-DF.FENAB. BMG-Ariola.1990.

SANTOS, A V. dos. Memória Histórica Chronológica Topographica e Descritiva da Villa de Morretes e Do Porto Real Vulgarmente Porto de Çima. Tomo 1º, 1851. Curitiba, Museu Paranaense, 1950.

SERGL,M. J. Elias Lobo e a vida musical em Itu. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 1 989.

TINHORÃO,J. R. Os sons que vem darua. Rio de Janeiro,Edições Tinhorão,1976.

THE NEW GROVE Dictionary of music and musicians.London:Macmillan Press Limited, 1980.

THE NEW GROVE dictionary of american music. London,MacmillanPress ,1986.

THE NEW HARVARD dictionary of the music.London. Havard University ,1986.



