



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO SEMI-ÁRIDO
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO RIO GRANDE
DO NORTE

ELTON SOUZA DE MELO

**O ENSINO E A APRENDIZAGEM DE MÚSICA NA BANDA ANTÔNIO FLORÊNCIO
DE QUEIROZ DA CIDADE PAU DOS FERROS-RN**

MOSSORÓ/RN

2024

ELTON SOUZA DE MELO

**O ENSINO E A APRENDIZAGEM DE MÚSICA NA BANDA ANTÔNIO FLORÊNCIO
DE QUEIROZ DA CIDADE PAU DOS FERROS-RN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino – POSENSINO, associação ampla entre a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), a Universidade Federal Rural do Semiárido (UFERSA) e o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN), Linha 1 – Ensino de Ciências Humanas e Sociais.

Orientador: Guilherme P. de Carvalho.

Mossoró/ RN
2024

ELTON SOUZA DE MELO

“O ENSINO E A APRENDIZAGEM DE MÚSICA NA BANDA ANTÔNIO FLORÊNCIO
DE QUEIROZ DA CIDADE PAU DOS FERROS-RN”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino POSENSINO do
Estado do Rio Grande do Norte.
Linha De Pesquisa - Linha 1 Ensino de Ciências Humanas e Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Guilher Paiva de Araújo
Mossoró, 27 de Março de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Guilherme Paiva de Carvalho (Orientador)

Documento assinado digitalmente
 **GUILHERME PAIVA DE CARVALHO**
Data: 09/04/2024 18:45:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Giann Mendes Ribeiro (Examinador interno)

Documento assinado digitalmente
 **GIANN MENDES RIBEIRO**
Data: 23/04/2024 13:27:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Tiago de Quadros Maia Carvalho (Examinador externo)

Prof. Dr. Francisco Vieira da Silva (Suplente interno)

Prof. Dr. José Renato de Araújo Souza (Suplente externo)

© Todos os direitos estão reservados a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

Catálogo da Publicação na Fonte.

M528e Melo, Elton Souza de Melo

O ENSINO E A APRENDIZAGEM DE MÚSICA NA
BANDA ANTÔNIO FLORÊNCIO DE QUEIROZ DA

CIDADE PAU DOS FERROS-RN. / Elton Souza de Melo
Melo - Universidade Estadual do Rio Grande do Norte,
2024.

Pág. 97.

Orientador(a): Prof. Dr. Guilherme Paiva de Carvalho
Carvalho.

Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-
Graduação em Ensino). Universidade do Estado do Rio
Grande do Norte.

1. Programa de Pós-Graduação em Ensino. I.
Carvalho, Guilherme Paiva de Carvalho. II. Universidade
do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

O serviço de Geração Automática de Ficha Catalográfica para Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC's) foi desenvolvido pela Diretoria de Informatização (DINF), sob orientação dos bibliotecários do SIB-UERN, para ser adaptado às necessidades da comunidade acadêmica UERN.

Dedico este trabalho à minha mãe, que sempre me apoiou no mundo da música; ela é a minha joia preciosa, teve o poder em suas mãos para desenvolver uma educação plena e amável. Foi minha mãe que, desde pequeno, me mostrou a diferença entre escola e família, entre educação e ensino: escola ensina, família educa. Por fim, esses são os valores que levo na minha vida profissional e pessoal. Não teria e não terá outro nome depois de Deus para mencionar ou dedicar. Minha mãe, Regina Célia Souza de Melo.

INÍCIO MINHA PESQUISA COM AS PALAVRAS DO POETA MANOEL
CAVALCANTE

*Houve esse primeiro encontro,
Porém foi só no segundo
Que aconteceu o desfecho,
Num crime muito profundo,
Parecendo, em esparrelas,
Na maldade como aquela
Grandes batalhas do mundo.*

*A pauta era os instrumentos
Desta banda marcial,
Mas por trás dessa temática
Havia um alvo central
Que foi a maldade feia
De matar Joaquim Correia
Seguindo os mandos do mal.*

*Começou a discussão
E aguçando os sentimentos
Joaquim Correia disse
Quem pagou os instrumentos
Por ter os nomes da lista
E propôs muito otimista
A solução dos intentos.*

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos, em primeiro lugar, a Deus, que é o autor da minha existência em vida, o ser de força maior, minha fonte de sentido e motivo das minhas mais altas realizações – tanto no campo profissional quanto no pessoal.

À minha mãe, que sempre acreditou que a educação mudaria minha vida pessoal e profissional.

À minha filha, Emilly Mayara Aquino de Melo, por compreender os momentos de ausência.

De forma muito especial, ao meu orientador Guilherme Paiva, por seus ensinamentos e, principalmente, por ter acreditado no meu potencial e ter contribuído nesse meu ideal de Dissertação, consolidando a construção memorável para futuras pesquisas no contexto de Banda de Música.

A todos os integrantes da Banda de Música “Antônio Florencio de Queiroz”, por participarem dessa pesquisa. Ao meu primeiro e verdadeiro professor de música, Ronaldo Ferreira de Lima, Mestre em música, que foi meu professor do curso Técnico até o Bacharelado em música. A ele, demonstro minha gratidão por ter me mostrado os caminhos da formação musical. Ao grande maestro Humberto Carlos “Bembem”, o nosso patrônimo em vida, o verdadeiro pai das Bandas de Música do Rio Grande do Norte-RN; a ele dedico, por sua sabedoria e visão em me mostrar os caminhos da banda de música.

À minha família, meus amigos, alunos e a todos que contribuíram, em constante apoio e motivação; aos meus professores, que me ensinaram o conhecimento científico e experiencial de valores para a vida; sou grato a mim mesmo, pelo empenho e satisfação em poder fazer esse Mestrado depois de anos fora do mundo acadêmico. E, por fim, aos membros da Banca, por enriquecerem ainda mais a minha Dissertação.

*“Música é uma dádiva que Deus nos concede,
para proporcionar na Terra algo diferente para
nós mesmos e para todos.”*

(Maestro Elton)

RESUMO

A pesquisa tem o objetivo de investigar as relações do ensino construídas a partir do ambiente das bandas de música, analisando o ensino coletivo de música, seu desenvolvimento e vivências dos integrantes e a forma do ensino de música da Banda de Música Antônio Florêncio de Queiroz no município de Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte. Esse processo de construção teve base metodológica com estudo de caso etnográfico, que possibilitou o levantamento de um grande número de informações, através da utilização de diversas técnicas de coleta de dados, permitindo, assim, uma compreensão detalhada do objeto de estudo. Utilizamos observações e entrevistas semiestruturadas realizadas com os músicos e o maestro João Modesto. Foram tomados como aporte teórico os conceitos de instituição social, tradição, cidadania cultural e dimensões educativas e culturais, a partir de Barbosa (1994), Botelho (2006), Carvalho (2009), Batista (2010), Pollak (1992), Giddens (2005) e Hall (2006). Com base nos dados construídos e analisados, constatamos que a banda de música é uma instituição que contribui para a democratização do acesso à música e cidadania cultural, ao possibilitar que todos não apenas usufruam dos bens culturais e musicais, mas que sejam agentes ativos da sua elaboração, na produção musical local, a partir da atuação da banda. Atestou-se, também, o papel fundamental do maestro nesse período, que com suas ações educativas e culturais renovou um novo cenário musical para a referida banda de música. E, por fim, foi realizada uma entrevista com o maestro para a obtenção de mais resultados sobre o estudo direcionado à banda de música; foi aplicado também um questionário para verificação da prática educacional que o maestro conduziu no período de 2018 a 2021. Nesse sentido, os resultados sobre o ensino e a aprendizagem na Banda Antônio Florêncio de Queiroz foram contemplados.

Palavras-chave: Banda de Música. Cultural. Ensino/aprendizagem. Instituição Social.

ABSTRACT

The aim of this paper is to investigate the teaching relationships built up in the music band environment, analyzing collective music teaching, its development and the experiences of its members and the form of music teaching in the Antônio Florêncio de Queiroz Music Band in Pau dos Ferros city, Rio Grande do Norte. This construction process was methodologically based on an ethnographic case study, which made it possible to gather a large amount of information through the use of various data collection techniques, thus enabling a detailed understanding of the object of study. We used observations and semi-structured interviews with the musicians and conductor João Modesto. The concepts of social institution, tradition, cultural citizenship and educational and cultural dimensions were taken as theoretical input, based on Barbosa (1994), Botelho (2006), Carvalho (2009), Batista (2010), Pollak (1992), Giddens (2005) and Hall (2006). Based on the information gathered and analyzed, I found that the brass band is an institution that contributes to the democratization of access to music and cultural citizenship, by enabling everyone not only to enjoy cultural and musical goods, but also to be active agents in their development, in local musical production, based on the band's performance. The fundamental role of the conductor during this period was also attested to, as his educational and cultural actions renewed a new musical scenario for the band. And finally, an interview was conducted with the conductor to obtain more results about the study directed to the music band, a questionnaire was also carried out to obtain the educational practice that the conductor conducted in the period from 2018 to 2021. In this sense, the results were contemplated on teaching and learning in the Antônio Florêncio de Queiroz band.

Keywords: Music band. Culture. Teaching/learning. Social institution.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Antônio Florêncio de Queiroz	52
Figura 2: Registro mais antigo da Banda Centenária	57
Figura 3: Banda de Música 1	58
Figura 4: Banda de música 2	58
Figura 5: Registro da Banda Centenária.....	59
Figura 6: João Modesto	61
Figura 7: Salva realizada durante a Festa da Padroeira, 2018.	60
Figura 8: Café da Manhã, Festa da Padroeira, 2018.....	61
Figura 9: Mídia da Banda	61
Figura 10: Abertura das atividades na sede da Banda Centenária, 2019.....	62
Figura 11: Primeira Turma de Iniciação Musical, 2019.....	63
Figura 12: Monitorias realizadas pelo Maestro Modesto, Maestrina Monique e Maestro Elton 672019	68
Figura 13: Sequência das apresentações em São Miguel, Francisco Dantas e no Desfile Cívico de Rafael Fernandes, 2019.....	69
Figura 14: Apresentações durante o ano de 2019.....	69
Figura 15: Registro mais antigo da Banda Centenária	70
Figura 16: Trecho do Minidocumentário apresentado durante o Concerto, 2019.....	71
Figura 17: Concerto Centenário, 2019	72
Figura 18: Concerto Centenário, 2019	73
Figura 19: Placa Comemorativa, 2019	73
Figura 20: Live LíteroMusical, 2020.....	71
Figura 21: Coordenador Jader Júnior, Presidente Nilson e Maestro Modesto durante a reforma da sede, 202175	72
Figura 22: Ensaio da Banda Jovem, 2021	73
Figura 23: Monitorias para a iniciação musical, 2021.....	73
Figura 24: Monitoria das Palhetas, 2021	78
Figura 25: Monitoria EAD para a iniciação musical, 2021	79
Figura 26: Monitoria EAD para a iniciação musical, 2021	79
Figura 27: Desfile Cívico de Pau dos Ferros, 2021	80
Figura 28: Monique Kerly Maia Fernandes	81
Figura 29: Banda de música	83
Figura 30: Banda de música	83
Figura 31: Banda de música	84

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Repertório da Banda	69
-------------------------------------	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
TCA	Termo de Consentimento de Áudio
LDBEN	Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
ONG	Organizações não-governamentais
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UERN	Universidade Estadual do Rio Grande do Norte
MED	Livro Teoria da Música
UNIBAN	Universidade Bandeirante de São Paulo
PICA-PAU	Antigo músico
EAD	Educação a Distância
CLARUERN	Camerata de clarinetes da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte
SPALLA	Apoiar o maestro sendo o seu braço direito
PPGE/UERN	Programa de Pós-Graduação em Ensino

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 BANDA DE MÚSICA E UM BREVE CONTEXTO HISTÓRICO	22
2.1 A banda, desafios e potencialidades.....	22
2.2 Método de ensino coletivo e o método da capo	24
3 A FORMAÇÃO MUSICAL NAS BANDAS DE MÚSICA	27
3.1 Música e educação não formal.....	32
3.2 A educação em múltiplos contextos.....	36
3.3 A base da linguagem musical, gênero do discurso.....	38
3.4 Identidade cultural e memória.....	40
3.5 A construção da identidade coletiva a partir das Bandas de Música.....	43
3.6 As práticas pedagógicas do ensino de música.....	44
4 ENSINO COLETIVO: UMA APROXIMAÇÃO COM A LITERATURA.....	46
4.1 Formação de uma pesquisa qualitativa.....	50
4.2 O sentido do estudo de Caso	51
6. ANTÔNIO FLORÊNCIO DE QUEIROZ	54
6.1 João Modesto Júnior, natural de Caicó-RN.....	61
6.2 A chegada do Maestro Modesto.....	62
6.3 Arquivo do Maestro Modesto – Presença digital da Banda, 2019	66
6.4 Centenário da Banda	70
6.5 Ano da Pandemia 2020	74
6.6 Retorno das atividades 2021	75
6.7 Monique Kerly Maia Fernandes.....	81
7 SOBRE O MAESTRO	84
7.1 Ingresso e participação dos alunos na banda de música.....	85
7.2 A valorização dos conhecimentos prévios dos alunos	85
7.3 Planejamento de ensino do maestro	86
7.4 A flexibilidade do planejamento do maestro.....	87
7.5 As estratégias de ensino do maestro.....	88
7.6 As estratégias de ensino e os vários níveis de aprendizagem dos alunos.....	88
7.7 Os critérios de avaliação do maestro	91
7.8 A concepção do maestro acerca do ensino coletivo	92
8 CONCLUSÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem o objetivo de investigar as relações de identidade, ensino e memória construídas a partir do ambiente de bandas de música, analisando o desenvolvimento das lembranças e vivências dos integrantes e a forma do ensino de música da Banda de Música Antônio Florêncio de Queiroz no município de Pau dos Ferros, Rio Grande do Norte.

A Banda de Música Antônio Florêncio de Queiroz, do município de Pau dos Ferros-RN, teve início no ano de 1919, sendo assim, uma Banda centenária. Ao longo do tempo, ela se inseriu no desenvolvimento sociocultural da população, tornando-se parte relevante da cultura local. Os músicos que fizeram e fazem parte da referida Banda, por meio das vivências cotidianas, possibilitaram a construção de sua identidade, integrada com a população local.

Portanto, preservar a memória de um povo é compreender a identidade de um grupo, tendo em vista que o passado, que é considerado instrumento da memória, torna-se ferramenta indispensável na construção da identidade social.

Nesse sentido, buscar compreender como ocorreu o processo de formação da Banda Antônio Florêncio de Queiroz, e quais as formas de construção da identidade e do ensino aprendizagem em música dos seus integrantes, torna-se parte relevante na pesquisa. Assim como destacar como ocorreu, ao longo desses cem anos, as questões relacionadas à história. A pesquisa tem sua fundamentação detalhada entre os anos 2018 e 2021, com a chegada do Maestro João Modesto, que direcionou o ensino musical para a Banda Antônio Florêncio de Queiroz.

Dessa forma as questões bases tais como: qual a influência da Banda de Música na construção da identidade individual e coletiva da cidade de Pau dos Ferros-RN? Como os músicos antigos são vistos no contexto atual da cidade? Como a Banda de Música Antônio Florêncio de Queiroz tornou-se parte da História da cidade de Pau dos Ferros-RN? Dessa forma, essas indagações auxiliaram na construção dos dados e desenvolvimento dos objetivos propostos na pesquisa, e fundamentar os processos que o maestro obteve para a construção das práticas pedagógicas no ensino de música na Banda Antônio Florêncio de Queiroz.

A justificativa do nosso projeto está relacionada ao ensino aprendizagem da música, a construção de identidades e memórias, buscamos contextualizar a vinda do Maestro João Modesto para a referida Banda de Música nos anos de 2018 a 2021, um período de mudanças no ensino e nas práticas pedagógicas musicais.

Nesse contexto, a finalidade da pesquisa foi a construção de uma linha do tempo do desenvolvimento da referida Banda nos cem anos de sua formação, identificar as identidades,

memórias e os métodos de ensino de música da Banda Antônio Florencio de Queiroz e, por conseguinte, compreender como a memória permite a continuidade da tradição de bandas de música no município.

Essa pesquisa tem o questionamento de investigação quanto ao ensino de Banda de Música, a compreensão do estudo, e estará direcionada em aplicações na nova formação da Banda de Música em evidência, entre os períodos de 2018 a 2021. Com isso, a pesquisa assegurou a na parte do ensino, e as práticas pedagógicas e a sua fundamentação no ensino de banda de música.

Nesse sentido, as contribuições para a sociedade dizem respeito ao resgate dos antigos participantes e à sociedade que participava ativamente da Banda de Música; esses questionamentos sobre a Banda Antônio Florêncio de Queiroz é algo original, porque não temos registro de pesquisas direcionadas aos 100 anos dessa Banda de Música.

Dessa forma, a pesquisa poderá contribuir para toda a sociedade, estudiosos de música e maestros de bandas de música. O processo de escolha do tema: **“O ENSINO E A APRENDIZAGEM DE MÚSICA NA BANDA Antônio Florêncio de Queiroz da CIDADE PAU DOS FERROS-RN”**, foi sendo construído ao longo da inquietação em torno da preservação da memória e identidade daqueles que vivem e viveram a história das bandas de música.

Discussão essa que surgiu a partir da minha formação em Música e na profissão de Maestro. Assim como nos desafios encontrados ao reger e conviver com músicos da Banda Antônio Florêncio de Queiroz, como citado acima, uma banda centenária, em que foi possível perceber nos músicos diferenças na formação e na compreensão de alguns conceitos musicais.

A importância desse trabalho consiste em apresentar a identidade e memórias da referida Banda e compreender as relações do ensino no período de 2018 a 2021, quando a chegada do Maestro mudou o cenário da Banda. Vale salientar que a Banda de Música não partilhava do ensino musical, e com a vinda do Maestro, essas questões começaram a ter um direcionamento no ensino de teoria musical, história da música, estudo individualizado, ensaios de bancada e a leitura de partituras a partir de cada instrumento da Banda. Assim, os ensaios gerais começaram a ter um direcionamento para uma banda de música de palco, e foram introduzidas as músicas populares, como: valsas, MPB, choros, clássicos internacionais e músicas populares.

Destacamos, ainda, que desde o ano de 1919 foi inserida a possibilidade de abrilhantar as festividades, em particular as de cunho religioso, que é parte relevante na tradição no município de Pau dos Ferros-RN. A Banda passou a estar vinculada à tradição local, por meio

de alvoradas e salvas festivas que, inicialmente, abrilhantavam as festividades religiosas e, ao longo do tempo, se inseriu nas demais festividades no município. Cabe destacar que a Banda de Música teve na sua formação alguns componentes relevantes do município, a exemplo dos coronéis Joaquim Correia e Adolfo Fernandes, fazendo assim um legado na história deste município.

Ao longo dos anos, o papel da Banda de Música no município transcendeu as atribuições culturais e regionais e foi ganhando destaque ao inserir o relevante papel de socialização de crianças, jovens e adultos, inserindo-os no universo cultural. Esse destaque ocorreu por meio da mudança na forma do ensino de música e a percepção da função da Banda na cultura do município.

Um outro aspecto importante a ser exaltado que iremos trabalhar na segunda seção, é que o trabalho será regido por investigações do poder musical entre as pessoas envolvidas ao longo do período do desenvolvimento da Banda, fazendo assim um estudo detalhado em relação às memórias da Banda, acerca das histórias dos músicos e dos agentes da população pau-ferrense.

Nesse sentido, a pesquisa preencheu as lacunas existentes no âmbito teórico; no que diz respeito ao estudo centralizado do que é banda de música e sua importância, o que podemos compreender na relação entre a música e a sociedade no geral.

Para definirmos qual metodologia optaríamos para desenvolver esse trabalho, em primeiro lugar, fez-se necessário entender o que seria metodologia e método; desse modo, consideramos o pensamento de Morin (1999) quando argumenta que a metodologia é a bússola de orientação do pesquisador durante o processo de pesquisa. O método ajuda o pesquisador a conhecer com mais afinco seu objeto de estudo. “O objetivo do método é ajudar a pensar por si mesmo para responder ao desafio da complexidade dos problemas” Morin, (1999, p. 39). Nesse sentido, é possível observar que o método é libertador.

O projeto utilizar-se-á do método indutivo, uma vez que esse método possibilita a “aproximação dos fenômenos que caminha geralmente para planos cada vez mais abrangentes, indo das constatações mais particulares às leis e teorias.” Lakatos, (2010, p. 110).

A abordagem da pesquisa será qualitativa com caráter exploratório, uma vez que pretende estimular os entrevistados a pensarem e se posicionarem livremente sobre as temáticas. Nesse sentido, Minayo (1993, p. 21) argumenta que a pesquisa de caráter qualitativo está direcionada a registrar a realidade de uma forma não quantificada, pois

almeja-se com esse método apresentar um universo recheado de singularidades, valores e pensamentos dos envolvidos na pesquisa.

A presente pesquisa dispôs de 04 etapas, quais sejam: levantamento bibliográfico; mapeamento dos músicos; realização de entrevistas; e análise dos dados. A parte inicial da pesquisa teve o levantamento bibliográfico acerca do tema, por meio de livros e artigos de periódicos, como: Barbosa (1994), Botelho (2006), Carvalho (2009) e Batista (2010) ao abordarem a discussão das bandas de música; e Pollak (1992), Giddens (2005) e Hall (2006) nas discussões das memórias e identidades, assim como outros autores, no desenvolvimento da pesquisa.

O foco da pesquisa é a Banda Antônio Florêncio de Queiroz, do município de Pau dos Ferros-RN, que teve início no ano de 1919; contudo, a análise da Banda foi a partir do período de 2018 a 2021, em relação à construção dos dados primários, quando a Banda começou a dar início às práticas pedagógicas no ensino de música, com a chegada do Maestro, e a se fundamentar, principalmente, com a aquisição de instrumentos e de recursos financeiros.

Nesse sentido, iniciaremos a terceira seção no período de análise da Banda de 2018 a 2021, compreendendo 03 anos de formação, mais os anos iniciais que serão estudados por meio de dados secundários existentes no município.

O passo inicial para a construção dos dados primários partiu na realização do mapeamento dos músicos que fizeram parte da referida Banda. Com o mapeamento desses músicos, a construção dos dados em relação a identidades e memórias ocorreu por meio de entrevistas, e teve como base um roteiro, com perguntas abertas, que possibilitou a orientação dos dados e organização para a realização destas. As entrevistas foram gravadas para melhor compreensão e análise dos dados.

Na elaboração da linha do tempo, organizamos os fatos que foram mais relevantes, e reunimos dados primários, por meio das entrevistas supracitadas, e dados secundários existentes na Secretaria de Cultura do município de Pau dos Ferros e em livros que abordam fatos da referida Banda. Assim, todas as etapas possibilitaram o desenvolvimento para a pesquisar torna-se relevantes ao longo do tempo.

Preferimos os dados construídos na entrevista pela análise do discurso Bardin, (2011), onde interligou as percepções disponibilizadas pelos integrantes, que foram construídas por dados qualitativos.

Tudo começou quando conheci a Banda de Música Antônio Florêncio de Queiroz, do município de Pau dos Ferros-RN. Então, a minha inquietação pela pesquisa iniciou ao saber

que a referida Banda não tinha um registro, e ainda compreendendo que era uma Banda centenária, me direcionei ao estudo e, assim, idealizei a pesquisa.

Todos os meus saberes ainda seriam insuficientes para visualizar a grandeza que poderia ser a pesquisa e, mediante a isso, comecei a criar e idealizar conversas não formais com músicos antigos e músicos atuais.

Destaco, ainda, que tudo caminhou de forma mais acessível porque, no período, estava desenvolvendo um projeto paralelo a esse, então as minhas pesquisas começaram a ter um domínio dentro da temática do ensino. A vasta experiência no poder de pesquisa que a Banda proporcionava me deixou motivado e, com isso, os registros na biblioteca de memórias e saberes. Em meu trabalho, destaco dois conceitos fundamentais empregados como norteadores do olhar sobre o objeto em questão. Trata-se dos conceitos de tradição e memória pensados por estudiosos das Ciências Humanas.

Por tradição, assumo a proposta apresentada que coloca a ideia de que todas as tradições são inventadas e reinventadas. Uma outra perspectiva pertinente revela a concepção de Barbosa (2009), historicamente baseado em métodos modernos norte-americanos de ensino coletivo instrumental, o (Da Capo), que foi exposto em sua tese de doutorado, intitulada *Um Adaptation of American Instruaction Methods to Brazilian Music Education: Using Brazilian Melodies* de 1994; compreendemos, então, uma tradição reelaborada e ressignificada. O conceito de memória busquei na herança clássica, que ressalta a importância da memória para se pensar os contextos sociais. O estudo estruturou-se nesses nortes de pesquisa.

Acerca da construção do objeto geral sobre a temática, descreveremos aspectos pertinentes para, em seguida, colocar questionamentos relevantes ao estudo proposto. Ainda neste capítulo, em um segundo momento, expomos os referenciais conceituais e metodológicos norteadores da pesquisa, para depois, brevemente, descrevermos o roteiro do trabalho de campo desenvolvido.

Compreendemos ainda que a orientação metodológica proposta, a partir dos dados biográficos do Maestro João Modesto e dos dados obtidos em campo, relatamos numa descrição de como se dá a formação de um músico na tradição das bandas. Procedendo de maneira semelhante, a partir das pistas deixadas pela sua biografia e das informações colhidas em campo, buscamos compreender as relações travadas entre as bandas e as comunidades nas quais elas se inserem.

Na última seção, detalhamos a entrevista com o maestro, que possibilitou uma interação maior, essa entrevista foi necessária, para reformular algumas perguntas, para os

objetivos propostos. Compreendemos também a importância da “Spalla” Monique, nessa seção deixamos o seu currículo musical, e destacamos a sua importância no auxílio do maestro.

Isso foi importante porque resultou em informações essenciais sobre as estratégias de ensino coletivo utilizadas pelo maestro, as quais se refletem na forma como ele seleciona os alunos para ingresso na banda, estratégias que utiliza para ensinar mediante os vários níveis de aprendizagem dos alunos, valorização dos conhecimentos prévios dos alunos, planejamento de ensino, critérios de avaliação dos alunos e concepção do maestro acerca do ensino coletivo.

O tema “ensino coletivo de música” assim como os princípios a ele subjacentes, recorreremos a uma revisão de literatura para esse tema, como os princípios que norteiam o ensino coletivo, com as contribuições do mesmo para a educação musical e do indivíduo, para obtermos as estratégias de ensino. A partir desse quadro de revisão bibliográfica os dados coletados foram analisados e organizados em três grandes categorias: o ingresso e participação dos alunos na banda; o planejamento de ensino e as estratégias de ensino coletivo utilizadas pelo maestro. O presente trabalho será pertinente para algumas das principais discussões desenvolvidas, com a intenção de referência às subdivisões estruturais das bandas de música. Dessa forma, conforme supracitado, a realização da entrevista com o maestro possibilitou a aproximação dos resultados sobre o estudo direcionado à Banda de Música; mencionamos ainda que o questionário foi a fonte principal para verificação da prática educacional que o maestro conduziu no período de 2018 a 2021. Nesse sentido, os resultados sobre o ensino e a aprendizagem na Banda Antônio Florêncio de Queiroz foram contemplados.

2 BANDA DE MÚSICA E UM BREVE CONTEXTO HISTÓRICO

As bandas de música estão presentes em eventos culturais nos municípios do Brasil. Assim, torna-se relevante compreender o que são as bandas de música e sua função no âmbito social e cultural. Logo, as bandas são consideradas conjuntos ou grupos de sopro e percussão, com auxílio de um regente (MEIRA; SCHIRMER, 2000). Nessa mesma linha, Batista (2010) define as bandas de música como um grupo de pessoas, apresentando uma maioria do sexo masculino, caracterizados por usarem o mesmo uniforme, ou fardamento, e tocarem uma variedade de instrumentos, sendo eles de sopro e de percussão, por meio da regência de um maestro. Em uma outra definição, Botelho (2006, p. 4) também expõe as características das bandas de música, corroborando com as definições supracitadas, o que insere são os nomes dos instrumentos utilizados, tanto de sopro, madeira e metal, e percussão.

As bandas surgiram logo após a Revolução Francesa. Segundo Carvalho (2009), as bandas eram utilizadas para incentivar a força, assim como a coragem, e como forma de lazer nos intervalos entre as batalhas. As bandas surgiram como grupos em conflitos que buscavam encontrar harmonia e paz em meio a esses momentos. Assim, em meio a esse cenário, os grupos musicais se formavam e ofereciam lazer a uma sociedade atingida pelos conflitos bélicos. Ao longo do tempo, o desenvolvimento das bandas se modificou no ambiente social, ao compreender a sua relevância social. Destacamos as contribuições de Barbosa (2005), que escreveu o primeiro método de bandas brasileiro, ao integrar com as classes mais jovens a relevância da cidadania na formação de valores, identidades e memórias.

Assim, é relevante observar a memória individual, formada ao longo do tempo, nos grupos que iniciaram as bandas de música, em que, dependendo da relação que existe com outras pessoas, é no convívio, desse modo, que a sociedade e o indivíduo estão diretamente relacionados; e é essa relação que permite que a memória cultural de uma sociedade seja preservada e, conseqüentemente, são esses músicos os responsáveis pela preservação da memória cultural. Logo, as memórias são essenciais ao sujeito, uma vez que são elas que caracterizam e fortalecem nossa identidade, história e, assim, a cultura (BOSI, 2001).

2.1 A banda, desafios e potencialidades

Os primeiros agrupamentos que precederam as bandas, como as conhecemos hoje, advêm das “Alta Kapelle” ou “Alta Musique” da Europa dos séculos XIV ao XVI (BINDER, 2006). Esses grupos pioneiros são para nós um ponto de referência apenas. Os grupos que

atuavam em dinâmicas similares às bandas de música e podem ser colocados na “árvore genealógica” por questões de diversos movimentos, locais e de diferentes épocas (REILY, 2009). O certo é que algumas condições desses grupos vêm se firmando, conhecemos assim então as bandas de música. A coletividade, a base de formação instrumental com instrumentos de sopro e percussão, são para nós as principais. Os instrumentos utilizados nas bandas sofrem algumas alterações que provocam e são provocadas também pelo mercado comercial de instrumentos de sopro (BARBOSA, 2009). E isso se desdobra em diferentes formações dos grupos em diferentes épocas e/ou lugares, porém a base de sopros e percussão é uma constante. Além disso, a atuação desses grupos pioneiros também é muito similar aos grupos atuais. Ela abrange principalmente os eventos religiosos, civis e de entretenimento.

No meio militar as bandas encontram espaço aberto para atuação remunerada de seus integrantes desde as primeiras manifestações e, mesmo nesse meio, os grupos já cumpriam suas relações, da realização de ordens militares e de entretenimento em momentos de descontração das tropas (BINDER, 2006). Mesmo fora dos agrupamentos militares, os grupos tinham intensa atuação em liturgias religiosas, festas promovidas pela igreja católica, festas de entretenimento, eventos públicos de cunho político e civil, de uma forma ou de outra, ao desenvolvimento de habilidades musicais que perpassam diferentes estilos e linguagens musicais (LANGE, 1968 e 1997; PEREIRA, 1999).

Para Duprat (2009), além do desenvolvimento da refinada técnica musical essa atuação provoca uma forte identificação do grupo com alguns gêneros musicais dos séculos XVIII e XIX. Sobretudo o autor fala da polca, tango brasileiro, maxixe e da valsa, além dos dobrados e marchas que já traziam uma forte identificação com as bandas. Lange (1968) cita ainda a quadrilha, congada, marchinha e transcrições de trechos de óperas italianas. Além disso, Schwarcz (1998) apresenta o fandango, modinha, fado e o lundu. Apesar de não discutirem com maior foco os processos de aprendizado, todos esses autores com os quais estamos dialogando acabam assumindo, em algum momento, que há uma relação nessa atuação com o desenvolvimento musical dos componentes da banda. Pateo (1997) coloca a forte identificação das bandas ligadas ainda às condições de atuação em locais urbanos e públicos como praças e ruas atrelados aos timbres comuns da instrumentação de instrumentos de sopro e percussão. Benedito (2011) ainda afirma que por condições específicas dessas atuações ligadas a curtos prazos para apresentação de resultados musicais, os mestres de banda acabaram desenvolvendo um método próprio de ensino musical. Lima (2000) discute

esses desafios se afastando das questões musicais; o autor fala dos desafios financeiros, sociais e culturais como principais barreiras a serem transpostas.

Todas essas questões levantadas da literatura que nos apoia são, para nós, de grande relevância quanto a bandas de música. Essa multiplicidade de situações nas quais a banda atua, a intensidade e frequência dessa atuação coletiva se desdobra ainda nas interações sociais espontâneas e internas ao grupo.

2.2 Método de ensino coletivo e o método da capo

A música tem um papel fundamental que é a socialização no contexto coletivo, visualizamos o sentido e acreditamos que as aulas em grupo podem transformar uma simples sala de aula em um ambiente agradável para o desenvolvimento dos alunos, na medida em que possibilitam uma interação sociocultural. Há inúmeros motivos para destacarmos que o ensino coletivo tem grande relevância educacional. Vale mencionar quando o professor Joel Barbosa se refere à importância da metodologia:

O ensino coletivo gera certo entusiasmo no aluno por fazê-lo sentir-se parte de um grupo, facilita o aprendizado dos alunos “menos talentosos”, causa uma competição saudável entre os alunos em busca de sua posição musical no grupo, desenvolve as habilidades de se tocar em conjunto desde o início do aprendizado, e proporciona um contato exemplar com as diferentes texturas e formas musicais. (BARBOSA, 1996, p. 41).

Observando a importância metodológica, entendemos que um ambiente propício a um bom aprendizado musical envolve muitos elementos pertencentes ao método de ensino coletivo, como por exemplo, a aquisição de confiança, ganho de tempo, discussões entre os participantes sobre como os resultados estão sendo apresentados; adaptação para tocar em grupo. A motivação e a interação social são elementos importantes nas aulas coletivas e responsáveis pelo desenvolvimento e o aprendizado musical (SCHAFER, 1991, p. 279).

Diante da nova realidade do cenário educacional, principalmente quando entramos na era da Lei Nº ¹11.769/2008, os educadores musicais devem buscar nova postura e consciência, tornando-se críticos e reflexivos, oportunizando ao educando a expressão e realização de anseios musicais, valorizando o contexto social em que estão inseridos, substituindo as antigas e inalteráveis concepções. O professor não ocupa mais o espaço de

¹ O presidente Lula sancionou, no dia 18 de agosto de 2008, a Lei Nº 11.769, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de Educação Básica. A aprovação da Lei foi, sem dúvida, uma grande conquista para a área de educação musical no país.

única fonte de conhecimento, perpetuando o modelo de aula individual; e, sim, exerce o papel de facilitador do processo a partir de aulas coletivas. A visão mencionada trata-se de permitir que os alunos sejam corpo presente em suas atividades, contribuindo para o maior aperfeiçoamento futuro com o seu instrumento, de modo que o professor estará com a missão de orientador de caminhos.

Esse dinamismo de metodologias propõe que as aulas e as turmas separadas por naipes sejam mais visíveis no sentido do ensino coletivo instrumental, possibilitando assim a renovação educacional, ao passo que proporciona ludicidade, despertando o prazer de se estar aprendendo a tocar um instrumento.

Dessa forma, destacam-se alguns aspectos considerados relevantes ao ensino coletivo de instrumentos musicais, em que destacamos a experiência de musicalização; essa experiência pode, sim, deixar os futuros alunos maduros para o ingresso nas bandas de música. Em destaque, a seguir, alguns aspectos que merecem apreciação, visto suas colaborações para o ambiente social e educacional.

Visualizamos um ganho de confiança individual em consequência da convivência com o público, mesmo que reduzido, desde o início do aprendizado, pois é muito comum observar músicos que mesmo depois de uma longa trajetória profissional, ainda sentem vergonha ou medo de estar ou tocar em público. Quando se é exposto a essa convivência com o público desde cedo, esse obstáculo de insegurança pode ser superado. (Swanwick 2003, p. 7) conceitua que “a aprendizagem musical acontece através de um engajamento multifacetado: solfejando, escutando os outros, apresentando-se, integrando ensaios e apresentações em público, bem como a improvisação

Todos os alunos que recebem aulas em grupo podem sair com vantagem sobre os alunos que têm aulas individuais nos estudos de notação musical, história da música e teoria musical, as matérias teóricas ou que exijam dedicação e absorção de conteúdo. Aulas coletivas proporcionam enriquecimento e ampliação dessas matérias, visto que a interação grupal se utiliza do lúdico que, por sua vez, bem direcionado pelo professor, torna-se uma poderosa força, auxiliando um aprendizado seguro e estimulante (CRUVINEL, 2005, p. 78).

O ser humano naturalmente é motivado a observar os outros indivíduos à sua volta, isso remete ao ato de competir que nos é ensinado desde o início, algo natural da espécie. Essa imitação e competição em geral são mais evidentes em indivíduos de mesma faixa-etária ou mesmo grupo social. A aprendizagem em música envolve imitação e comparação com outras pessoas (SWANWICK, 2003, p. 13).

O tempo de aula que o professor utiliza lecionando para um grupo é mais bem aproveitado se comparado ao fato de lecionar individualmente aos componentes deste grupo, o que com certeza seria a melhor opção para ganho de tempo. Em contrapartida, não se pode deixar de lado as limitações do grupo e as dificuldades individuais, cabendo ao professor a escolha de como conduzir a aula e observar as dificuldades dos alunos.

Trazendo essa visão, o maestro deve considerar essas particularidades, definição de aulas com a formatação de aulas de naipe e geral. Desenvolvendo o pensamento, as aulas de naipe para resolver problemas técnicos e o geral para passar a musicalidade de cada peça, com todos os músicos da banda; a parte dos naipes, é os estudos de bancada, e por fim, o geral é a definição do trabalho final que será os ensaios gerais.

A aula em grupo proporciona ao aluno estímulo para o desenvolvimento de habilidades de crítica, audição interiorizada e interpretação; quando se está motivado a ouvir por um real desejo, esse desejo conduz o indivíduo à atenção necessária para o que podemos chamar de intenção de escutar, exercitando assim a escuta sensível que não se dá em sons isolados, mas pressupõe sua organização em forma de música (FONTEERRADA, 2008, p. 144).

Com a diversificação de instrumentos, os alunos são expostos a uma maior literatura musical dentro da sistematização do ensino coletivo. Segundo o Maestro Modesto, essas aulas são efetuadas de maneira multidisciplinar, visto que além de tocar um instrumento, os alunos são expostos a conteúdos como Teoria musical, Percepção, História da música e Improvisação, bem como o repertório.

O aluno prepara bem mais suas tarefas e se preocupa com suas execuções, em desafio aos demais colegas, pois é notório que um aluno inserido no contexto coletivo, sente-se participante no que tange ao compartilhamento das dificuldades entre os envolvidos, evitando assim desestímulos. O aluno sente-se altamente envolvido no processo e valorizado, de maneira que quando se sente participante da banda, ao conseguir executar uma peça, sua motivação aumenta (CRUVINEL, 2005, p. 78).

3 A FORMAÇÃO MUSICAL NAS BANDAS DE MÚSICA

O termo “tradição” toma a acepção que se relaciona à ideia de repasse de valores e conhecimentos herdados através da cultura em que o indivíduo se insere. Assim, é possível afirmar que, entender a tradição é entender os processos pelos quais seus saberes, valores e técnicas são transmitidos. Nessa perspectiva, o presente trabalho buscou os processos pedagógicos envolvidos no universo tradicional em questão, o universo das bandas de música.

Atualmente, o processo de formação de um músico de Banda continua a seguir uma sequência de estudos muito parecida com aquela praticada nas primeiras décadas do século XX. Durante minhas incursões a campo, vários Maestros de Banda deram-me explicações, com detalhes, de como hoje eles ensinam a seus aprendizes. Nas cidades do interior, normalmente não há oficialidades para aqueles que se interessam por participar da Banda de Música. Muitos maestros não adotam sequer exames de admissão eliminatórios para novos componentes. Isso ocorre quando há uma grande procura para vaga no grupo.

De um modo geral, de início, o Maestro realiza algumas sondagens com o candidato a aprendiz. Normalmente, inicia-se aos novatos a execução de alguns exercícios que visam avaliar a desenvoltura rítmica e melódica. Para tanto, pede-se ao candidato que marque o pulso dos diferentes tipos de compassos, o binário, ternário e quaternário. Compreendemos ainda que se o aluno “não tem ritmo”, isto é, se não consegue manter uma pulsação constante em um andamento qualquer, ele não pode fazer parte da Banda, uma vez que essa é uma habilidade imprescindível para qualquer um que queira tocar em conjunto.

Como avaliação melódica, é solicitado que o aluno cante a escala de dó maior com o nome das sete notas musicais. Muito embora a entonação vocal não seja uma característica imprescindível para se tocar na Banda, o Maestro valoriza aqueles que demonstram possuir essa habilidade. Ser capaz de discernir as diferentes alturas é muito útil ao aprendiz quando este está aprendendo a tocar seu instrumento.

O terceiro exame e último consiste na embocadura, oportunidade de testar alguns dos diferentes instrumentos da Banda. É a partir dessa experimentação que o Maestro vai lhe sugerir que instrumento ele deverá tocar. É importante ressaltar que nem todos os Maestros fazem a avaliação para a escolha do instrumento logo de início. A maior parte deles deixa para fazer isso posteriormente.

O número de componentes das bandas de música varia em função do número de instrumentos e instrumentistas disponíveis. As menores delas têm aproximadamente vinte e seis componentes. Algumas podem chegar a contar com mais de quarenta músicos, como é caso da Banda do município de Dr. Severiano-RN, que já desfilou com quarenta e oito músicos.

De um modo geral, nas bandas de música há o predomínio da participação de instrumentistas do sexo masculino. Algumas são compostas exclusivamente por homens, 61 como é caso da Banda de Uiraúna-PB. Alguns Maestros afirmam que existe a procura por parte do público feminino para tocar nas Bandas. Entretanto, também argumentam que muitas garotas, ainda que tenham vontade de estudar música, sentem-se receosas de participar de grupos que são constituídos majoritariamente por homens. Muitas delas são até mesmo desaconselhadas pelos próprios pais, que não veem com bons olhos a participação de suas filhas nas Bandas.

Apesar disso, como foi colocado acima, as concepções sobre a participação feminina são diversas e variam de um lugar para o outro. É bem verdade que as Bandas mistas são aquelas que têm as médias de idade mais baixas entre seus componentes. É válido explicitar que, nas observações feitas, não há registro da presença de instrumentistas do sexo feminino com mais de vinte anos de idade. Como declararam os Maestros, normalmente os candidatos a aprendiz são adolescentes de ambos os sexos, jovens, com idade inferior a vinte anos. Isso certamente se deve ao fato de que os adultos geralmente, por força de suas condições, veem-se inseridos em uma realidade quotidiana de responsabilidades, possuindo menos tempo disponível ao estudo de um instrumento musical do que os jovens e adolescentes.

Algumas dessas bandas contam com uma escolinha de música especialmente estruturada para preparar os seus futuros músicos, como é o caso das Bandas de Uiraúna (PB), Doutor Severiano (RN) e Luís Gomes (RN). A rotatividade de componentes é uma constante na realidade das bandas de música. Em função das vagas que surgem, frequentemente os Maestros precisam preparar novos músicos para completar o quadro do grupo. Tradicionalmente, o trabalho de preparação dos músicos aprendizes fica sob a incumbência do próprio Maestro. É ele próprio quem vai dar as lições de leitura e escrita musical e de instrumento.

Muito embora a multifuncionalidade do Maestro ainda seja a regra geral nas bandas de música, mais recentemente, em alguns grupos, tem-se adotado um novo modelo.

Dividiram-se as tarefas de preparar músicos e a de ensaiar a Banda entre pelo menos duas pessoas, com o objetivo de diminuir a sobrecarga de trabalho sobre uma só.

Os principais pontos ensinados nas aulas teóricas são: pentagrama, claves, figuras de valor, compassos simples, acidentes, sinais de repetição. Mais raramente, há Maestros que extrapolam o mínimo necessário e chegam até a ensinar assuntos mais avançados, como é a formação de acordes. No processo de aprendizagem da leitura e escrita musical, são de grande importância as lições de solfejo. Num período de cinco a seis meses de estudos, o aprendiz chega a ler a partitura.

Alguns Maestros utilizam, em suas aulas, lições dos métodos comumente usados nos conservatórios e escolas de música oficiais do país. Entretanto, a maior parte deles critica esses manuais, argumentando que são por vezes redundantes em alguns aspectos ou concisos demais em outros. Como solução para o problema, os Maestros fazem suas próprias lições de solfejo, de acordo com a necessidade e o desempenho de seus aprendizes.

Para acelerar o processo de aprendizagem, alguns Maestros dizem que escrevem para seus alunos a maior parte dos exercícios na tonalidade de dó maior e até reconhecem não serem muito exigentes no que concerne à entonação perfeita das lições. Depois de aproximadamente seis meses de estudos teóricos, quando o aluno já tem lido uma média de oitenta lições, parte-se para o estudo do instrumento.

A maior parte dos Maestros segue o modelo tradicional: em primeiro plano, os estudos teóricos e, posteriormente, as práticas com instrumento; no período intermediário, entre as lições teóricas e as aulas de instrumento, alguns Maestros atualmente têm organizado grupos de flautas doces como recurso pedagógico e de seleção no processo de formação de bandas de música.

Enquanto os garotos estão aprendendo a tocar, ele atentamente observa o desempenho de cada um, avaliando e selecionando os que têm mais facilidade no aprendizado para fazerem parte da banda de música. A participação no grupo de flautas, além de permitir aos aprendizes colocar em prática os ensinamentos das aulas de teoria, também lhes proporciona a oportunidade de tocar, entre diferentes vozes. Em consequência da vivência nesse grupo, posteriormente, eles se adaptam muito mais facilmente à banda de música.

A manutenção do grupo de flautas doces é também uma maneira de não descartar os garotos que não foram selecionados para tocar na Banda. Estes, enquanto esperam surgir uma

oportunidade de ingressar no grupo principal, prosseguem nos estudos teóricos e na prática com as flautas. Às vezes, não é possível manter o grupo de flautas pelo motivo de haver, geralmente, um único professor para dar conta dos dois conjuntos.

De um modo geral, a distribuição dos instrumentos da banda de música se dá através da negociação entre o Maestro e o aprendiz. Entretanto, nem sempre há muitas opções aos novatos, devido à quantidade e o tipo do instrumento disponível variar de acordo com a necessidade da Banda. Na maioria dos casos, os aprendizes escolhem o saxofone. Alguns Maestros acreditam que isso se deva ao fato de ser, esse instrumento, um dos que mais aparecem na mídia em geral.

Já outros afirmam que o saxofone é o instrumento com o qual o aluno pode, mais facilmente, encontrar trabalho em Bandas de Forró, grupos de seresta etc. No processo de escolha do instrumento, muito embora aprecie a opção dos alunos, o Maestro é sempre quem dá a última palavra. É ele quem tem a experiência e quem conhece os critérios técnicos para a distribuição. É consenso entre eles a ideia de que lábios finos se adaptam melhor a instrumentos de palhetas, como os saxofones e clarinetes, e lábios grossos aos instrumentos de bocal maiores como a tuba e o trombone.

Os clarinetes e os saxofones, por serem instrumentos leves, são normalmente dados às garotas. Já os instrumentos de bocal, geralmente são confiados aos rapazes. Os saxofones em mi bemol são pouco procurados pelos aprendizes, porque, no repertório tradicional, funcionam sempre como instrumentos secundários, acompanhando aqueles que fazem as melodias principais. A tuba, devido ao seu tamanho e peso, normalmente é confiada aos rapazes que têm mais força e maior capacidade de ar. Semelhante aos saxofones, a tuba também não é um instrumento dos mais requisitados no conjunto.

Em regra, nas Bandas, os Maestros não exigem que os percussionistas leiam partitura. Estes normalmente aprendem as músicas do repertório “de ouvido” e tocam-nas “de cor”. O naipe da percussão entre os músicos é composto pelos instrumentistas mais velhos do grupo. As aulas de instrumento são as mais esperadas pelos jovens aprendizes. Nas lições práticas, diferentemente do modelo adotado nos conservatórios das grandes cidades, de um modo geral nas Bandas, estas aulas são ministradas coletivamente.

Nessa etapa, na maior parte dos casos, aos alunos emprestam-se os instrumentos musicais. Levando-os para suas casas, os garotos têm mais oportunidades de praticar o que

aprenderam nas aulas, e assim se familiarizam mais rapidamente com os instrumentos que estão aprendendo. Alguns Maestros postergam um pouco a entrega dos instrumentos, permitindo que os alunos os tomem de empréstimo somente depois de um mês, quando já estão tocando algumas melodias. Para as aulas práticas nas bandas de música, geralmente não se adotam os métodos idealizados para as escolas oficiais.

Todos os Maestros entrevistados afirmam que fazem eles mesmos seus próprios métodos. Evidentemente seguem todos, grosso modo, os parâmetros tradicionais aprendidos em suas experiências enquanto aprendizes e Maestros.

Dessa maneira, depois que o aluno recebe as primeiras noções no instrumento, quando já entende o seu funcionamento básico e consegue obter uma sonoridade minimamente satisfatória, as lições são escritas seguindo uma lógica progressiva, de maneira tal que o nível de dificuldade aumenta proporcionalmente ao avançar dos exercícios. Sumariamente, as suas lições se iniciam com as notas longas fundamentais de cada instrumento, segue com execução de escalas até, posteriormente, chegar às primeiras melodias. Pouco a pouco, à medida em que o aluno vai avançando nos estudos, vão-se diminuindo também os valores rítmicos, desde a semibreve até a semicolcheia.

A maior parte dos Maestros segue essa mesma lógica ao elaborarem a sequência de estudos para os seus alunos, ainda que cada um particularmente apresente também contribuições, acrescentando ou suprimindo algo nesse processo. Na maioria das bandas de música, a participação de componentes mais antigos é também uma constante no processo de formação dos aprendizes. Em algumas delas, o Maestro ou professor costuma eventualmente trazer os músicos mais velhos para as lições, a fim de que possam incentivar e ajudar os novatos, passando-lhes suas experiências no domínio de seus instrumentos.

De certa maneira, os músicos mais experientes são referência para aqueles que estão ainda dando seus primeiros passos na arte. A influência dos músicos mais antigos sobre os aprendizes não se limita à fase das lições, pois a troca de informações se intensifica mais ainda posteriormente, quando os mais novos instrumentistas passam a tocar na estante. Isso se dá porque, como anteriormente vimos, estes grupos, de uma maneira geral, estiveram historicamente ligados àquelas instituições.

Atualmente, essa influência ainda é forte também devido ao fato de que muitos Maestros são provenientes de corporações militares. Eles trazem consigo para a Banda todo

um conjunto de concepções e costumes característicos daquelas instituições, que se refletem no uniforme, no repertório, na maneira de marchar etc. A formação musical, como não poderia deixar de ser, de algum modo, também leva uma carga de influência do militarismo.

Em geral, o tempo médio de preparação de um músico para atuar na Banda varia de seis meses até um ano. É depois desse período que o aprendiz vai para a estante passar por uma fase de adaptação, para aprender todo o repertório do grupo, desde as músicas mais recentes até as mais antigas. De início, o novo musicista sente algumas dificuldades, mas com o passar do tempo, logo se ambienta ao trabalho em conjunto.

O objetivo geral do processo de formação nas bandas de música não é formar concertistas virtuosos, mas sim habilitar músicos, no menor espaço de tempo possível, para que sejam capazes de tocar satisfatoriamente no conjunto. Tendo isso em vista, pode-se, mais facilmente, entender por que, em geral, os métodos oficiais não são adotados entre os Maestros de Banda. Em síntese, pode-se dizer que esses manuais foram elaborados para serem aplicados em uma outra realidade cultural diferente daquela em que se encontram as bandas de música. Em razão das próprias condições e necessidades do grupo, nas Bandas não há uma preocupação maior com uma formação musical mais ampla do instrumentista.

Dessa maneira, qualquer outro tipo de informação que extrapole os conteúdos necessários à formação técnica do aluno é relegado a segundo plano. As peculiaridades inerentes ao método de ensino nas Bandas de Música são decorrentes dos objetivos almejados.

3.1 Música e educação não formal

No Brasil é comum ver crianças e jovens em ruas e praças, sem atividades que poderiam contribuir para sua formação como indivíduos. Então, como poderíamos pensar na inserção desses jovens através da música? Quais medidas estão sendo tomadas para intervir no processo de aprendizagem desses jovens? Em vista disso, torna-se possível pensar ações político-sociais como projetos voltados para esse público, e que essa transformação seja de grande potencial para esses jovens; e que as ações não sejam vistas unicamente como um vislumbre, mas sim como uma possibilidade de resolver os problemas elencados acima. Esses desafios são de grande preocupação e circundam os sociólogos, educadores e profissionais de outros setores da sociedade.

Os planos ou programas sociais são levados ao público principalmente por iniciativas não formais, que são entendidas aqui, como campos emergentes. Frutos dos movimentos sociais deflagrados pela sociedade civil, nos quais novos perfis profissionais e experiências se despontam, e o trabalho do educador social vem desenhando seus contornos com especificidades (Kleber 2008, p. 214). Pagotto (2015), em seu artigo, afirma que nos projetos sociais os participantes têm a probabilidade de construir novas práticas educativas e culturais, e construir uma agremiação mais democrática, trabalhando questões como companheirismo, respeito e rupturas de paradigmas.

O alcance da arte dentro de projetos de educação não formal é um tema que vem sendo amplamente discutido nos últimos anos, em que essas ações são utilizadas como ferramentas dentro dos projetos sociais, não por serem consideradas apenas um instrumento de mudança no viés social, mas essas ações vão mais além, pois esses projetos são de grande valia para a transformação social a partir da arte. Para Carvalho:

Na maioria dessas instituições, a arte não é tomada apenas como um meio de educação, mas como a educação em si mesma. Por meio da educação estética, pretende-se propiciar o desenvolvimento integral (afetivo, cognitivo, intelectual e espiritual) dos educandos, proporcionar o aprendizado técnico e teórico, com vistas, inclusive, a uma possível profissionalização daqueles que assim o desejarem, além de fornecer subsídios que permitem democratizar o acesso à arte e aos bens culturais. (CARVALHO, 2008, p. 30).

Os processos educativos postos em prática pelo projeto social da Banda têm despertado grande interesse aos que buscam transformação social, a possibilidade de almejar um futuro melhor através da música. Sabe-se que a vivência musical possibilita ao jovem uma ação mediada ao outro, por terem referenciais distintos, experiências de vidas e realidades diferentes, contexto em que os conjuntos desses fatores podem ser assimilados e acrescidos de algum modo para a vida desses jovens. Portanto, nesse viés, Granja nos mostra que:

A banda é som. Música. Melodia. É o ritmo cadenciado das marchas e dobrados, ou o breque gostoso de sambas e maxixes, ou ainda o embalo dolente das valsas. É que compassa o coração da gente para segui-la pelas ruas, ou nos chama para praça. É ao som das harmonias criadas por aqueles instrumentos às vezes um pouco desafinados, manejados por mãos duras e calejadas, somos transportados para um espaço mágico, onde as pessoas sorriem, se integram, aplaudem e se emocionam. (GRANJA, 1984: 79-80).

Assim, as práticas musicais escorreram a ser um continuado em meios populares através da educação musical proporcionando aos participantes uma grande experiência musical. Tornando-se, assim, importantes meios de acesso à sabedoria, e uma forma de conhecimento através da música, uma realidade para crianças e jovens participantes de uma Banda. A capacidade transformadora da arte e na aplicação da música como um novo horizonte para jovens é um excelente meio de fazer reflexões sobre a esfera sociocultural em que os indivíduos estão inseridos.

Quanto ao desenvolvimento processual da educação musical, muitas foram as dificuldades, mas com o passar dos anos, podemos perceber que o esforço de transformação não foi em vão. Vê-los, os participantes, um pouco mais conscientes da sua prática na música já foi um ganho enorme, bem como enxergar que, ainda de forma tímida, ficou plantada a semente na vida de cada um dos integrantes do projeto. É isso que vale a pena saber que, embora diante de tantas adversidades, algo de construtivo e engrandecedor fica, não só neles, mas também em nós.

Com o intuito de oferecer mais ideias para repensar o processo de ensino e aprendizagem da música nesse espaço, partimos da premissa de que os jovens necessitam de comunicação e expressão através da linguagem musical, cujo propósito é trabalhar com a música nesse contexto de educação não formal.

A linguagem musical vem se utilizando de diferentes atividades nesse espaço de educação, evidenciando os principais processos a partir da arte do aprender e ensinar música com um olhar humanizado, para que se criem amplas relações com o seu meio e para uma melhor relação de laços humanos no decorrer de suas vidas.

No campo das experiências nesses projetos, Nascimento nos explica que:

As experiências em projetos sociais têm mostrado que os sujeitos envolvidos nos processos educativos musicais já trazem consigo a linguagem musical, e com eles – apesar da exclusão social e das dificuldades de sobrevivência que enfrentam – consegue-se organizar orquestras, bandas e outros, por meio dos quais é possível operar mudanças de atitude diante da vida (NASCIMENTO, 2014, p. 61).

O processo da educação não formal através da música é uma área de conhecimento extremamente importante para a formação humana dos participantes, uma vez que apresenta amplas atividades a serem realizadas a partir desse contexto, reforçando o desenvolvimento

integral do ser humano. A música humaniza, resgata, sensibiliza, faz refletir acerca dos diferentes conhecimentos que norteiam o mundo do jovem, tornando assim este projeto como um ponto inicial para uma longa jornada de transformação para seres mais críticos e criativos.

O mundo é repleto de símbolos e significados que possibilitam grandes descobertas no processo educacional. A música possibilita o desenvolvimento de atitudes essenciais para o indivíduo como o senso crítico, a sensibilidade e a criatividade. A partir dos projetos de educação não formal, a música faz parte, em grande maioria, da vida de jovens em todo o mundo.

Nesses ambientes, a música atua como um instrumento de educação, inclusão e até de profissionalização. Dessa forma, em muitos projetos de ação social existentes em nosso país, a prática musical objetiva o resgate da cidadania, sendo um componente de integração que possibilita a reinserção do indivíduo no meio social, agregando valores como cidadão.

No contexto desses projetos, a música se dá nos mais diversos ambientes e com os mais diferentes públicos para a conscientização dos indivíduos, tanto no plano individual como no plano coletivo, conforme afirma Kater (2004). Assim, a sabedoria poderá contribuir para reflexão do espaço que os indivíduos ocupam perante a sociedade, conhecendo seus tributos e deveres como cidadãos, buscando respostas para seus problemas através da educação.

A projeção da prática de educação do educador musical ou de outras áreas serve como forma ou referência para os estudantes que participam do processo, pois leva em consideração suas posturas e formas de andar, bem como sua competência técnica específica, uma postura singular e modo de ser e de lidar com suas ações a partir do trabalho desenvolvido. Todas essas características devem perpassar a formação profissional do educador, pois ao serem tomados como referência, suas condutas exercem influência em suas atividades cognitivas para os jovens, assim como para o aprimoramento do ser humano em constante formação e transformação.

Na atuação do educador dentro de um projeto social tem que haver um comprometimento com a transformação da realidade desses jovens, destacando a necessidade de desconstrução de conceitos oriundos de situações que não fazem sentido naquele contexto. Ainda que a luta do educador seja de resistência, mostrando um papel na contemplação como um meio de aproximar os conhecimentos dos participantes.

O educador social desse projeto tem que ir além da docência tradicional, buscando novos caminhos e novas metodologias para que os jovens tenham maior participação em suas

atividades. Dessa forma, como destacamos, os projetos sociais serão um sucesso com o uso de uma pedagogia que aproxime os participantes das práticas musicais na Banda.

3.2 A educação em múltiplos contextos

O atual contexto da criação musical é bastante amplo, abrangendo diferentes públicos e situações das mais diversas, sob diferentes formas, presentes em nosso território. Nesse cenário, partindo dessa premissa, a música atua nos ambientes como um diferencial de conhecimento dos indivíduos, tanto no plano individual quanto no plano coletivo, conforme nos mostra Kater (2004). Assim, a ciência poderá contribuir para reflexão da disposição que os indivíduos ocupam perante a sociedade, conhecendo seus direitos e deveres como cidadãos, buscando respostas para seus problemas através da educação musical.

Desse modo, a prática pedagógica do educador musical serve como modelo ou referência para seus educandos, pois leva em consideração seus jeitos e formas de trabalhar, bem como suas competências específicas. Todas essas características devem acomodar a formação da expressão do educador, para serem tomados como referência, seus comportamentos exercem influência na articulação cognitiva das crianças e jovens, assim como para a sustentação do aprimoramento do ser humano em constante formação. Assim, Kater dirá:

Todo o investimento neste presente representa o empenho de exploração de potenciais sociais que progressivamente poderão se concretizar. E aí reside o maior privilégio do educador: participar, de maneira decisiva e por meio da formação musical, do desenvolvimento do ser humano, na construção da possibilidade dessa transformação, buscando no hoje tecer o futuro do aluno, cidadão de amanhã (KATER, 2004, p. 46).

A Educação é uma área do conhecimento cujo fenômeno de ensino e aprendizagem está em toda a sociedade. A construção de conhecimento se dá em vários contextos de educação. “Ante da inseparabilidade dos múltiplos desafios do tempo, a educação surge como um trunfo indispensável à humanidade na sua fabricação dos ideais da paz, da permissão e da justiça social” (DELORS, 1996, p. 11). Por outro lado, a educação pode ser utilizada por um costume centralizado de poder, que usa a informação e o controle sobre o saber como tropas que reforçam a deformidade entre as pessoas, no dissentimento dos bens, dos valores, dos direitos e dos signos.

Assim sendo, a educação é, como outras superfícies disciplinares de conhecimento, um fragmento de modo de vida dos agrupamentos sociais que criam e recriam em sua sociedade (BRANDÃO, 2007). Todas as nações, desenvolvidas economicamente, elaboraram sistemas de educação que são eficazes aos seus respectivos cidadãos e, conseqüentemente, nos países subdesenvolvidos a falta de investimentos em Educação é um dos problemas que impedem o desenvolvimento de práticas significativas para a população. No Brasil, segundo a Lei Federal Nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996, que ajusta as A Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), certifica no seu Art. 1º que “a política abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida íntima, na convivência humana, nas instituições de doutrinação e pesquisa, nas organizações da entidade civil e nas expressões culturais.” (BRASIL, 1996).

Essa afirmação alinha-se com o pensamento a partir da educação musical, uma vez que não se resume ao ensino escolar, realizada no conhecimento propriamente dito. Há práticas de educação e de produção de conscientizações em outros espaços, aqui denominados de educação não formal. Portanto, podemos complementar ainda que há espaços educativos nos mais diferentes contextos, como por exemplo: associações de moradores, clubes, agremiações e outros lugares legitimados onde a urbanidade se faz presente. Carlos Rodrigues Brandão, no seu livro intitulado O que é Educação (2007), discorre sobre isso, afirmando que:

Ninguém escapa da educação. Em casa, na rua, na igreja ou na escola, de um modo ou de muitos todos nós envolvemos pedaços da vida com ela: para aprender, para ensinar, para aprender-e-ensinar. Para saber, para fazer, para ser ou para conviver, todos os dias misturamos a vida com a educação (BRANDÃO, 2007, p. 7).

Portanto, pode-se assim afirmar que a educação se constitui nos mais diversos lugares e contextos. A criação não é restrita ao contexto escolar, mas também à comunidade, portanto simboliza um processo social que se encaixa em uma concepção determinada de conhecimento, a qual determina os fins a serem atingidos pelo ato construtivo, em consonância com os conceitos dominantes numa dada união. Corroborando nessa perspectiva, Schafranski (2005) descreve sobre esse fenômeno educativo:

O fenômeno educativo não pode ser, pois, entendido de maneira fragmentada, ou como uma abstração válida para qualquer tempo e lugar, mas sim, como uma prática social, situada historicamente, numa realidade total, que envolve aspectos valorativos, culturais, políticos e econômicos, que permeiam a vida total do homem

concreto a que a educação diz respeito (SCHAFRANSKI, 2005, p. 102).

O fenômeno educativo pode ser vivenciado sob diferentes perspectivas, e sua prática pode ser realizada em múltiplos contextos cuja ação se dá sob aspectos que são relevantes para fomentar o saber dos jovens envolvidos nessa prática. A Educação não formal, agora, tem sido estimulada, além disso, em espaços que não se enquadram numa perspectiva curricular fechada, como nas escolas. Os processos educacionais em espaços de educação tais como: associações de bairros, igrejas, cooperativas e ONG, dentre outras, têm demonstrado em que época o fenômeno educativo se apresenta de forma potente nas realidades sociais dos estudantes, e os resultados são bastantes significativos, principalmente quando as práticas se desenvolvem em espaços não formais, cujo público alvo são jovens em vulnerabilidade social. Assim, os projetos sociais se destacam como espaços extremamente importantes para amenizar os problemas oriundos da ineficiência das políticas públicas, principalmente nos investimentos em Educação.

3.3 A base da linguagem musical, gênero do discurso

Considerando a música uma forma de linguagem, nossa principal base teórica advém da filosofia da linguagem, sobretudo do filósofo russo Mikhail Bakhtin e de alguns pensadores que se reuniram regularmente à sua volta, no início do século XX, formando o grupo que ficou conhecido como o Círculo de Bakhtin. A principal ideia de Bakhtin (2009) na qual nós nos apoiamos é a ideia de dialogia.

Através dela o autor formula a noção que chama de “realidade da língua”. Refutando as principais correntes linguísticas de sua época, Bakhtin se opõe às ideias de que a linguagem deveria ser estudada apenas por sua criação individual espontânea ou, antagonicamente, apenas por sua materialidade estrutural. Os pensadores que defendiam aquela primeira ideia foram apresentados por Bakhtin como a corrente linguística denominada de Subjetivismo Idealista.

Essa visão entendia a língua pelo psiquismo individual, ou seja, no interior do indivíduo. Já os pensadores da segunda ideia apresentada são identificados pela corrente do objetivismo abstrato e defendiam a língua como um sistema imóvel de regras, fora do indivíduo. Após argumentar refutando ambas as visões, Bakhtin (2009) apresenta sua

alternativa para o entendimento da linguagem. Apesar de postular que ambas as visões detêm relevantes argumentos, para Bakhtin (2009) nenhuma delas é suficiente para dar conta da realidade da língua. Bakhtin (2009) considera a presença dos processos significativos individuais em diálogo com as estruturas pré-estabelecidas em sistemas fixos para formular seu entendimento da linguagem.

Assim, aquilo que é de entendimento individual está posto em contato com o que é externo ao indivíduo, o locutor em diálogo com o interlocutor, o interno influencia e transforma o que é externo e vice-versa. A realidade é transformada do ponto de vista do que é interno e o que é externo, com relação ao outro quanto com relação a si próprio. A esses processos de mútua reflexão e transformação, Bakhtin (2009) dá o nome de refração. Em amplas e complexas elaborações, Bakhtin postula que é nos processos dialógicos dos discursos proferidos em situações específicas que se pode ter entendimento pleno da linguagem, sendo que os processos dialógicos sempre ocorrem por múltiplos processos de refração da realidade.

O que está em destaque é a função comunicativa da linguagem, a língua não está nem no psiquismo individual nem no sistema, mas nas interações que envolvem o locutor, o sistema e os interlocutores, em interação situada. Da mesma maneira, apoiados por Schroeder e Schroeder (2011) e Schroeder (2005), a música pode ser compreendida como uma forma de linguagem pela perspectiva do Círculo de Bakhtin. É pelos discursos musicais que entendemos a real significação da música.

Esses diálogos musicais vão além da dicotomia clássica entre artista e expectador, eles abrangem ainda os processos dialógicos que ocorrem em adaptações de obras para grupos diferentes. Por essa perspectiva dialógica exercitamos também o entendimento do contínuo processo de reconstrução da Banda de Música em contato com as diversas realidades e campos de atividades humanas. Através do repertório, a Banda se coloca em contínuos diálogos com esses campos, ela é transformada por eles ao mesmo tempo em que promove a transformação da realidade deles.

Além das ideias conceituais de discurso e refração, brevemente expostas até o momento, esse contexto imediato gera uma certa estabilidade às elaborações que vigoram nos diferentes campos de atividades humanas. Esse entendimento específico de cada campo gera os chamados gêneros discursivos. Pelos gêneros do discurso analisamos e discutimos os diferentes costumes e processos de refração nos quais a Banda se reconstrói e forma seu

repertório envolvendo música militar, música religiosa, música de entretenimento etc. Ao entender a música como uma forma de linguagem discursiva, postulamos que é por ela ser colocada em ação que se pode ensiná-la, e na mesma condição que se pode mergulhar na linguagem musical.

Ao ver a Banda se reconstruir pelos contínuos processos de refração com diferentes campos de atividade perpassados pelo repertório, postulamos que é também pela música em ação que se pode adentrar ao ambiente de Banda. Passamos, agora, à discussão das condições existentes que encontramos na Banda de Música em relação a essa perspectiva.

3.4 Identidade cultural e memória

Falar sobre identidade cultural é bastante complexo, visto que ainda não existe um consenso firmado entre as ciências sociais e humanas do que venha a ser identidade cultural. Mesmo diante de tanta complexidade, Giddens (2005, p. 43) buscou conceituar o termo expondo a seguinte concepção: O conceito de identidade, “A crítica positiva: epistemologia à antologia”, se relaciona ao conjunto de compreensões que as pessoas mantêm sobre quem elas são e sobre o que é significativo para elas.

A identidade é construída a partir das tradições de um povo e das lembranças da sua memória. Assim, Hall (2006) nos instiga a compreender a identidade como algo que se forma ao longo do tempo, por meio de processos inconscientes, e não algo próprio já existente no ser, logo no momento do nascimento. Segundo Rodrigues (2008), a identidade do indivíduo é garantida pelas múltiplas vivências do presente, resultado de viver cotidianamente.

Dessa maneira, a identidade está nas tradições vividas pela população, uma vez que a tradição é um conjunto de crenças praticadas por nossos antepassados por geração em geração. Pollak (1992) afirma que a memória é um elemento indispensável no sentimento de identidade, e é esse sentimento que proporciona a continuidade da memória e da tradição, sendo ela tanto individual como coletiva, desenvolvendo um fator de continuidade e coerência.

Assim, a memória é um elemento construído a partir da identidade individual e coletiva. “A memória individual não está isolada. O suporte em que ela se apoia está relacionado com a memória coletiva” (RODRIGUES, 2008, p. 39). Portanto, identidade é a memória construída ao longo da vida, que pode ser consolidada. Le Goff (2005) acredita na

memória como um elemento essencial para a construção da identidade individual ou coletiva, sendo uma das referências essenciais nas atividades da sociedade atual.

O estudo da memória se mostra de grande pertinência às reflexões pretendidas em minha busca, tanto no que concerne às orientações ao encaminhamento metodológico como no que diz respeito ao pensar o objeto em si.

É importante destacar que os conceitos de identidade, cultura e memória se entrelaçam. Assim, imagino que não seria possível empreender uma análise social e cultural, sem levar em conta a relação estreita existente entre essas duas noções. Em suas principais obras, Halbwachs (2011) buscou uma elaboração alternativa a outras difundidas abordagens da memória em voga em sua época. Ele construiu um pensamento crítico em relação às concepções bergsonianas e as de outros pensadores como James Joyce, Marcel Proust, William James e Sigmund Freud, que estavam todos, à sua maneira, voltados para a memória como meio do conhecimento (SANTOS, 1998). Em seus livros *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* e *A memória coletiva*, ele traz à tona a ideia da importância do social na constituição da memória, refutando assim o pensamento vigente que tomava esta como um fenômeno individual.

Diferentemente, no seu ponto de vista, lê-se que, se o social se confunde com o consciente, deve confundir-se também com a rememoração. O foco central do seu pensamento teórico gira em torno da ideia de que os indivíduos constroem suas memórias como membros de uma coletividade, utilizando-se obrigatoriamente das convenções sociais disponíveis.

Segundo Durkheim (1978), a sua concepção de memória, principalmente aquela que diz respeito à consciência coletiva ou comum: um produto cultural, social e histórico; um sistema com vida própria que estará difuso em toda a extensão da sociedade; que ligará gerações; que é diverso das consciências particulares; e que constituirá um tipo médio psíquico da sociedade. Tal consciência coletiva é o que constituirá um poder autônomo que dirigirá a vida mental, psíquica coletiva das sociedades humanas.

A memória, como na concepção de Halbwachs (2011), vai operar justo na manutenção dessa consciência coletiva, no repasse para as gerações futuras dos saberes, valores e costumes da tradição engendrados pela coletividade. Segundo Halbwachs (2011), todas as lembranças que temos só podem se dar a partir de quadros sociais da memória. Na sua

perspectiva, os quadros sociais da memória não são uma mera combinação de lembranças individuais, ou de formas vazias, mas, ao contrário, são de forma precisa.

Quando o autor expõe a ideia de quadros sociais, ele está considerando a presença do “outro genérico” na construção da realidade individual e na constituição da identidade. Halbwachs nos propõe que, como cientistas sociais, devemos buscar o sentido das construções coletivas através da investigação dos quadros sociais da memória que se configuram como estruturas estáveis e que, por isso, são passíveis de serem analisadas sistematicamente.

No decorrer de nossas vidas, estamos sempre nos relacionando com as nossas memórias e vivências. Levando em conta a dinamicidade e, por conseguinte, a própria memória, não se pode pensar que “a antecedência da memória implica em imposição de uma representação coletiva, única e homogênea, sobre ‘mentes’ e ‘corpos’” (SANTOS, 1998). Maurice Halbwachs “memória coletiva”, aplica também os fundamentos trabalhados por Durkheim, e expostos antes aqui, quando explora a possibilidade de uma memória estritamente individual.

Entretanto, explica que a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva e que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali o indivíduo ocupa (HALBWACHS, 1990, p. 51). Isto é, os indivíduos se lembram enquanto membro de um grupo, sendo sua expressão individual determinada pela sua vivência grupal. Em síntese, podemos afirmar que o indivíduo, o inconsciente e a “natureza humana” sempre estão em uma relação de dependência com a sociedade. É por isso que sabiamente Rimbaud “As questões da linguagem e da alteridade” dizia: “*Je est un autre*”. Apesar disso, não podemos dizer que as construções coletivas são autônomas sem levar em conta a capacidade de ação dos atores sociais que reconstroem seus passados no presente.

Nessa lógica, a possibilidade de uma memória individual, como explicada por Halbwachs “memória coletiva”, se conecta à ideia da possibilidade da existência de uma individualidade. Ambas as possibilidades não se contrapõem aos quadros sociais, desde que sejam entendidas como construções. Para que haja lembranças, há sempre a necessidade de uma comunidade afetiva. A memória individual, em oposição à memória coletiva, não é condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças.

Na relação entre memória individual e coletiva, observa-se o seguinte: Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (HALBWACHS, 1990, p. 34). Assim, para se obter uma lembrança não é suficiente o restabelecimento das partes de uma imagem de um acontecimento do passado.

É assim que se dá o reconhecimento e a reconstrução de uma lembrança. Para o estudo da memória sob a perspectiva teórica de Halbwachs “memória coletiva”, deve-se levar em consideração o que, de fato, se entende por lembrança. Para o autor, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestado do presente, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 1990, p. 71).

No senso comum, é amplamente difundida a ideia de que “recordar é viver”. Em se admitindo o caráter dinâmico da memória, perspectiva esta apreciada pela teoria de Maurice Halbwachs “memória coletiva”, pode-se modificar o adágio dizendo que “recordar é reconstruir”. Para pensar a tradição, tomamos como referência as ideias de Anthony Giddens e Paul Zumthor. Em seu livro, *Mundo em Descontrole*, Anthony Giddens (2000) afirma, peremptoriamente, que “todas as tradições...são inventadas” e argumenta dizendo que “nenhuma sociedade tradicional era inteiramente tradicional, e tradições e costumes foram inventados por uma diversidade de razões” (GIDDENS, 2003, p. 50).

Dessa forma, para compreender a identidade cultural de um povo é preciso antes de qualquer coisa conhecer a memória coletiva da população, pois a lembrança de um passado é indispensável na compreensão da identidade sociocultural. Portanto, as tradições, as crenças e a memória influenciam na construção da identidade cultural da comunidade.

3.5 A construção da identidade coletiva a partir das Bandas de Música

A música sempre foi uma expressão da subjetividade para os seres humanos, ela atua sobre os homens provocando sensações de acordo com o momento vivenciado e, sendo assim, age em diversas dimensões tanto no que diz respeito à vida afetiva, psicológica e intelectual. A música produz identidades individuais e coletivas, atua diretamente nas relações e opera na

construção do ser. A música é importante na vida do ser humano, desenvolvendo principalmente o bem-estar e emoções, provocando sensação de harmonia e paz aos homens. Ela atinge os órgãos e as emoções dos seres, possibilitando sensações de relaxamento e/ou de alívio. Assim, a música pode ser entendida como uma linguagem que reflete a vida dos que encontram afinidade com as letras, os tons e as notas. É essa forma de linguagem que aproxima os homens. De acordo com Edgar Morin (2002), a linguagem é uma máquina que move os seres humanos.

Desse modo, a música é compreendida como uma forma de comunicação, é essa linguagem que vai permitir que sujeitos formulem seus vínculos, edifiquem suas relações sociais. As bandas de música surgem para abarcar essa forma de linguagem e de expressão de sentimentos. Os grupos musicais permitem que os envolvidos reconheçam seu lugar e renovem seus projetos de vida. Fazer parte desses grupos é permitir que os homens sejam membros de uma sociedade capaz de recuperar e reviver histórias. Além de incentivar os membros a produzir e repassar seus valores perante a sociedade.

3.6 As práticas pedagógicas do ensino de música

Para compreendermos as práticas pedagógicas no ensino de música, é necessário o entendimento do que as práticas compõem nos contextos escolares e que a prática pedagógica musical ultrapassa os limites do que é específico ao ensino de música. É uma prática construída a partir de um projeto coletivo, ao mesmo tempo que ajuda a constituir-lo.

Ao compreender todas as nossas participações no mundo acadêmico musical, e participar como parte dos processos de formação e criação, visualizaremos então uma execução musical com as particularidades do ensino da música, com a temática exploratória das práticas pedagógicas. Passamos a refletir sobre os desdobramentos desses afazeres musicais.

As principais percepções que destacamos é a participação do movimento do ensino musical, com a criação da sistematização dos princípios básicos, como leitura da partitura, ensaios de bancada, ensaios de naipes, divisões por madeiras, metais e percussão. Percebemos, então, a participação espontânea e fluente dos alunos, tocando e compreendendo esse nosso cenário.

Essas relações com as interações criam um formato que aqui expressamos como as práticas pedagógicas do ensino de música. Nas bandas, cada dia mais rico no ensino, partilhamos o ensino da teoria e a prática instrumental, e nosso cenário é a pedagogia da

música. Essa percepção também será compartilhada pelos alunos, evidentemente os alunos da Banda começam a ter mais propriedades musicais, contribuindo assim, em uma nova história musical no contexto de bandas.

A relação que estabeleceremos com nossa pesquisa na banda de música, refere-se à potencialidade e abertura pedagógica no ensino da Banda de Música “Antônio Florêncio de Queiroz”, e que destacamos também as interações sociais que ocorrem na Banda e as possibilidades de prática pedagógica com as criações coletivas e o nosso ensino direcionado.

Destacamos ainda que a pesquisa está centralizada em todo o contexto histórico dos 100 anos, mas as práticas pedagógicas serão direcionadas no ensino de banda de música. Então, pela perspectiva que adotaremos, o aprendizado musical tem maior significado ao colocarmos os alunos em contato direto com a música e, através de diversos processos, dialogaremos com os motivos e criações musicais iniciais de cada aluno, pois assim teremos novas respostas e novas ideias.

A prática pedagógica musical ainda é a preocupação de todos nós, professores, porém esse processo de construção musical faz sentido e as criações por mais simples que sejam, em toda a sua fundamentação na teoria e na prática, devemos, sim, usar todas as ferramentas, e diariamente teremos as construções pedagógicas.

Da mesma forma, ocorre cada discurso musical pela perspectiva que adotaremos, como: a exploração dos instrumentos musicais, a percepção sonora dos instrumentos, exploração do corpo, da voz. A música é a parte fundamental para compreendermos o sentido, ela está presente como uma forma de linguagem. Como foi supramencionado, vemos ainda uma forte relação com outra ideia que fomentamos em nossa pesquisa, de que a música comporta uma ação comunicativa e exploratória, para as habilidades da execução instrumental.

Dessa forma, a banda de música é a existência da coletividade, e o estudo foi direcionado com as competências das práticas pedagógicas, potencializando a Banda de Música, com a vivência do maestro João Modesto que teve suas capacidades educacionais voltadas ao ensino das práticas pedagógicas, nesse sentido, iremos compartilhar um pouco do senhor Antônio Florêncio de Queiroz. Compreenderemos sua história de vida, sua ligação com a cultura e suas potencialidades que foram direcionadas para a banda de música, nessa mesma interligação o maestro João Modesto tem suas atividades na banda para a consolidação do centenário da referida Banda.

4 ENSINO COLETIVO: UMA APROXIMAÇÃO COM A LITERATURA

Com a perspectiva de investigar as estratégias de ensino do maestro da Banda Antônio Florencio de Queiroz, do município de Pau dos Ferros RN, na sistematização dos princípios do ensino coletivo, julgou-se necessário consultar uma literatura que abordasse, além do ensino coletivo de instrumentos, sobre a importância das bandas de música para a aprendizagem musical, como também a importância do maestro nesse contexto, principalmente no que se refere às suas estratégias de ensino.

Bordenave e Pereira (1998, *apud* Woituski, 2013, p. 14) consideram estratégias de ensino como sendo um caminho escolhido ou criado pelo professor para direcionar o aluno, pautado numa teorização a ser aplicada na sua prática educativa. Masetto (2003, *apud* Woituski, 2013, p. 14) amplia o conceito de estratégias de ensino, definindo-as como os meios utilizados pelo professor para facilitar o processo de aprendizagem dos alunos. Já Anastasiou e Alves (2004, p. 71, *apud* Woituski, 2013, p. 14) advertem que:

As estratégias de ensino visam à execução dos objetivos, portanto, há que ter clareza sobre aonde se pretende chegar naquele momento com o processo de ensinar. Por isso, os objetivos que norteiam devem estar claros para os sujeitos professores e alunos- e estar presente no contrato didático registrado no Programa de Atividades correspondente ao módulo, fase, curso, etc. (ANASTASIOU; ALVES, 2004, p. 71 *apud* Woituski, 2013, p. 12).

No que se refere à importância das bandas de música para o aprendizado musical de seus integrantes, Lima (2006) fala que “têm se constituído um espaço de preservação de uma cultura de integração do homem ao seu espaço social, com base na sensibilidade potencial que edifica a partir de uma experimentação coletiva”.

Essa ideia está de acordo com a realidade que o maestro desenvolve o ensino coletivo, que configura um espaço de contato dos alunos com a música, além de se constituírem espaços de convivência grupal, onde os alunos desenvolvem valores como a socialização, solidariedade, responsabilidade, compromisso e respeito às diferenças.

Nessa mesma linha de pensamento Lima (2006) ressalta:

A banda de música é, para minha vida, um grupo de referência; uma experiência da qual até hoje retiro ensinamentos e lições de vida. [...] ali aprendi a respeitar

regras; a compartilhar problemas e soluções; a construir novas aspirações, opiniões, atitudes, ou seja, adquirir outra visão de mundo. [...] ao ingressar no espaço acadêmico, um lugar privilegiado de construção do conhecimento formal, trazia comigo a experiência vivenciada nas bandas: aulas coletivas pautadas em saberes, ausência da dicotomia teoria-prática e da fundamentação do conhecimento. [...] é inegável que o conhecimento formal trouxe outras dimensões até então não percebidas no meu fazer musical. Mas é inegável também que, sem a experiência da banda de música, eu compreenderia somente o formal pelo formal, o técnico pelo técnico, a música pela música. Convicto, pois, de que o ensino oferecido nas bandas representa uma contribuição importante como alternativa pedagógica para o ensino musical (LIMA, 2006, p. 66).

Silva (2011) destaca a influência da banda de música na vida musical brasileira, em contraste com o pouco trabalho acadêmico nessa área, principalmente no que diz respeito às estratégias de ensino. E acrescenta:

Atualmente, os trabalhos na área de musicologia que enfocam a banda de música são mais facilmente encontrados, porém, há uma grande lacuna no que diz respeito ao processo de ensino-aprendizagem. Poucos são os trabalhos que realmente contribuíram para o estudo do processo de ensino-aprendizagem nas bandas de música brasileiras (SILVA, 2011, p.2).

Ainda sobre trabalhos que tratam do ensino e aprendizagem em bandas de música, Campos (2008) assinala que:

[...] é fundamental ressaltar que o trabalho desenvolvido pelos regentes ou mestres de bandas contribui muito para o enriquecimento de experiências e conhecimentos musicais, mesmo que estes estejam diretamente ligados à prática instrumental e à execução de um repertório voltado para apresentações públicas. Nesse aspecto, não é raro o regente estabelecer suas próprias representações para favorecer a compreensão do que deva ser executado (CAMPOS, 2008, p.6).

A autora acrescenta ainda que, “alguns regentes reconhecem que o ensino de música nesse meio não acontece de forma adequada, pois, para eles, a urgência de execução de um repertório no instrumento coloca o aprendizado da teoria musical em segundo plano”. Como resultado da pesquisa realizada pela autora em Campo Grande, ela afirma que “foi desenvolvida pelo regente uma sistemática de notação que atende as necessidades das

apresentações públicas, mas que, paulatinamente, vai fazendo com que o instrumentista desenvolva a leitura musical por meio da grafia convencional”. Ainda enfatiza que o regente explica uma sistemática “herdada do meio”:

É o seguinte: desenvolvemos uma escala no meio fanfarra [...] Pra você entender, até o dó médio, a escrita musical é uma – letra de forma, grande. São pras notas graves. Pode ver que está escrito de forma, aqui já está uma nota aguda, só que está escrito em letra de mão. [...] Mudando de oitava, a escrita já é diferente. [...] Só que eu, ao longo do tempo aqui, desenvolvi uma outra que eles memorizam mais rápido. Ensinava onde é a clave, só que como o tempo era curto, eu escrevia o dó na linha do dó, e colocava o tempo, de colcheia, se fosse o caso. Se fosse fazer uma escala, mi, mas tudo escrito daquela forma para eles entenderem. Sempre na linha pra eles memorizarem. Mas o que aconteceu? Com o tempo fui substituindo por cabeça de nota, normal, então aquilo que ficou na memória, eles vão associando... (Daniel). (CAMPOS, 2008, p. 6).

Tourinho (2007, p.1-4) relaciona a importância do ensino coletivo, destacando que este se diferencia do tutorial ou individual por “compartilhar conhecimento, espaço, e que a interação e a diferença são partes importantes do aprendizado”

Visualizo ainda que a autora apresenta o conceito de ensino coletivo como sendo “a transposição inata de comportamento humano de observação e imitação para o aprendizado musical” Tourinho (2007, p.6). Relaciona ainda aspectos importantes que são considerados pelos professores que adotam a metodologia do ensino coletivo, são eles: interação do aprendizado dos que aprendem sozinhos; a leitura musical não está presente no início dos estudos, sendo colocada em prática pela necessidade do grupo; junto com o fazer musical está implícito “o conceito de desenvolver a percepção auditiva mais do que decodificar símbolos musicais” Tourinho (2007, p.2).

Tourinho (2007) ainda apresenta princípios da metodologia de ensino coletivo, fazendo uma comparação com a metodologia individual:

[...] acreditar que todos podem aprender a tocar um instrumento; acreditar que todos aprendem com todos; o ritmo da aula, que deve ser planejada, direcionada para o grupo, exigindo do estudante disciplina, assiduidade e concentração; o planejamento é feito para o grupo, levando-se em conta as habilidades individuais de cada um; autonomia e decisão; o

ensino coletivo elimina os horários vagos. (TOURINHO, 2007, p. 2-3).

Segundo Ortins, Cruvinel e Leão (2004, p. 51), o ensino coletivo tem ganhado espaço, pois além de oferecer habilidades físicas, mentais, intelectuais e emocionais, “também pode favorecer os sentidos de socialização, responsabilidade e solidariedade, volta-se para questões que colaboram para a boa formação do ser humano, que é a vivência em grupo”.

A importância do ensino coletivo ainda está em compreender que as práticas educacionais propõem relações interpessoais, as quais estão atreladas à figura de um orientador de caminhos a serem seguidos. O que torna “o papel do professor imprescindível para coordenar e facilitar possíveis conflitos emergido do grupo, sem prejudicar o aprendizado musical” Tourinho (2007). Nascimento (2006, p. 3), por sua vez, reafirma a importância da metodologia do ensino coletivo de instrumentos musicais, destacando que nessa metodologia, diferentemente de um modelo do conservatório, prevalece a interação social entre os participantes.

Destaco ainda que as aulas podem contemplar o ensino coletivo de um mesmo instrumento ou o ensino de vários instrumentos ao mesmo tempo. Podemos então reafirmar a maneira multidisciplinar, ou seja, além da prática instrumental, podem ser ministrados outros saberes musicais intitulados academicamente como: teoria musical, percepção musical e história da música.

Por fim, compreendemos que as bandas de músicas cumprem importante papel no que tange à inserção de crianças, jovens e adultos no conhecimento musical. Reforçamos também que elas se constituem em espaços privilegiados da prática da metodologia do ensino coletivo, a fim de contribuírem para aprendizagem mais autônoma, onde os alunos são motivados a construir seu próprio conhecimento e partilhá-lo com o grupo.

Nesse sentido, destaca a figura do maestro e sua forma de ensinar coletivamente, e dialogando a essa forma de ensinar, observamos vários pontos de vista acerca do ensino coletivo de instrumentos. Por outro lado, todos concordam que o ensino coletivo, aqui proposto, tem suas vantagens e que, acima de tudo, tem servido de base para a democratização do ensino musical.

4.1 Formação de uma pesquisa qualitativa

Ao compreendermos o objetivo dessa pesquisa que é o ensino coletivo de música, e as práticas educacionais da banda, destacando ainda a formação social nesse período em que o maestro João Modesto ficou à frente Banda de Música Antônio Florencio de Queiroz, sobre isso as relevâncias supracitadas, optei por uma abordagem mais compreensiva da realidade, assim procurei desvendar as ferramentas e ações nos sentidos musicais. Sobre a peculiaridade da pesquisa qualitativa, Goldenberg (2004) observa que:

Os pesquisadores que adotam a abordagem qualitativa em pesquisa se opõem ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências, baseado no modelo de estudo das ciências da natureza. Estes pesquisadores se recusam a legitimar seus conhecimentos por processos quantificáveis que venham a se transformar em leis e explicações gerais. Afirmam que as ciências sociais têm sua especificidade, que pressupõe uma metodologia própria (GOLDENBERG, 2004, p. 16-17).

A pesquisa qualitativa tem sua primícia compreender determinados fenômenos, analisando a realidade que é apresentada, e, assim, busca analisar os discursos dos agentes sociais envolvidos no estudo, construindo dados por meio de entrevistas, observações de campo e averiguação de documentos. Bogdan e Biklen (1994) afirmam que o pesquisador, que adotar esse tipo de método, deve se inserir no ambiente onde o fenômeno investigado acontece, sendo, ele próprio, a principal ferramenta de pesquisa. E, sobre a análise dos dados coletados e construídos na pesquisa de campo, Gil (2002) menciona que:

A análise qualitativa depende de muitos fatores, tais como a natureza dos dados coletados, a extensão da amostra, os instrumentos de pesquisa e os pressupostos teóricos que nortearam a investigação. Pode-se, no entanto, definir esse processo como uma sequência de atividades, que envolve a redução dos dados, a categorização desses dados, sua interpretação e a redação do relatório (GIL, 2002, p. 133).

Devemos saber que, em uma pesquisa de caráter qualitativo, o processo de construção é bem sistematizado, pois envolve não apenas dados observáveis, mas uma gama de partes sociais, que o pesquisador deve estar sempre observando e coletando as informações, os pesquisados atribuem a esses dados que eles produzem. Observamos então: significados que

os sujeitos em suas ações sociais, e a seus objetos na banda de música. Essa é uma das partes mais importantes na pesquisa qualitativa e também para o estudo.

4.2 O sentido do estudo de Caso

A pesquisa qualitativa tem alguns elementos que compreendi ser a ideia para a minha pesquisa, que está relacionada a Banda de Música Antônio Florêncio de Queiroz que se desenvolveu um estudo de caso. Resolvi desenvolver essa pesquisa logo depois de observar algumas possibilidades metodológicas e considerei que, os aspectos educacionais e culturais que a banda obtém são de relevância para a pesquisa.

Visualizei que um estudo de caso me permitiria um amplo estudo detalhado, conforme Gil (2002, p. 54) e, como observa Goldenberg (2004), me possibilitaria o levantamento de um grande número de informações, utilizando diversas técnicas de coleta de dados. Uma banda de música, no interior, mesmo em Pau dos Ferros, que é considerada a metrópole do Alto Oeste, é vista como uma pequena ação social e cultural do município.

Destacamos ainda que, algumas pessoas envolvidas diretamente cito ao maestro e a Spalla, em suas ideias e motivações que a banda é propriedade cultural, e um patrimônio público de tradição no município. Uma banda centenária passa por diversas intenções e ações políticas, e ao mesmo tempo precisa manter um diálogo aberto com as pessoas do município, e considerar as necessidades e interesses das pessoas.

Dessa forma o estudo de caso, é uma divisão de ações para o objeto de estudo que resolvi pesquisar, e a minha busca eminente a esse ambiente pesquisado, detalhou mais a minha vontade e respeito por esse fenômeno das bandas de música.

Falando um pouco sobre o estudo de caso, atualmente, pode ser empregado para pesquisas que envolvam comunidades, organizações e grupos. Sabemos que esse método possibilita o aprofundamento sobre uma situação ou caso investigado, sendo utilizado, principalmente, em situações em que o pesquisador não tem controle sobre o fenômeno que está sendo analisado.

Em suas palavras Gil (2002, p. 54) “O estudo de caso consiste no estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento”. Compreendemos ainda que esse delineamento pode estimular o surgimento

de novas pesquisas, visto que permite a compreensão de um fenômeno com a utilização de técnicas da pesquisa histórica, com o emprego da observação e entrevistas, ferramentas que não são utilizadas por historiadores, por exemplo. Goldenberg (2004) afirma que, com esse método, é possível conhecer um determinado acontecimento, partindo da exploração de um caso específico.

Destacamos ainda, que o estudo de caso não é uma técnica específica, mas uma análise completa, que possibilita o estudo por completo, e seu objetivo central é observar e compreender os objetivos e compreendê-los em seus próprios termos.

Dessa forma, por meio de um estudo de caso é possível realizar uma investigação, em profundidade, que considere o contexto em que o objeto pesquisado se encontra. Uma de suas vantagens é justamente possibilitar um olhar detalhado sobre o objeto ou fenômeno estudado. Por entender que pesquisaria uma banda de música, no contexto de uma cidade e suas particularidades, optei por associar, ao método estudo de caso, uma abordagem etnográfica da música.

5. ENSINO COLETIVO MUSICAL POR MEIO DA BANDA

A banda é importante na medida em que propicia uma socialização dos seus atuentes, e em alguns casos, é porta de entrada de uma possível profissionalização. Marco Antonio T. Nascimento constata que “a banda de música contribui de maneira significativa para a experiência profissional do músico em todas as áreas de atuação profissional, mas, apesar dessas qualidades, é necessário um auxílio educacional nas instituições de ensino formal de música para complementar a formação musical de instrutores e maestros” (NASCIMENTO, 2003, p. 95).

Outra análise importante da banda enquanto formador de músicos é apontada por Cristiano Siqueira Alves, que discorre sobre a profissionalização obtida pela participação e aprendizado na banda. O autor busca ressaltar essas qualidades para o desenvolvimento profissional do músico que teve o diferencial “banda de música” em algum momento de sua formação musical. Ressalta ainda a possível característica da banda como sendo uma escola de formação inicial para os músicos (ALVES, 1999, p. 9).

Mesmo a banda funcionando como uma escola de formação inicial, esta, em muitos casos, não apresenta base musical ideal a seus participantes. Sousa levanta dados importantes do ensino de banda, constatando as dificuldades na prática pedagógica adotada pelos professores de música, mais especificamente, na didática de ensino e insatisfação desses profissionais por falta de métodos específicos que pudessem facilitar o aprendizado nas corporações.

O autor observou, em alguns casos, que os professores iniciam seus alunos no instrumento utilizando apenas o conhecimento empírico adquirido ao longo de sua trajetória de estudo, ou seja, não há uma sistematização da utilização de metodologias nas aulas.

Outra questão relevante que dificulta ainda mais esse processo educacional é a falta de material didático específico para banda marcial (SOUSA, 2009, p. 24). Corroboram essa realidade Carlos Afonso Sulpicio e Eliana Guglielmetti Sulpicio, apontando que, no Brasil, os professores de bandas necessitam de: formação musical adequada, ampliação da literatura específica sobre ensino de bandas; abertura de cursos acadêmicos de música voltados para a formação de regentes de banda. A falta de tudo isso, segundo os autores, “[...] agrava o processo de ensino que desencadeia toda a preparação da performance destas” (SULPICIO E GUGLIELMETTI, 2011, p. 318-319). Na outra ponta, o país necessita ainda de um grande número de professores de música qualificados para atuar na rede de ensino, pois a realidade da iniciação musical e do primeiro contato com o instrumento na banda vem intensificando ainda mais com a inserção da música como conteúdo do componente curricular das escolas através da Lei n.11.769, de 18 de agosto de 2008, que dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica (BRASIL, 2008). Maria Amélia Garcia de Alencar levanta questionamentos do real papel das bandas nas unidades escolares mediante o desafio da implantação dessa Lei.

Segundo a autora, “Os debates em torno da obrigatoriedade da educação musical nas escolas [...], suscitaram a reflexão sobre o papel das bandas escolares, principal forma de iniciação musical para muitas crianças e adolescentes no Brasil” (ALENCAR, 2010, p. 43-56).

Nesse contexto, a utilização da banda como ambiente de musicalização e ferramenta do processo de ensino-aprendizagem é uma alternativa. Entretanto, o ensino da música por meio da banda ainda não conseguiu ainda estabelecer material didático para congregar seus

conteúdos, diferente de outras disciplinas do currículo que utilizam livros didáticos nas diversas áreas como forma de estabelecer um programa de conteúdo.

6. ANTÔNIO FLORÊNCIO DE QUEIROZ

Figura 1: Antônio Florêncio de Queiroz



Fonte: Arquivo da banda de música

Nasceu em Pau dos Ferros, município do Oeste Potiguar, filho do agricultor e marchante João Florêncio de Queiroz (1885-1929) e de Francisca Alzira do Rego (1885-1963), e teve dez irmãos. Como seus pais eram de poucos recursos e a família numerosa, Antônio teve que ajudar no orçamento familiar ainda criança, ainda mais depois que seu pai faleceu, quando Antônio contava três anos de idade. Sua mãe, porém, obrigou-o a frequentar a escola.

Na adolescência, trabalhou como ajudante de pedreiro com seu irmão José Florêncio de Queiroz, pedreiro e mestre de obras conceituado. Posteriormente, abandonou a profissão e passou a trabalhar para a firma Sociedade Anônima Mercantil Tertuliano Fernandes, em Mossoró, como auxiliar de serviços gerais, tendo sido depois transferido para trabalhar no escritório do Rio de Janeiro, então capital federal. Ali, deu continuidade a seus estudos, tendo se formado contador pela Academia de Comércio do Rio de Janeiro, em 1952, e bacharelando-se em Ciências Econômicas pela Faculdade de Ciências Políticas e Econômicas do Rio de Janeiro, em 1956.

De funcionário de serviços gerais, foi galgando promoções até chegar à presidência da firma que lhe dera a mão no início da sua vida profissional. Empresário, com largo conceito no setor industrial, voltou-se para o seu estado de origem, onde implantou várias fábricas e salinas, gerando emprego e renda para os seus conterrâneos. Daí foi angariando a simpatia e o reconhecimento dos seus conterrâneos, que o lançaram candidato a deputado federal. Sua eleição teve votação expressiva, principalmente na zona oeste do seu estado, sua terra natal.

Foi representante da Indústria Salineira do Rio Grande do Norte no grupo de trabalho em 1961, para estudar a reorganização das cheias daquele ano. Além disso, foi também: membro do Conselho Fiscal da Confederação Nacional da Indústria (1968/1971); vice-presidente do Sindicato da Indústria de Extração do Sal do Rio Grande do Norte; representante da Indústria Salineira do Rio Grande do Norte, no Grupo de Trabalho criado pelo Presidente da República, junto ao Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, para exame dos problemas pertinentes à produção, consumo, transporte e racionalização do sal, em 1965; executor do convênio firmado entre o Ministério dos Transportes e o Sindicato da Indústria de Extração do Sal no Estado do Rio Grande do Norte, pelo qual foi criada por lei a Comissão dos Terminais Salineiros; e Secretário Geral da Associação Brasileira de Extratores e Refinadores de Sal.

Antônio Florêncio acreditava na fábrica de barrilha como capaz de amenizar a pobreza do Rio Grande do Norte, e para isso muito lutou. Foi o grande responsável pela execução do Porto-Ilha de Areia Branca. Vislumbrava um porto marítimo em alto mar que teria a capacidade de, agilizando o carregamento de um navio, ajudar as indústrias na comercialização do sal. Essa operação, que antes demorava de quinze a trinta dias, dependendo da capacidade de carga do navio, com o advento do porto, passou a ser realizada em 24 horas. Foi o grande batalhador para que o asfaltamento da BR-405, espinha dorsal da região oeste do estado, se tornasse realidade. Via nessa rodovia o grande escoadouro das riquezas e produtos da região em que nascera, bem como sabia que aquela rodovia asfaltada iria trazer inúmeros benefícios ao povo da zona oeste do estado, uma vez que facilitaria em muito os deslocamentos, não só para as cidades em redor, mas, e principalmente, para Natal, a capital do estado.

O atual promissor mercado de camarão, com a criação em viveiros, e que tem o Rio Grande do Norte como o grande produtor nacional, gerando divisas para o país, originou-se no governo de Cortez Pereira, tendo o deputado Antônio Florêncio como o grande

incentivador, que chegou, inclusive, a levar técnicos potiguares a adquirir *know-how* no Japão e nas Filipinas, à época grandes produtores de camarão.

Como parlamentar, exerceu igualmente várias funções: membro da Comissão Parlamentar de Inquérito destinada a apurar as causas do retardamento das soluções para o aproveitamento de combustíveis não derivados do petróleo; membro da comissão especial que prorrogou os mandatos dos Prefeitos e Vereadores, em 1980; membro da Comissão de Transportes, Comunicações e Obras Públicas e suplente da Comissão de Fiscalização Financeira e Tomada de Contas (1971); 4º Suplente da Mesa (1975/1977); Vice-Presidente (1973, 1978 e 1980) e membro (1975, 1979 e 1981) da Comissão de Ciência e Tecnologia; suplente da Comissão de Ciência e Tecnologia; suplente da Comissão de Agricultura e Política Rural (1983) da Câmara dos Deputados.

Antônio Florêncio faleceu aos 65 anos de idade, no Hospital Pró-Cardíaco do Rio de Janeiro, deixando viúva Neusa Casares de Queiroz, e dois filhos: Maria Casares de Queiroz e Antônio Florêncio de Queiroz Junior.

Foi homenageado por quase todos os municípios do Rio Grande do Norte; a mais célebre homenagem, porém, foi em Natal, onde seu nome foi dado a uma das artérias mais importantes da cidade, que dá acesso às praias do litoral sul, conhecida popularmente como Rota do Sol. E a Banda de Música de Pau dos Ferros (RN) fez sua homenagem ainda em vida com o nome da Banda, essa homenagem teve início com o recebimento dos instrumentos musicais no ano de 1975. Antônio Florêncio de Queiroz sempre foi muito curioso e ousado no que diz respeito à exploração de sua capacidade musical, e a Banda de Música era sua paixão cultural e musical no seu município.

Figura 2: Registro mais antigo da Banda Centenária



Fonte: Arquivo da Banda de Música

O Coordenador da Banda, Jader Júnior, juntamente com o Maestro Modesto foram até a residência do antigo Maestro Benjamim para realizar um levantamento histórico da Banda. A Banda de Música Antônio Florêncio de Queiroz foi criada em 1919, com o objetivo de animar as festividades socioculturais, religiosas e cívicas da cidade de Pau dos Ferros-RN e região.

Seu primeiro maestro foi o Sr. Lourival Vieira.

Atualmente, a Banda pertence à Associação Profa. Maria Eunice da Silva – “Lília do Padre”. Seu primeiro maestro foi o Sr. Lourival Vieira. Na época, a Banda ainda pertencia ao poder público municipal, passando posteriormente a fazer parte de uma associação sem fins lucrativos. Em 1978, na administração do Prefeito Dr. José Edmílson de Holanda, a seu pedido, o deputado Antônio Florêncio de Queiroz fez uma doação de novos instrumentos, motivo pelo qual a Banda passou a ser chamada pelo nome do referido doador.

Figura 3: Banda de Música 1



Fonte: Arquivo da Banda de Música

Figura 4: Banda de Música 2



Fonte: Arquivo Banda de Música

Figura 5: Registro da Banda Centenária



Fonte: Arquivo da Banda de Música

Começando lá nas profundezas da história, no fundo da cumbuca, o primeiro registro da existência de Banda de Música na cidade de Pau dos Ferros ocorreu nos anos de 1907 a 1908, há 110 anos... Quando incentivados pelo Coronel Joaquim Correia, chefe político local, e o juiz de direito Dr. Horácio Barreto, os pau-ferrenses mais privilegiados financeiramente decidiram comprar instrumentos para formação da Banda de Música da cidade. No entanto, a referida corporação teve vida efêmera de praticamente dois anos, e os instrumentos ficaram abandonados, em estado de conservação deprimente com o passar dos anos.

Na época, a compra foi de 12 a 14 instrumentos e tudo custou 1 contos de réis e pouco. Tudo isso, ou só isso, causaria um dos episódios mais sangrentos de nossa história... Caminhemos, pois.

Em 1918, Tertuliano Ayres, membro da antiga Banda, resolve reativá-la; e, ao lado de Horácio Bernardino, outro antigo membro, reuniram jovens solteiros, livres e em total clima lúdico e de festa, para fazer renascer a Banda da cidade. Na época, o chefe político ainda era Joaquim Correia, coronel de prestígio inabalável.

A corporação acompanhava os eventos políticos do então mandatário local e tudo transcorria na mais tranquila normalidade. Apenas um integrante não acompanhava as apresentações quando havia cunho político.

Nas demais apresentações, era sempre um clima de festa, todos tocavam por prazer e não como meio de vida. Todavia, somente em 1919, a Banda de Música se torna efetiva, e

serviu como pretexto e pano de fundo para uma empreitada contra o Coronel Joaquim Correia. Era o plano dos Fernandes de dominar o Oeste Potiguar, e Pau dos Ferros era o lugar que mais contrariava essa ambição face a alta credibilidade de Joaquim Correia, adversário dos Fernandes.

A única alternativa era as armas, já que por meio do voto ou do povo isso não ocorreria. *Entonces*, partiram para o confronto direto e os instrumentos da Banda de Música foram o motivo para a reunião dos dois grupos, motivo torpe, inválido, diante da orquestrada ação de cunho político que estava por trás de tudo.

Tudo ocorreu no dia 3 de abril de 1919. Vidas foram ceifadas e o sangue jorrou em nossa terra, o episódio ficou conhecido como “Hecatombe de 1919” ou “O fogo de Pau dos Ferros”. Após o sinistro acontecimento do dia 3 de abril de 1919, a Banda de Música de Pau dos Ferros foi fundada oficialmente não se sabe por quem, tampouco tem-se outros detalhes, mas há o registro legal da fundação da Banda no dia 2 de dezembro de 1919.

A partir daí, ocorre um vácuo na história de quase 60 anos, até o ano de 1978, quando o ilustre deputado pau-ferrense Antônio Florêncio de Queiroz doou todos os instrumentos. A Banda foi reativada e, dessa vez, ganharia um novo nome: Banda de Música Deputado Antônio Florêncio de Queiroz. Na época, o prefeito de nossa cidade era Dr. José Edmilson de Holanda, o doutor *Zé Dimilson*.

A partir do ano de 1978, começou uma nova história que perdura até os dias de hoje, desde o primeiro maestro Lourival Vieira e do segundo Lorivaldo Cavalcante Duarte.

Figura 6: João Modesto



Fonte: Arquivo pessoal do Maestro

6.1 João Modesto Júnior, natural de Caicó-RN

João Modesto inicia seus estudos musicais como trompetista no ano de 2005, na Filarmônica Onze de Dezembro de Carnaúba dos Dantas-RN, sob orientação do Maestro e Compositor Márcio Dantas. Kursou em Natal o técnico em trompete na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN de 2007 a 2009, concluindo em 2023 a sua Licenciatura em Artes. Já teve a oportunidade de tocar com diversas bandas como as bandas das cidades de Carnaúba dos Dantas, São Fernando, Cruzeta, Luís Gomes, Riacho da Cruz e Pau dos Ferros-RN. Atuou como Maestro Voluntário da Banda de Música Antônio Florêncio de Queiroz (Banda Centenária) de 2017 a 2021, sendo válido destacar as seguintes atividades: regência nas festas da padroeira de Pau dos Ferros (2017 a 2020); regência e organização do Concerto de 100 anos; e elaboração de um projeto para aquisição de instrumentos (2021). Por seus trabalhos na Banda Centenária, recebeu o título de Cidadão Pauferrense (2020). Desde 2022, exerce a função de professor voluntário de música no projeto da Escola Estadual “4 de setembro” em Pau dos Ferros-RN.

Modesto recebeu o convite para participar da Banda “Antônio Florêncio de Queiroz” em setembro de 2017, momento em que a referida Banda estava necessitando de um maestro para as apresentações da festa da padroeira da cidade de Pau dos Ferros/RN. Apesar da pouca experiência, permaneceu como maestro até setembro de 2021, contabilizando diversas apresentações, ensaios, aulas teóricas e formação de alunos. Suas atribuições na função, como a maioria dos maestros do

interior, não se limitaram aos aspectos musicais, abrangendo a interdisciplinaridade, o que reafirmo que minhas vivências como músico e a história me ajudaram nesse processo, porque os maestros não apenas são maestros, estão sempre em momentos de investigações; assim também na parte de elaboração de projetos, controle financeiro, manutenção de instrumentos, pesquisa e preservação do patrimônio histórico-cultural.

A formação da Banda, modelos de ensaios e músicas sofreram uma considerável influência das experiências adquiridas na Filarmônica Onze de Dezembro de Carnaúba dos Dantas/RN, Banda com singular história musical, sob a regência do Maestro Márcio Dantas. É válido citar também que os membros da Banda participaram ativamente da escolha das músicas, baseadas em suas escolhas pessoais e nível técnico.

Durante o seu período na Banda, foi necessário adquirir um conhecimento técnico básico dos demais instrumentos no intuito de melhorar a técnica dos músicos e repassar aos alunos da iniciação musical. O meu período de estudo de música na UFRN e monitorias ministradas pelo trompetista Túlio de Medeiros me ajudaram no aprendizado desses novos instrumentos. O conhecimento interdisciplinar adquirido em diferentes situações foi de vital importância para a execução das atividades musicais.

6.2 A chegada do Maestro Modesto

Em meados de outubro de 2018, em decorrência de problemas financeiros, a Associação mantenedora da Banda Deputado Antônio Florêncio de Queiroz ficou sem condições de manter um maestro. Isso impactou profundamente a instituição que tinha como meta as apresentações culturais da Festa da Padroeira de Pau dos Ferros, que ocorreriam durante o período de novembro e dezembro.

A coordenação da Banda decidiu que a procura por um maestro seria uma necessidade prioritária. José Nilson Oliveira Arlindo, membro da Associação e músico, realizou o convite para a regência da Banda ao músico João Modesto Júnior, da Filarmônica Jovem de Pau dos Ferros que, no primeiro momento, recusou, visto que não possuía experiência como maestro, vindo a aceitar posteriormente no intuito de ajudar a instituição que passava por um momento difícil.

Nas palavras de João Modesto Júnior: “Encontrei uma Banda em uma situação deveras crítica nos aspectos estruturais e musicais, mas com pessoas motivadas e dispostas a aprender”. A Banda era composta por cerca de 18 músicos, com boa parte tendo pouca experiência musical.

Além disso, existia o prazo de apenas um mês para o início da festa, nenhuma música estava pronta e existia a falta de fardamento, partituras e estantes.

Em relação à parte instrumental, a Banda aguardava a chegada de instrumentos que foram enviados para manutenção. Segundo Modesto: “A manutenção desses instrumentos gerou um custo financeiro exorbitante para a Associação, que além do pagamento financeiro se viu obrigada a dar instrumentos (Trompa de Harmonia e Bombardino) como forma de abater parte da dívida, algo que critiquei bastante”.

Com a chegada dos instrumentos, deu-se início aos ensaios para a Festa da Padroeira. A Banda tinha como objetivo a realização de 10 alvoradas, 10 salvas e 10 apresentações durante as novenas. Como apoio a essas apresentações, requisitaram músicos de outras bandas. Da cidade de Itaú-RN, a Banda teve o apoio de uma clarinetista e de um percussionista, já da cidade de Marcelino Vieira-RN, dois saxofonistas e um trombonista. Por meio da amizade, o maestro também convidou a Clarinetista Monique Kerly Fernandes (futura contra maestrina) e um trompetista. Dessa forma, a Banda realizou as apresentações com 26 músicos.

Sendo a questão dos músicos resolvida, a próxima meta foi organizar o repertório e ensaiar. A Banda realizava as apresentações apenas com músicas decoradas, algo que foi modificado pelo novo maestro. O uso de estantes e partituras foi implementado nas apresentações paradas como forma de expandir o repertório e melhorar a qualidade técnica.

Em relação às músicas escolhidas, foi realizado um misto com músicas que uma parte dos músicos já tinha certa intimidade e com músicas mais fáceis. Uma problemática era a inexistência de partituras do Hino da Padroeira, que por terem se perdido durante o tempo, o Hino era repassado pegando-se de ouvido. Sabendo que isso era uma metodologia pouco eficiente, o maestro realizou o arranjo do Hino utilizando-se de vídeos como referência, algo que iria ser aprimorado por ele nos anos seguintes. Assim, pode-se citar algumas músicas que foram executadas na festa: Hino da Padroeira de Pau dos Ferros, Virgem Santa Piedosa, Glória Aleluia, Dobrado Isopor, Dobrado Coração de Mãe, Dobrado Dois Corações e Valsa Royal Cinema. A Valsa Royal Cinema, do compositor carnaubense Tonheca Dantas, era uma música muito solicitada por populares.

Os ensaios consistiam em passar parte das músicas e em ensaiar os aspectos de marcha, visto que a banda desfilava durante as alvoradas e as novenas. Na medida do possível, foram feitos estudos individuais para corrigir demandas pessoais. Em decorrência do pouco tempo para a realização dos ensaios, o maestro elaborou a estratégia de realizar o ensaio das partituras que

seriam executadas à noite e durante as alvoradas. Assim, as músicas executadas nas alvoradas seriam as mesmas destinadas às apresentações noturnas.

Figura 7: Salva realizada durante a Festa da Padroeira, 2018



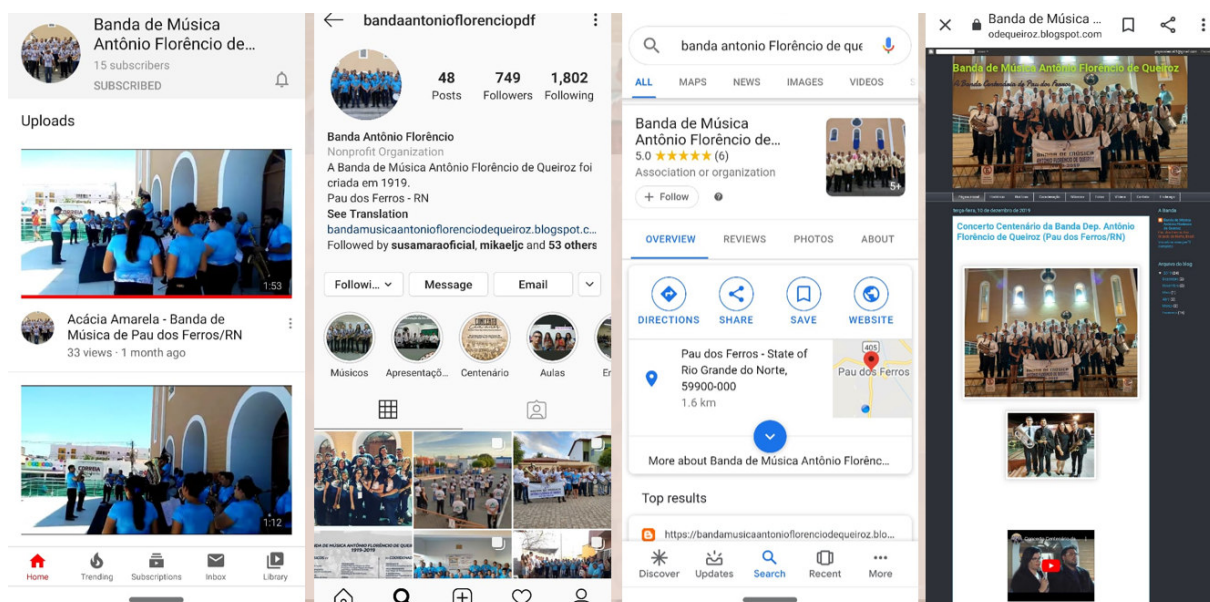
Fonte: Arquivo pessoal do Maestro

Figura 8: Café da Manhã, Festa da Padroeira, 2018.



Fonte: Arquivo pessoal do Maestro

Figura 9: Mídia da Banda



Fonte: Arquivo pessoal do Maestro

6.3 Arquivo do Maestro Modesto – Presença digital da Banda, 2019

O início oficial das atividades da Banda Centenária aconteceu com uma cerimônia realizada em sua sede, no dia 13 de março de 2019, contando com as presenças do Prefeito de Pau dos Ferros Leonardo Rêgo, Vereador Jader Júnior, Maestro Elton da Filarmônica Jovem de Pau dos Ferros, Maestro Modesto, Presidente da Associação Márcio, alunos e demais membros da sociedade pau-ferrense. O evento foi abrilhantado com a participação do Quinteto da Banda Centenária, formado pelo Maestro Modesto, Clarinetista Monique, Trompetista Damon, Trombonista Tamarck, Tubista Nilson, percussionista Paloma e a participação especial do Maestro Elton, que executaram o Hino Nacional Brasileiro, Seleção de Roupa Nova e o Dobrado “Os Músicos”.

Figura 10: Abertura das atividades na sede da Banda Centenária, 2019.



Fonte: Arquivo da Banda de Música

As aulas de iniciação musical começaram no dia seguinte da cerimônia de abertura das atividades, com 12 alunos de Flauta do Coordenador Jader Júnior de Lima Araújo. O Maestro Modesto empregou como metodologia base as técnicas aprendidas com o seu professor de música, o maestro e compositor Márcio Dantas de Medeiros da cidade de

Carnaúba dos Dantas-RN (DANTAS, 2016), e ideias do livro “Teoria da Música” (MED, 1996). Baseado nisso, entregava como material didático uma Apostila Musical contendo teoria e um caderno de exercícios práticos de solfejo e execução de músicas na flauta doce. Como a Banda de música não possuía flautas, os alunos tiveram que adquiri-las por conta própria.

O curso de iniciação musical consistia então em aulas iniciais sobre teoria musical e execução dos exercícios de forma individualizada, de acordo com a velocidade de desenvolvimento do aluno. Quem concluísse o caderno de exercícios poderia escolher, sob orientação do maestro, o seu instrumento dentre os poucos que estavam disponíveis. “Faltavam-nos instrumentos, materiais didáticos e estrutura mínima, contudo, a dedicação dos alunos, professores e coordenadores ajudou a transpor essas barreiras”, cita Modesto.

Figura 11: Primeira Turma de Iniciação Musical, 2019



Fonte: Arquivo pessoal do Maestro

Os ensaios da Banda tornaram-se regulares, e a chegada de novos músicos interessados nesse novo formato deu uma melhoria na qualidade técnica. O Maestro definiu, com sugestões dos músicos, o repertório que seria trabalhado durante o ano para as apresentações. Ao todo, foram realizados 38 ensaios gerais, com a presença registrada por meio de assinatura em livro. A implementação do livro de presenças foi ideia do maestro como forma de fornecer registro legal das atividades realizadas.

Com os ensaios e o curso de iniciação musical em andamento, outra necessidade surgiu em relação aos músicos mais experientes da Banda. Para Modesto: “Era necessário inculcar nos músicos uma nova filosofia de execução musical, valorizando a afinação, respeito ao som dos demais músicos, atenção à regência e aprimoramento de técnicas”. Como forma de solucionar essa problemática, implementou-se a abertura da sede para dúvidas individuais em pelo menos dois dias da semana e monitorias para as bancadas. Nesse momento, existiu a disponibilidade da Clarinetista Monique Kerly Fernandes em aplicar monitorias de forma voluntária. Por isso, foi nomeada como maestrina auxiliar nas atividades da Banda. Além disso, foi firmada uma parceria com o Maestro Elton da Filarmônica Jovem Pau-ferrense, que veio a auxiliar em monitorias e apresentações.

Figura 12: Monitorias realizadas pelo Maestro Modesto, Maestrina Monique e Maestro Elton, 2019

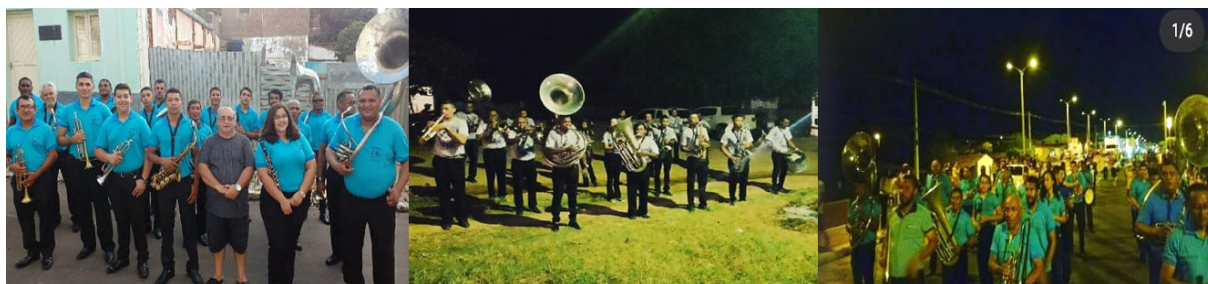


Fonte: Arquivo pessoal do Maestro

Outra modificação que se fazia necessária era dissociar a Banda como sendo exclusivamente para eventos religiosos. Assim, o maestro procurou realizar apresentações em outros ambientes. A oportunidade veio com o convite de se apresentar no dia 16/08/2019, no III Café Filosófico, realizado na Escola Estadual Dr. José Fernandes de Melo, executando o Dobrado Tida, My Way e Estrada da Vida sob a regência especial do maestro convidado Elton Souza de Melo. Outra oportunidade surgiu na confraternização do dia dos pais na Escola Estadual José Guedes de Rêgo, a convite do músico Canindé. Ademais, a Banda realizou

apresentações em outros municípios nas cidades (São Miguel, Francisco Dantas e no Desfile Cívico de Rafael Fernandes).

Figura 13: Sequência das apresentações em São Miguel, Francisco Dantas e no Desfile Cívico de Rafael Fernandes, 2019



Fonte: Arquivo pessoal do Maestro

Figura 14: Apresentações durante o ano de 2019



Fonte: Arquivo pessoal do Maestro

6.4 Centenário da Banda

O maestro estava ciente da grande responsabilidade de conduzir a Banda no ano de seu centenário. Junto com alguns coordenadores, conseguiram realizar diversas atividades que ajudaram a dar visibilidade a esse importante ano.

A primeira atividade foi um levantamento de registros que desse sustentação às atividades realizadas durante os anos anteriores. O Coordenador da Banda, Jader Júnior de Lima Araújo juntamente com o Maestro Modesto, foram até a residência do Maestro Emérito Antônio Benjamim Cavalcante para realizar um levantamento histórico da Banda. O antigo maestro possuía excelentes registros que iriam ser utilizados posteriormente.

Figura 15: Registro mais antigo da Banda Centenária



Fonte: Arquivo da Banda de Música

Depois disso, surgiu o sonho de realizar um Concerto em comemoração à data de aniversário da Banda, que aconteceria durante as festividades da Festa da Padroeira de Pau dos Ferros. O Maestro deveria elaborar um plano para que, dentro do possível, fosse realizado um Concerto. É válido citar que 2019 foi um ano em que a Banda não conseguiu firmar convênio com os órgãos públicos, ficando restrita a doações.

O formato do Concerto foi apresentado à coordenação que, de pronto, acrescentou ideias e se disponibilizou a executá-las. As bases para o Concerto seriam: convite de maestros; convite de músicos; repertório; fardamento; elaboração de um documentário; homenagens e entregas de comendas; e a elaboração de uma placa alusiva aos 100 anos com os músicos que se apresentaram durante a Festa da Padroeira.

O convite dos maestros ficou a cargo de Modesto que, por meio de amizade, convidou Elton de Souza (Maestro da Banda de Dr. Severiano e da Filarmônica Jovem de Pau dos Ferros) e Wanderson Lucas Santana Maia (Maestro da Banda de Luís Gomes). A Maestrina Monique convidou a clarinetista Francisca Wigna da Silva Freitas e ficou responsável por ser a primeira mulher a reger a Banda na referida noite. As comendas aos homenageados foram doadas pelo membro da Associação Paulo Cezar Limão. Essas comendas seriam entregues aos maestros, autoridades presentes e às personalidades históricas da Banda.

A elaboração do documentário contou com a participação de Modesto (diretor), Alexandro Linemberg (editor), Francisco Canindé (entrevistador) e Jader Júnior (entrevistador). O documentário teve como objetivo fazer os registros pessoais de fatos históricos na perspectiva dos entrevistados, podendo citar a participação de Benjamim (antigo maestro), Barbosa (antigo maestro) e “Pica-Pau” (antigo músico). Parte desse documentário seria apresentado durante o Concerto.

Figura 16: Trecho do Minidocumentário apresentado durante o Concerto, 2019.



Fonte: Arquivo da Banda de Música

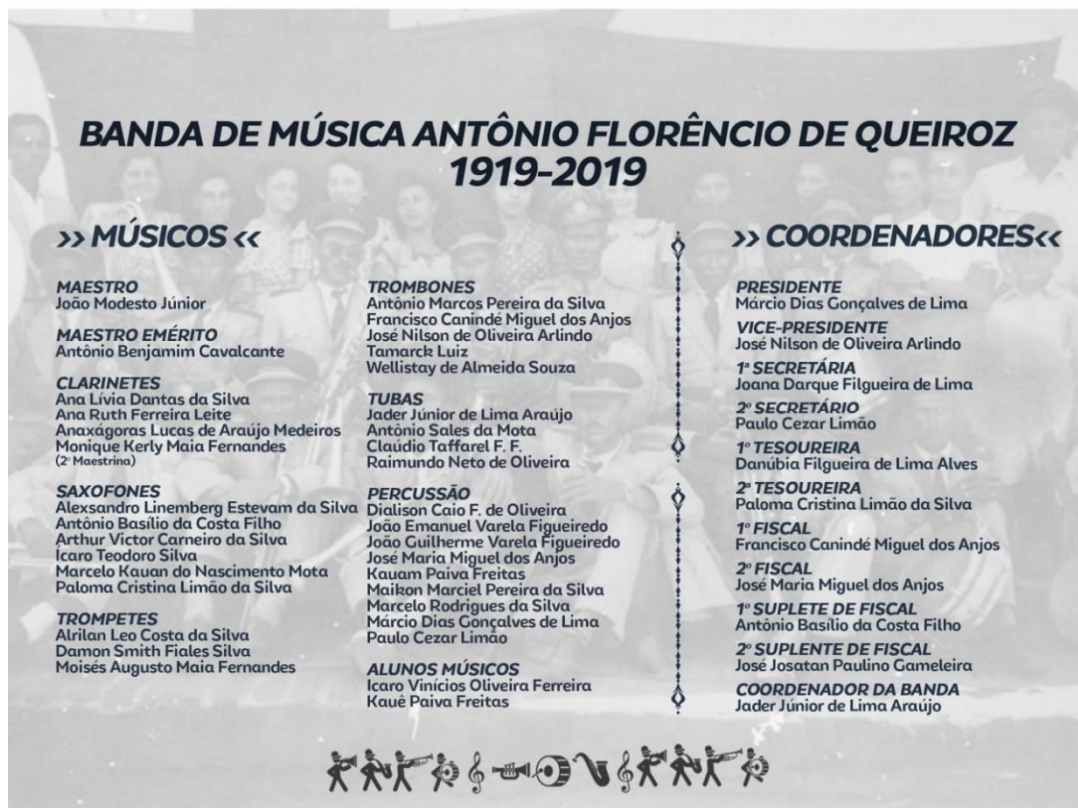
Modesto escolheu para a noite: o Dobrado Natal 400 anos em homenagem ao seu professor e maestro Márcio Dantas, Trompete de Espanha para a regência de Monique, Vida de Viajante e Súplica Sertaneja para a regência de Elton e Royal Cinema para a regência de Lucas. O cerimonial da noite foi elaborado por Modesto e pelo Vice-Presidente da Associação José Nilson de Oliveira Arlindo. Toda a logística do cerimonial foi voluntariamente executada pela PASCON, graças ao apoio do Dr. Jaime de Carvalho. A placa comemorativa foi doada pela Igreja Matriz de Pau dos Ferros.

Figura 17: Concerto Centenário, 2019



Fonte: Arquivo da Banda de Música

Figura 18: Concerto Centenário, 2019



Fonte: Arquivo da Banda de Música

Figura 19: Placa Comemorativa, 2019



Fonte: Arquivo da Banda de Música

Tabela 1: Repertório da Banda

REPERTÓRIO DA BANDA ANTÔNIO FLORÊNCIO DE QUEIROZ				
DOBRADOS DECORADOS	DOBRADOS	VALSAS	MÚSICAS	MÚSICAS RELIGIOSAS
Tida Saudades de Minha Terra Dois Corações Isopor Manoel Vitoriano Canção da Infantaria Brasil Capitão Caçula Avante Camaradas Batista de Melo	Coração de Mãe Natal 400 anos 4 Dias de Viagem O Guarani Fibra de Herói Os Músicos Os Vagabundos Cisne Branco	Royal Cinema Lúcia Datas	My Way Can't Help Falling in Love Estrada da Vida Vida de Viajante/Suplica Sertaneja Como é Grande o Meu Amor por Você Flor Mamãe Que Nem Jiló A Morte do Vaqueiro Cenário de Amor Asa Branca Xote das Meninas A Banda Quatro Semanas de Amor Amigos para Sempre Hino de Pau dos Ferros ABC do Sertão Trompete de Espanha	Hino da Padroeira de PDF Virgem Santa Piedosa Tu és Senhor A Barca Amar como Jesus Amou Oração pela Família Quão Grande és Tu Quando Jesus Passar O Povo de Deus Oração de São Francisco Glória Aleluia

Fonte: Elaboração própria

“Considero o ano de 2019 como o ano de ouro do período em que passei na Associação; apesar da falta de recursos, existia um envolvimento de todos e um clima empolgante para honrar os 100 anos; por conseguinte, eu esperava que aquele modelo de banda fosse a base para os anos vindouros”, afirmou Modesto.

6.5 Ano da Pandemia 2020

No ano de 2020, a Banda pretendia seguir o modelo estabelecido e experimentado durante o ano de 2019. Contudo, o mundo viveria uma grave pandemia que levaria à aplicação de medidas restritivas, o que impossibilitou a realização das atividades. Isso foi um duro golpe às bandas e demais instituições. Ademais, a Banda também sofreu com a morte do Maestro Emérito Benjamim e o recolhimento dos instrumentos emprestados de Alexandria.

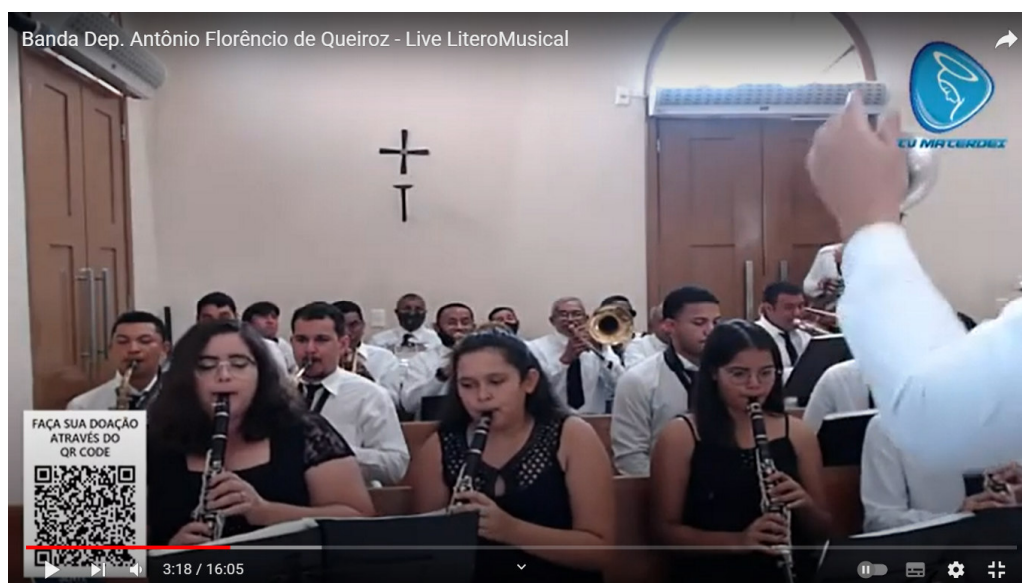
Como não seria possível realizar as apresentações, Modesto sugeriu à coordenação organizar pendências administrativas da Associação visando conseguir recursos, via projetos, em momento ulterior. Assim, o Coordenador Jader Júnior, o Vice-Presidente Nilson Arlindo e o Maestro Modesto realizaram a digitalização de atas, certidões e registros da Associação.

Outro ato foi a reconfiguração de uma nova diretoria para a Associação, uma vez que se encontrava defasada pela saída de alguns membros. Assim, a Comissão Eleitoral composta por João Modesto Júnior (Maestro), Paloma Cristina Limão da Silva (Saxofonista) e

Francisco Canindé Miguel dos Anjos (Trombonista), nomeada pela Assembleia no dia 28 de outubro de 2020, realizou as eleições aos cargos da Diretoria e do Conselho Fiscal da Associação Maria Eunice da Silva – “Lília do Padre”. Isso possibilitou uma maior organização e a participação no projeto de auxílio de bandas da Lei Aldir Blanc.

Como a Festa da Padroeira não iria ocorrer de forma presencial, foi sugerido realizar algumas alvoradas de maneira simbólica. “Decidimos realizar algumas apresentações durante a Festa da Padroeira como forma de preservar e simbolizar esse momento cultural tão importante para a população pau-ferrense; destaco ainda o meu respeito e admiração aos músicos que se dispuseram, de maneira totalmente voluntária, a realizar essas apresentações”, afirma Modesto. Durante essas festividades, surgiu o convite para participar da Live LíteroMusical, encerrando assim as atividades da Banda naquele ano.

Figura 20: Live LíteroMusical, 2020



Fonte: Arquivo da Banda de Música

6.6 Retorno das atividades 2021

O ano 2021 foi marcado pela possibilidade de retorno das atividades tendo em vista a diminuição das restrições sociais. Não perdendo tempo, Modesto iniciou logo em janeiro as atividades da Banda com 3 ensaios (06/01; 13/01; 20/01) e 9 aulas de teoria musical com uma

nova turma de jovens (04/01; 05/01; 07/01; 09/01; 11/01; 14/01; 15/01; 19/01; 21/01). A nova turma de iniciação musical foi composta por 9 alunos, entre 11 e 23 anos, dos Bairros Riacho do Meio, Alto de São Geraldo e Manoel Deodato.

Além disso, o mês de janeiro teve a apresentação do trabalho de pesquisa histórica da Banda pelo Maestro Elton Souza, o recebimento de recursos da Lei Aldir Blanc (15 mil reais), que seriam direcionados para a compra de instrumentos e o início da obra de restauração da sede da Banda, realizada voluntariamente pelo Coordenador Jader Júnior.

Figura 21: Coordenador Jader Júnior, Presidente Nilson e Maestro Modesto durante a reforma da sede, 2021



Fonte: Arquivo da Banda de Música

No mês de fevereiro, Modesto decidiu criar uma Banda Jovem com o apoio de alguns músicos veteranos visando à integração e à prática em conjunto dos novos alunos. Nesses moldes, foram realizados 3 ensaios (17/02; 19/02; 24/02) e 7 monitorias de Saxofones e Clarinetes (20/02; 23/02); Flautas (18/02; 23/02); e Trompetes (22/02). As monitorias de clarinetes foram ministradas por Iara, reforçando a descentralização do ensino.

Outras atividades que merecem ser citadas foram: encontro do Coordenador Jader Júnior com o Poder Público Municipal para discutir parcerias com a Banda; Palestra do

Sensei Euripedes sobre a importância do Karatê; e a transferência de recursos da Lei Aldir Blanc (5 mil reais) à UNIBAN, para a realização de cursos de capacitação dos músicos. Em decorrência da reforma do Salão de Ensaios, a Banda não realizou ensaios durante o mês de fevereiro.

Figura 22: Ensaio da Banda Jovem, 2021



Fonte: Arquivo pessoal do Maestro

Figura 23: Monitorias para a iniciação musical, 2021



Fonte: Arquivo pessoal do Maestro

Figura 24: Monitoria das Palhetas, 2021

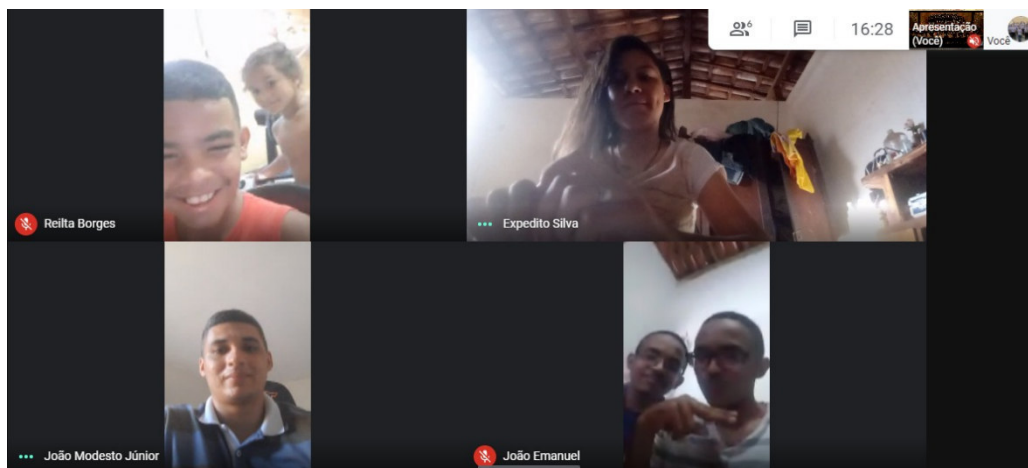


Fonte: Arquivo pessoal do Maestro

As atividades da Banda, do mês de março até julho, foram prejudicadas em decorrência de Decreto restritivo do Governo Estadual para contenção da Pandemia. Para

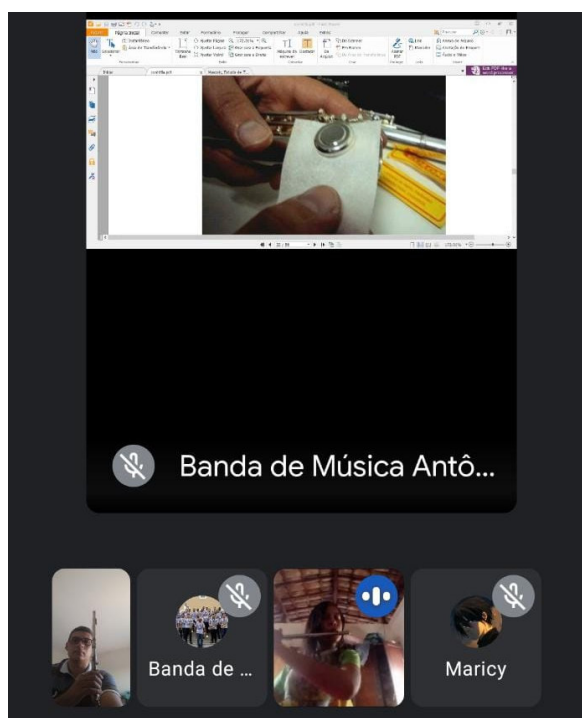
compensar a falta de aulas presenciais, o Maestro Modesto iniciou um projeto de aulas e monitorias on-line, para acompanhar os alunos da iniciação musical durante esse período.

Figura 25: Monitoria EAD para a iniciação musical, 2021



Fonte: Arquivo da Banda de Música

Figura 26: Monitoria EAD para a iniciação musical, 2021



Fonte: Arquivo da Banda de Música

As atividades foram reiniciadas, de forma presencial, apenas em agosto com o convite da Prefeitura Municipal de Pau dos Ferros para a participação no retorno do Desfile Cívico em alusão ao aniversário da cidade no dia 4 de setembro. A Prefeitura também doaria um fardamento completo para a apresentação.

Tendo em vista o período de inatividade e o curto prazo para a apresentação, Modesto iniciou os ensaios e descentralizou o ensino por meio de monitorias realizadas por 4 músicos experientes da Banda. Para Modesto, “a descentralização do ensino por meio de monitorias é algo muito importante e que eu sempre desejei implementar, mas não sendo possível pela falta de recursos para bolsas de monitoria”.

Figura 27: Desfile Cívico de Pau dos Ferros, 2021



Fonte: Arquivo da Banda de Música

Por motivos pessoais, o Maestro Modesto informou à coordenação que o desfile cívico seria a sua última participação à frente da Banda. Nas palavras de Modesto:

Acredito que apesar da pandemia, dos problemas financeiros e da minha pouca experiência, conseguimos fazer uma mudança significativa na Banda; aquela Banda, antes denominada pejorativamente como Banda dos velhos, conseguiu melhorar a sua imagem e realizar a abertura do importante desfile cívico da cidade; o empenho da coordenação, dos músicos e o apoio da sociedade foram cruciais para se alcançar isso.

6.7 Monique Kerly Maia Fernandes

Figura 28: Monique Kerly Maia Fernandes



Fonte: Arquivo pessoal

Monique Fernandes iniciou seus estudos musicais como clarinetista, no ano de 2006, na Filarmônica José Praxedes Fernandes de Itaú-RN, sob a regência do Maestro Gildásio Ramos. Já teve oportunidade de tocar com diversas bandas, a exemplo de bandas das cidades de Itaú, Cruzeta, Riacho de Santana, Luís Gomes e Pau dos Ferros-RN. Em 2013, iniciou a graduação em Ciências Biológicas (Lic.) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), na qual fez várias apresentações culturais, como clarinetista. Em 2015, entrou para a camerata de clarinetes CLARUERN, em Mossoró-RN. Em 2017, estreou na Filarmônica Jovem de Pau dos Ferros-RN, sob a regência do maestro Elton Souza. Em 2018, iniciou Mestrado em Ensino, pelo Programa de Pós-Graduação em Ensino (PPGE/UERN).

No mesmo ano, fez parte da Filarmônica Antônio Florêncio de Queiroz, sob regência do maestro João Modesto. Em 2019, teve a oportunidade de ser a primeira mulher a reger a Banda em cem anos de história, atuando como co-maestrina até 2021. Ingressou na Orquestra Filarmônica Pau-ferrense, no segundo semestre de 2019, sob a regência do maestro Leandro Oliveira, na qual atua até hoje como chefe de naipe. Atualmente faz Especialização em Ensino de Ciências, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e atua como professora efetiva de Biologia, Ciências e Artes do Colégio e Curso Evolução, no município de Pau dos Ferros-RN.

Recebeu o convite para participar da Banda “Antônio Florêncio de Queiroz” em 2018, o convite foi então do Maestro João Modesto, para auxiliar na bancada de clarinetes. Aceitou o convite e, a partir daí, disponibilizou-se a ajudar a Banda, inicialmente como monitora do naipe clarinetes.

Na monitoria, resgatou os conhecimentos adquiridos na Filarmônica José Praxedes Fernandes do município de Itaú-RN, na qual iniciou a sua vida musical, como também por parte do curso técnico de Clarinete da UFRN e do conservatório de música da UERN. A sua monitoria sempre foi baseada nas técnicas básicas de instrumentação, como nota longa e estudo de métodos, mas além disso, o conhecimento humano, o lado da interdisciplinaridade, humildade, disciplina e amor pela música.

Após um bom período ministrando monitorias, atrelado ao conhecimento teórico ministrado por Modesto, formamos uma clarinetista que ingressou na Banda no ano seguinte e está ativa até hoje. Posteriormente, auxiliou o maestro diretamente, sendo considerada por ele a segunda regente. A partir disso, buscou adquirir conhecimentos sobre regência. Destacando, então, esse título ao maestro Modesto “por ter acreditado no meu potencial e por ter me dado essa oportunidade”.

No mais, a Banda Antônio Florêncio de Queiroz contribuiu para a formação musical e pessoal, além de proporcionar momentos de conhecimentos, e sobretudo, adquiridos durante a graduação sobre didática e o sentido multidisciplinar, levando sempre a música a outras disciplinas, como história, ciência e sociologia, para gerir pessoas, além da evolução enquanto ser humano.

Spalla, em italiano, significa “ombro” e é justamente essa a função desse músico, apoiar o maestro, sendo o seu braço direito. Em certas ocasiões, o spalla pode até mesmo substituir o maestro na passagem de orientações para os demais músicos. O spalla tem a função de dialogar com o maestro, fazendo a ponte entre ele e a banda <https://theatrosaopedro.org.br/>

Figura 29: Banda de Música



Fonte: Arquivo da Banda de Música

Figura 30: Banda de Música



Fonte: Arquivo da Banda de Música

Figura 31: Banda de Música



Fonte: Arquivo da Banda de Música

7 SOBRE O MAESTRO

A análise dos dados consistiu na interpretação textual da entrevista com o maestro da Banda Antônio Florêncio de Queiroz. Essa análise foi estruturada em três categorias: o ingresso e participação dos alunos na Banda de música, o planejamento de ensino e as estratégias de ensino do maestro, as quais foram divididas em subcategorias: a valorização dos conhecimentos prévios dos alunos, a flexibilidade do planejamento de ensino diante das necessidades da Banda, as estratégias de ensino do maestro diante dos vários níveis de aprendizagem dos alunos, os critérios de avaliação do maestro e a sua concepção acerca das vantagens do ensino coletivo.

O maestro João Modesto é técnico em música pela UFRN com habilitação em trompete e licenciado em Artes, iniciou seus estudos musicais como trompetista no ano de 2005, na Filarmônica Onze de Dezembro de Carnaúba dos Dantas-RN, sob orientação do Maestro e Compositor Márcio Dantas. Toca todos os instrumentos da família dos metais, e tem grande afinidade com o bombardino, mas sua maior afinidade é com o bumbo. Ao ter a incumbência de ser maestro da Banda, indagado sobre outra atividade profissional, ele afirma: “Profissional não, mas eu toco em banda de música e não de forma totalmente profissional, mas intermediária”. Em sua fala, ele menciona que já toca em projetos sociais e que com esse sincronismo, percebeu que poderia ter esse novo olhar profissional para uma banda de música.

E, por fim, deixa claro que visualiza o objetivo de atrair jovens para a área musical, inclusive, muitos que tocam na Banda de Música acabam sendo incluídos em outros projetos.

7.1 Ingresso e participação dos alunos na banda de música

Segundo o maestro Modesto, na maioria das vezes, os alunos são selecionados para ingressarem na banda quando demonstram interesse e experiência em tocar algum instrumento musical. Mas também existe o critério de o aluno se identificar com o instrumento musical. Compreendemos, assim, uma aptidão musical e podemos observar que o maestro, nesse aspecto, evidencia a não exclusão dos alunos, que é a mesma primícia dos princípios de aprendizagens citado por Tourinho (2007, p. 3), e que o educador musical deve levar em conta, que é “acreditar que todos podem aprender a tocar um instrumento”. A respeito dessa questão, Tourinho (2004, p. 43) acrescenta ainda “que conhece professores que insistem em oportunizar somente aos “talentosos e vocacionados”, destacando que o maestro não tem essa visão, pois em seu vocabulário educacional, todos têm a oportunidade do fazer musical direto e, assim, proporcionar o desenvolvimento das habilidades técnicas da música.

7.2 A valorização dos conhecimentos prévios dos alunos

Quando perguntado sobre a valorização dos conhecimentos prévios dos alunos antes de iniciarem os estudos, o maestro declara: “Bom, eu verifico se os alunos já sabem tocar algum instrumento. Se sabe, então, ele já tem uma possibilidade de tá ingressando na banda de música, e também eu vejo o conhecimento que ele tem na questão do trabalho de grupo em banda, esses fatores são importantes para darmos uma divisão das futuras turmas”. (João Modesto).

Compreendemos, neste aspecto, a valorização dos conhecimentos prévios dos alunos pelo maestro, mas também como critério para ingresso destes na banda de música. Também é evidenciada uma certa preocupação do maestro com o relacionamento interpessoal. O que leva a crer que os alunos devem já ter adquirido habilidades, além da experiência em tocarem algum instrumento musical, saberem se relacionar no grupo. Todo esse dinamismo deixa transparecer que o objetivo do ensino de instrumentos não é a performance musical para a apresentação em público, mas o contexto social, educacional e humanizado, para a formação de um cidadão.

Portanto, o maestro evidencia que o aluno deveria estar pronto, que na sua concepção, a banda de música é uma ferramenta social e de interação cultural. Mais uma vez, é julgado oportuno citar a concepção de Tourinho (2007, p 16) acerca do ensino coletivo que é: “[...] a transposição inata de comportamento humano de observação e imitação para o aprendizado musical”.

Com relação à opinião do maestro sobre o que motiva os alunos a participarem da banda de música, ele informa:

Bom, em muitas vezes é mais entusiasmo de ter uma coisa inovadora, algo de que não tem dentro da pauta dela mesma, o ensino de música em banda traz um novo universo e também traz uma facilidade de interação entre outros amigos, no caso a aprendizagem em grupo. (João Modesto)

Nesse aspecto, percebe-se o interesse dos alunos em participarem de atividades na banda, assim como a facilidade de interagirem em grupo. Também se pode perceber que o maestro reconhece que a música motiva a participação dos alunos, principalmente pelo fato dessa participação ser no coletivo.

Essa ideia culmina com o pensamento de Moraes (1995, *apud* CRUVINEL, 2001, p. 54) que “a motivação e a interação social são elementos como os grandes responsáveis pelo incremento do aprendizado musical”.

7.3 Planejamento de ensino do maestro

A respeito de como o maestro planeja suas aulas, ele afirma que:

“Planejo de forma que os alunos venham a compreender nosso repertório. A gente trabalha o conteúdo propriamente dito, da música, e também a gente tenta buscar com que eles alcancem o objetivo, isso dentro do planejamento das aulas”. (João Modesto)

Nesse aspecto, o maestro deixa claro que faz uso de planejamento e demonstra preocupação em atingir os objetivos propostos. O maestro não esclarece como planeja, mas evidencia que põe em prática esse recurso tão importante no processo de ensino-aprendizagem, e que Tourinho (2007) destaca como um dos princípios do ensino coletivo, quando diz:

Planejamento prévio, disciplina e concentração também são pré-requisitos para o professor. A aula precisa ser planejada, deve haver um roteiro de apoio. Se experiente, o professor estrutura apenas tópicos, que são seguidos ou organizados de acordo com o desenrolar das atividades, mas a disciplina e a organização são fatores essenciais. A aula coletiva exige também grande concentração do professor, que precisa estar atento a muitos estudantes simultaneamente. (TOURINHO, 2007, p. 3).

Como pode ser observado, o maestro tem o planejamento prévio como base de apoio no trabalho desenvolvido com a banda, faltando-nos, porém, mais detalhes sobre o que contempla esse planejamento e como o desenvolve.

7.4 A flexibilidade do planejamento do maestro

Com relação à flexibilidade no planejamento, o maestro coloca que depende da necessidade da turma, justificando que as mudanças são sempre para o melhor desempenho do grupo.

Por exemplo: Se for planejada a aprendizagem de determinado repertório, e durante a aula, eles tiverem dificuldade em aprender, esse repertório poderá ser substituído, até mesmo por sugestão dos alunos.

Portanto, quanto à flexibilidade do planejamento podemos compreender que depende basicamente da necessidade do grupo; exemplificando no que se refere ao estudo do repertório, visualiza a importância de ajustar seu planejamento mediante a necessidade do grupo. Essa postura está de acordo com o que declara Tourinho (2007, p. 4): “o planejamento é feito para o grupo, levando-se em conta as habilidades individuais de cada um”. Quanto ao alcance dos objetivos de ensino, o maestro assim se refere:

“A gente planeja, tem um bom planejamento, mas nem todo planejamento é alcançado, mas na grande maioria a gente chega a acertar quase 90% do planejamento. Em alguns momentos a gente tem que ser flexível e mudar, isso, praticar melhor pro próprio aluno”. (João Modesto)

Nesse aspecto, o maestro evidencia seu esforço para atingir os objetivos propostos e reafirma sua preocupação no planejamento em benefício do aluno. Essa ideia está de acordo com o que afirma Cruvinel (2004, p. 23): “Da mesma forma, não devemos ter um modelo único de ensino que “sirva” a todos os alunos. Devemos enxergar a individualidade de cada aluno, sua realidade humana, no contexto cultural e social”.

Essa concepção é favorável a um ensino inclusivo e democrático, o qual deve estar presente em contextos de ensino em grupo, como é o caso de bandas de música, onde todos têm o direito de aprender de acordo com o seu ritmo de aprendizagem.

7.5 As estratégias de ensino do maestro

A respeito dos critérios que o maestro utiliza para que os alunos iniciem o estudo com o instrumento musical, foi mencionado por ele que: sua estratégia principal é o direcionamento de orientação, é aquele olhar clínico para determinados alunos e desenvolver junto à sua capacidade.

Outro critério, é que o maestro visualiza a afinidade do aluno com aquele instrumento; fica claro, então, que os alunos têm um período de aptidão musical para darem início aos estudos e perceberem as suas afinidades com o instrumento.

Essa postura do maestro é parecida com a de outros maestros de banda de música no contexto social, que, mais uma vez, é válido o reforço com as palavras de Tourinho (2007, p. 1): “O aprendizado se dá pela observação e interação com outras pessoas, a exemplo de como se aprende a falar, a andar, a comer. Desenvolvem-se hábitos e comportamentos que são influenciados pelo entorno social, modelos, ídolos”.

A autora ainda acrescenta: “Professores de ensino coletivo levam em consideração o aprendizado dos autodidatas, que se concentram inicialmente em observar o que desejam imitar”. Tourinho (2007, p. 2).

7.6 As estratégias de ensino e os vários níveis de aprendizagem dos alunos

Quando perguntado sobre as estratégias que usa para ensinar os alunos com distintos níveis de aprendizado, o maestro esclarece:

“Utilizo muito a questão de exercícios práticos, procuro ver exercícios que são semelhantes às futuras músicas, assim será mais rápido o sentido de aprender e acompanhar. Eles aprendem observando. Outros que têm o nível mais elevado, uma facilidade melhor de aprendizagem, divido em grupos para que eles ensinem os outros”. (João Modesto)

Na sala do maestro, é possível observar alguns aspectos considerados positivos para os princípios do ensino coletivo, que são o desenvolvimento de exercícios práticos através da percepção auditiva e observação, ou seja, aprendizagem por imitação e troca de experiências entre os alunos.

Enfatizando a fala de Tourinho (2007, p. 4), um dos princípios do ensino coletivo é “acreditar que todos aprendem com todos. O professor é modelo, quem toca com facilidade, enquanto que os demais colegas atuam como espelhos, refletindo (ou não) as dificuldades individuais do grupo”. Nascimento (2004) também contribui nesse sentido quando destaca:

A mesclagem de alunos de diferentes níveis técnicos ocorrida nas bandas de música foi um assunto que dividiu as opiniões dos entrevistados. Alguns confirmaram os dados colhidos na pesquisa bibliográfica, isto é, que essa mesclagem incentiva e ensina. Os alunos mais iniciantes se espelham nos mais adiantados, e isso se transforma em um incentivo. A observação dos alunos mais iniciantes na forma de se tocar o instrumento ou como se executa o instrumento em determinado trecho da música, pelo aluno mais adiantado, funciona como uma aula prática (NASCIMENTO, 2004, p. 55).

Dessa forma, podemos compreender que o maestro segue um padrão de ensino nas estratégias de apreciação musical, pois os alunos observam os outros e o próprio maestro, fazendo uso da imitação como modelo para o aprendizado musical.

Tourinho (2007, p. 2) comunga novamente com isso, ressaltando que “a imitação está focada no resultado sonoro obtido e não na decodificação de símbolos musicais. Junto com musicalizar está implícito o conceito de desenvolver a percepção auditiva mais do que decodificar símbolos musicais”. Ainda segundo Woituski (2013, p. 15), muitos autores como Tourinho (2007), Camargo (2004), Cruvinel (2006) enfatizam o tocar de ouvido e o tocar por imitação, tendo em vista facilitar a execução musical em grupo. Já Ramos (2012, apud WOITUSKI, 2013, p. 15) observa que:

[...] são vários os autores que afirmam a importância de estratégias de audição e imitação para a memorização e, conseqüentemente, para o desenvolvimento no processo de aprendizagem de um instrumento musical por parte dos alunos, não só pela possibilidade de fornecer uma comparação em relação à performance do aluno com o professor, num contexto de sala de aula, mas, também, pelo equilíbrio e controle emocional do aluno quando é capaz de tocar de memória. (RAMOS, 2012).

Quando foi perguntado sobre os estudos pela teoria ou pela prática, o maestro enfatiza que começa pela teoria, mesmo sabendo que não motiva de início, mas relatou que leva o instrumento e toca algumas músicas para deixar a aula mais dinâmica.

Quando questionei o que o motiva a começar na teoria, ele esclareceu: “É primeiro pela teoria, construo esse sentido já para observar quais alunos têm mais interesse em permanecer nas aulas, e assim com o tempo criar mecanismos de motivação”. Nesse aspecto, constata-se a prioridade pela teoria musical e, de acordo com a nossa conversa, também indica a prática do maestro voltada para os princípios da teoria musical.

Para a escolha do repertório, o maestro declara: “Bom, a gente trabalha muito a questão do repertório de forma geral, do que cada ano vem acontecendo na atualidade, mas também a gente faz alguns recursos, a gente busca alguns conhecimentos musicais mais antigos e... que tenham um bom conjunto musical” (João Modesto). Declarou também que os alunos ajudam na escolha do repertório. “Sim, a gente é bem democrático, apesar de ter a sua hierarquia na banda, mas nós somos bem democráticos”.

Podemos destacar aqui a flexibilidade do maestro quanto à participação dos alunos na escolha do repertório, demonstrando ser democrático quanto à valorização das ideias dos alunos. Nossa compreensão é que essa postura contribui para o senso de colaboração, responsabilidade, cooperação e, principalmente, motivação em aprender.

A esse respeito, Cruvinel (2004, p. 3) destaca: “Após o processo pedagógico coletivo, cada aluno, a partir do seu interesse e perspectivas individuais, estarão aptos a eleger repertórios e formações musicais próprios”.

Quanto à distribuição dos instrumentos, o maestro afirma que é feita pela afinidade com os tais instrumentos. Com relação ao quantitativo de instrumentos, ele informa: “Bom, eu não vou dizer 100%, mas 80% são indicações do maestro ao compreender o gosto musical de cada aluno, em questões de conhecimentos musicais e também em arsenais de instrumentos”.

Dessa maneira, o maestro informa que os instrumentos são satisfatórios para os alunos, sempre tem uma rotação de músicos antigos para os novatos, e com isso, abre sempre a possibilidade de novas turmas.

7.7 Os critérios de avaliação do maestro

Foi perguntado ao maestro a respeito dos aspectos avaliativos que ele utiliza. Visualizamos essa etapa de construção de ideias e a narrativa do ensino de música para ter uma prerrogativa se era feita, e se sim, como era feita. O maestro comentou:

“Bom, a gente faz uma avaliação que é para vermos o nível de cada aluno; posso afirmar que é uma avaliação na maioria das vezes, dou um tempo necessário para que eles venham estudar, sempre pense na interação de todos, defino um dia e faço revisões periódicas para assim todos os alunos terem oportunidades iguais. (João Modesto)

Podemos observar que a forma de avaliação é bem sistematizada e com data marcada, e em sua maioria, tem as revisões para todos os alunos irem se acostumando para que, então, seja feita uma avaliação mais coerente do assunto. Ainda sobre a avaliação, é perceptível que o maestro conduz as aulas já pensando nessa avaliação, e mesmo quanto ao sentido de data estabelecida, ficou claro que tem alguns simulados para o dia da avaliação.

Compreendemos essa narrativa com as palavras de Tourinho (2007, p. 2) a respeito de alguns princípios inerentes ao ensino coletivo, e dentre eles, podemos citar: “Que todos podem aprender a tocar um instrumento. E que o teste seletivo se transforma em entrevista e nivelamento”.

Essa ideia se configura com o que assinalam Ortins, Cruvinel e Leão (2004, p. 52), quando falam do ensino coletivo de música:

Através do ensino de música, as relações interpessoais podem surgir e serem trabalhadas, pois podem proporcionar ao indivíduo a capacidade de se ver inserido em um grupo e analisar o seu próprio papel, sua atuação e consequência de suas ações para os demais membros e para o grupo como um todo. Assim, o indivíduo terá mais facilidade para aprender, porque terá o seu colega para apoiá-lo nas suas dificuldades e conviverá desde o início

em um grupo aprendendo a respeitar a função de cada pessoa que participe do mesmo. (ORTINS, 2004).

De acordo com Woituski (2013, p. 12), “a interação e a diferença, tanto cultural quanto intelectual, são importantes para o aprendizado, pois esses elementos permitem ao aluno a se questionar e perceber sua função no grupo, respeitando o espaço, as potencialidades e dificuldades próprias de cada pessoa e, principalmente, do grupo”.

7.8 A concepção do maestro acerca do ensino coletivo

Foi perguntado ao maestro sobre as vantagens e dificuldades em relação ao ensino coletivo. Ele enfatizou algumas vantagens, como por exemplo, que possibilita a troca de conhecimento em prol do desempenho dos alunos. Enfatizando que o aluno aprende com o maestro e também com os colegas, ficando a cada dia mais motivado em aprender. E, por fim, deixou claro que tanto a cooperação como as dificuldades são compartilhadas.

Ao perguntar ao maestro sobre o que mais considera importante o aluno aprender, além de tocar um instrumento musical, ele deixa claro que considera também importante que os alunos desenvolvam outros aprendizados, quando declara: “Bom, tem toda a questão da colaboração em grupo, saber se relacionar, ter um senso de responsabilidade, ter disciplina, assiduidade, uma pontualidade e também se concentrar em momentos do ensino”. (João Modesto)

Percebemos, então, que o maestro valoriza os princípios do ensino coletivo como troca de conhecimentos e, conseqüentemente, motivação em aprender, colaboração grupal, assiduidade, pontualidade e concentração.

Essa ideia de valorizar a interação grupal e, em consequência, a troca de conhecimentos dos alunos, por parte do maestro, está de acordo com Ortins, Cruvinel e Leão (2004, p. 51) a respeito do ensino coletivo: “Também pode favorecer os sentidos de socialização, responsabilidade e solidariedade, voltando-se questões que colaboram para a boa formação do ser humano”.

8 CONCLUSÕES FINAIS

A presente pesquisa teve o principal objetivo de investigar os questionamentos do ensino da Banda de música “Antônio Florêncio de Queiroz”. O estudo teve suas aplicações na nova formação da Banda de Música em evidência, no período de 2018 a 2021. Com isso, a pesquisa teve suas contribuições no ensino coletivo de música e nas práticas pedagógicas bem como na sua fundamentação no ensino como banda de música.

Nesse sentido, evidenciamos as contribuições para a sociedade e o respeito ao resgate dos antigos participantes da Banda de Música; esses questionamentos sobre a Banda Antônio Florêncio de Queiroz é algo original, porque não temos registro de pesquisas direcionadas à banda de música.

A pesquisa teve suas estratégias na concepção teórica do ensino coletivo de música, desenvolvidas pelo maestro João Modesto da Banda de música “Antônio Florêncio de Queiroz”. Para o cumprimento desse objetivo foi realizada uma investigação qualitativa através de entrevista semiestruturada com o maestro da Banda, e toda a parte cultural e a formação do ensino nos anos de 2018 a 2021.

A entrevista semiestruturada possibilitou ao pesquisador uma interação maior com o maestro, em que foi possível, quando necessário, reformular algumas perguntas, a fim de redirecionar a entrevista para os objetivos propostos. Isso foi importante porque resultou em informações essenciais sobre as estratégias de ensino coletivo utilizadas pelo maestro, as quais se refletem na forma como ele seleciona os alunos para ingresso na banda, estratégias que utiliza para ensinar mediante os vários níveis de aprendizagem dos alunos, valorização dos conhecimentos prévios dos alunos, planejamento de ensino, critérios de avaliação dos alunos e concepção do maestro acerca do ensino coletivo.

Nesse mesmo sentido, também foi direcionado um currículo musical de Monique Kerly, que era Spalla da Banda no período mencionado; suas contribuições foram desenvolvidas no contexto de apoio, tornando assim um apoio musical para o maestro. Resolvemos deixar na última seção esse registro, na parte do ensino, relacionado ao ensino coletivo de música.

No conceito do “ensino coletivo”, assim como os princípios a ele subjacentes, recorreremos a uma revisão de literatura pertinente ao tema, os princípios que norteiam o ensino

coletivo, a sua contribuição para a educação musical do indivíduo e o que são as estratégias de ensino. A partir desse quadro de revisão bibliográfica, os dados coletados foram analisados e organizados em três grandes categorias: o ingresso e participação dos alunos na Banda; o planejamento de ensino e as estratégias de ensino coletivo utilizadas pelo maestro.

Dessa forma, a pesquisa poderá contribuir para toda a sociedade, estudiosos de música e maestros de bandas de música. O processo de escolha do tema “O Ensino e a Aprendizagem de Música na Banda Antônio Florêncio de Queiroz-RN” foi construído ao longo do processo de inquietação em torno da preservação da memória e identidade, o ensino direcionado às bandas de música e o resgate das histórias das bandas de música.

REFERÊNCIAS

- ARROYO, Margarete. Educação musical na contemporaneidade. Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, v. 2, p. 18-29, 2002.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011
- BATISTA, N. **Banda de música: a alma da comunidade**. São Paulo: Scortecci, 2010.
- BARBOSA, J. L. S. **An adaptation of American band instruction methods to Brazilian music education, using Brazilian melodies**. University of Washington-Seattle. Tese de Doutorado. In: _____. (2005). Entrevistado pelo autor em 21 de julho de 2005 no II Curso de Férias da Cidade de Tatuí-SP.
- BARBOSA, Joel Luís da Silva. Considerando a viabilidade de inserir música instrumental no ensino de primeiro grau. In: Revista da Associação Brasileira de Educação Musical. Salvador, ABEM, nº 3, 1996. BARBOSA, Joel Luis da Silva. Da Capo: Método Elementar para o ensino individual e/ou coletivo de instrumentos de banda. Jundiaí: Keyboard, 2004
- BOSI, E. **Memória e Sociedade, lembrança de Velhos**. 9ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BOTELHO, M. L. **A Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense: Um estudo histórico-social**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- BRASIL. **Resolução Nº 466, de 12 de dezembro de 2012**. Considerando o respeito pela dignidade humana e pela especial proteção devida aos participantes das pesquisas científicas envolvendo seres humanos. Disponível em: <<http://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2012/Reso466.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2017.
- CARVALHO, D. D. **Ensaio sobre a História das Bandas Filarmônicas**. Meloteca 2009. Disponível em: <<http://www.meloteca.com/pdfartigos/delmar-domingos-de-carvalho-a-historia-das-bandas.pdf>> Acesso em: 16 de março de 2017.
- CAMPOS, Nilcéia Protásio. O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 19, 103111, março. (2008).Disponívelem: acesso em 05/05/2014.
- CRUVINEL, F. M. Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical; uma trajetória de sucesso. In: I Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical. Goiânia:2004. Texto disponibilizado pela UAB/UNB.
- FERREIRA, A. B. H. **Minidicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.
- FONTEERRADA, Marisa Trench O. Reflexões a respeito do ensino de música em escolas que não são de música. In: Anais do II Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá. Maringá: UEM, 2004
- GIDDENS, A. **Sociologia**. Porto Alegre: Ed. Artmed, 2005.
- GIL, A. C. **Como elaborar Projetos de Pesquisa**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 2010.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

MEIRA, A. G.; SCHIRMER, P. **Música militar e bandas militares: origem e desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Estandarte, 2000.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 2. ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Hucitec, ABRASCO, 1993.

MORIN, E. **O método 5: a humanidade da humanidade: a identidade humana**. Tradução: Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MORIN, E. **O método**. vol. 3. O conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 1999.

POLLAK, M. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 1992.

RODRIGUES, L. O. A voz memória: narrativa e identidade na cultura popular. In: FREITAS, A. C.; RODRIGUES, L.O. SAMPAIO, M. L. P. **Linguagem, discurso e cultura: múltiplos objetos e abordagens**. Pau dos Ferros-RN: Queima-bucha, 2008.

XI Encontro Regional Sudeste da Associação Brasileira de Educação Musical Educação Musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos São Carlos/SP - 18 a 20 de outubro de 2018 revista Opus 8 fevereiro 2002 ISSN - 1517-7017, Luciana Del Bem, Práticas pedagógico-musicais escolares: concepções e ações de três professoras de música do ensino fundamental

PENNA, Maura. Mr. Holland, o professor de música na educação básica e sua formação. Revista da ABEM, v. 18, n. 23, 2014.

SCHÖN, Donald. Formar professores como profissionais reflexivos. Os professores e a sua formação, v. 2, p. 77-91, 1992. VIEIRA, Karina F. Ser professor de música de projeto social: um estudo com entrevistas narrativas (auto)biográficas. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto”. Universidade de Brasília, 2017.

TOURINHO, Ana Cristina. Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais: crenças, mitos, princípios e um pouco de história. XVI Encontro Nacional da ABEM e Congresso Regional da 24 ISME na América Latina. Campo Grande: Editora da UFMS, 2007. Texto disponibilizado pela UAB/UNB.

FERNANDES, José Nunes. Pesquisa em Educação Musical: Situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação stricto sensu em Educação. Revista da Associação Brasileira de Educação Musical, Porto Alegre, 2000

MED, Bohumil. Teoria da música. 4 ed. Brasília: Musimed, 1996. (Série Musicologia).

DANTAS, Talita Mayara da Silva. Filarmônica Onze de Dezembro: o ensino da música por meio de partituras. 2016. Monografia (Graduação em Pedagogia) - Centro de Ensino Superior do Seridó, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó, RN.

https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/37834/6/Filarm%C3%B4nicaOnzeDeDezembro_Dantas_2016.pdf

[Revista 101.indd \(scielo.br\)](#)

APÊNDICES

APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA

I – PERGUNTAS PREPARATÓRIAS

1. Qual sua idade?
2. Qual sua escolaridade?
3. Como e quando começou seus estudos musicais?
4. Qual instrumento que você toca? Além desse, você toca outros instrumentos? Em caso positivo, quais são?
5. Quando iniciou suas atividades como maestro na “Banda Antônio Florêncio de Queiroz”?
6. Você desenvolve outra atividade profissional em música, além da “Banda Antônio Florêncio de Queiroz”?

II - SOBRE O INGRESSO E A PARTICIPAÇÃO DOS ALUNOS NA “BANDA DE MÚSICA”

1. Como é feita a seleção dos alunos para o ingresso na banda?
2. Você faz alguma sondagem a fim de verificar os conhecimentos prévios dos alunos antes de iniciar os estudos? Em caso positivo, como é realizada?
3. Em sua opinião, o que motiva os alunos a participarem da banda?

III – SOBRE O PLANEJAMENTO DE ENSINO

1. Como você planeja as suas aulas?
2. Existe flexibilidade no planejamento das aulas? Em caso positivo, cite algum exemplo ou experiência.

3. Você consegue alcançar os objetivos do seu planejamento?

IV– SOBRE AS ESTRATÉGIAS DE ENSINO

4. Qual (is) o (s) critério(s) para que o aluno inicie o estudo com um instrumento musical?

5. Quando há presença de alunos com distintos níveis de aprendizado musical, que estratégias de ensino você adota para ensiná-los coletivamente?

6. Como você inicia os estudos? Pela teoria, pela prática ou ambas?

7. O que mais você considera importante ensinar aos alunos, além de tocar um instrumento?

8. Que critérios são utilizados na escolha do repertório da banda?

9. Em relação aos instrumentos musicais, qual ou qual (is) os procedimentos (s) requerido (s) para a distribuição destes nos ensaios e apresentações da banda?

10. O quantitativo de instrumentos é satisfatório para as atividades da banda? Por quê?

11. Que procedimento você adota para a utilização individual do instrumento?

12. Você faz alguma avaliação periódica dos seus alunos? Em caso positivo, como e quando é realizada essa avaliação?

13. Que vantagens e/ou dificuldades você poderia mencionar em relação ao ensino coletivo dos instrumentos musicais na banda?

APÊNDICE – CARTA DE CESSÃO

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTAS, DEPOIMENTOS E IMAGENS

Eu, **João Modesto Júnior**, RG 2848782 SSP/RN declaro que para os devidos fins que cedo os direitos sobre minha entrevista realizada em 11/12/2023 para o pesquisador **Elton Souza de Melo**, RG 2886216 matrícula 20221003790 estudante do curso de mestrado do Posensino dos IES UERN, IFRN e UFERSA. Essa entrevista é parte da coleta de dados da dissertação intitulada “O ENSINO COLETIVO DE MÚSICA NA BANDA ANTÔNIO FLORÊNCIO DE QUEIROZ DA CIDADE DE PAU DOS FERROS”, cujo o objetivo geral é investigar as práticas pedagógicas e a metodologia utilizada pelo maestro da banda de música Antônio Florêncio de Queiroz.

Cedo os direitos da participação nesse trabalho, sendo essa de carácter voluntário e não remunerado. Estou ciente de que os dados poderão ser utilizados integralmente ou em partes, sem condições restritivas de prazos ou citações, a partir dessa data, para divulgação dos resultados da pesquisa em publicações e ou eventos acadêmicos e científicos. Essas informações ficarão sobre o controle e a cargo do pesquisador **Elton Souza de Melo** e seu orientador **Guilherme Paiva de Carvalho**.

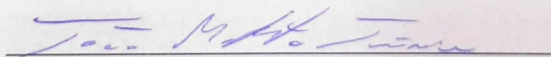
Fui informado também que essa entrevista foi registrada com fins científicos. Esses dados serão posteriormente transcritos e analisados, sendo que não será divulgada a entrevista sem as transições feitas pelo pesquisador e seu orientador, ficando vezada para quaisquer outras situações.

Em relação ao uso de citações, autorizo explicitar minha identidade de acordo com uma das opções por mim entre as abaixo indicadas (assinaladas com X), desde que sejam seguidos os princípios éticos da pesquisa acadêmica-científica.

- | |
|--|
| Identidade utilizando meu nome e sobrenome - X |
| Identidade utilizando apenas meu primeiro nome - X |
| Identidade preservada utilizando nome fictício escolhido por mim |
| Outra indicada por mim |

Em caso de qualquer outro esclarecimento, estou ciente que o pesquisador fica à disposição podendo ser contatado pelo e-mail maestroeltonsouza@gmail.com, telefone (84) 9 96545402, ou através do contato com o professor e orientador **Guilherme Paiva** pelo e-mail guimepaivacarvalho@gmail.com

Sem mais, informo ter ficado com uma cópia desse documento.



Assinatura do participante da Pesquisa