

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM ARTES
PROFARTES / MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE

JAIRO MORAES PEREIRA

**A PRÁTICA DE BANDA NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM
MUSICAL DOS ALUNOS DE SOPRO E PERCUSSÃO DA ESCOLA
DE MÚSICA DO ESTADO DO MARANHÃO**

São Luís
2018

JAIRO MORAES PEREIRA

**A PRÁTICA DE BANDA NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM MUSICAL DOS
ALUNOS DE SOPRO E PERCUSSÃO DA ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO
MARANHÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação - Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES) da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para defesa de trabalho de conclusão.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Dantas Filho

São Luís
2018

Pereira, Jairo Moraes.

A prática de banda no processo de aprendizagem musical dos alunos de sopro e percussão da Escola de Música do Estado do Maranhão / Jairo Moraes Pereira. - 2018.

135 f.

Orientador(a): Alberto Pedrosa Dantas Filho.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Rede - Prof-artes em Rede Nacional/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

1. Aprendizagem Musical. 2. Banda de Música. 3. Educação Musical. 4. Sociabilidade. I. Dantas Filho, Alberto Pedrosa. II. Título.

JAIRO MORAES PEREIRA

**A PRÁTICA DE BANDA NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM MUSICAL DOS
ALUNOS DE SOPRO E PERCUSSÃO DA ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO
MARANHÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação - Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES) da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para defesa de trabalho de conclusão.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Dantas Filho

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

(Orientador: Prof. Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho)

(Membro interno: Prof^a. Dr^a. Maria Verônica Pascucci)

(Membro externo: Prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho)

(Suplente: Prof. Dr. Reinaldo Portal Domingo)

Dedico este trabalho ao meu primeiro professor de Música, Joel Braga de Andrade pelo ensinamento e por demonstrar seu amor e dedicação pela banda de música.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pela luz que resplandece iluminando nossa caminhada.

À minha esposa Rosilene Coelho e meus filhos, Adriel David e André Ryan.

Aos meus pais, Gerson Dorneles e Maria Moraes.

A todos os meus irmãos, cunhados e sobrinhos pelos momentos em família que me revigoraram.

Ao meu primeiro professor de música, Joel Braga de Andrade e todos os professores que contribuíram para a minha formação profissional.

À minha amiga e pianista, coordenadora pedagógica da EMEM, Professora, Andréa Lúcia Rodrigues pelo incentivo e apoio.

Ao diretor, Prof. Manoel Mota, professores e a toda equipe de trabalho da EMEM.

Ao meu orientador Prof. Dr. Alberto Dantas, pela paciência e sabedoria na orientação deste trabalho.

Aos meus nobres amigos do MARABRASS, Daniel Cavalcante, Hugo Carafunim, Daniel Miranda, George Gomes e Marcel Silva.

Aos meus amigos e colaboradores, Prof. Dr. Antônio Padilha e Prof. Ms. Daniel Ferreira.

Aos integrantes da Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite que tornaram esse trabalho um sonho realizado.

A coordenação, professores e alunos do PROFARTES/UFMA.

A CAPES pela bolsa de incentivo.

“Aprendizagem musical significativa acontece principalmente através de interações sociais”.

Alda Oliveira

RESUMO

Este trabalho trata de uma pesquisa, cujo objeto é o processo de aprendizagem musical por meio da prática de banda. Constatase que essa prática coletiva, não desenvolve o indivíduo apenas musicalmente, mas também em aspectos de sociabilidade. No transcorrer da pesquisa desenvolve-se a perspectiva individual, social e artística através da dinâmica coletiva. Faz-se uma abordagem sobre a inserção dos instrumentos sopros e percussão na Escola de Música do Estado Maranhão (EMEM). Discorre-se sobre os diversos agentes que contribuíram para as questões pedagógicas e artísticas dos alunos do núcleo de sopro e de percussão da EMEM. A experiência da prática de banda para o aprendizado musical apresenta-se com referências a autores e obras que abordam esta temática. Relata-se através dos dados obtidos que esta pesquisa resulta na consolidação da Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite (BSTAL). Apresenta-se uma avaliação dos resultados alcançados e o enquadramento da BSTAL na EMEM.

Palavras chave: Banda de Música. Educação Musical. Aprendizagem Musical. Sociabilidade.

ABSTRACT

This essay is comprised by a research that has as its object the process of musical learning through band practice. It is noted that this collective practice not only develops the individual musically but also in aspects of sociability. During the research process the perspective is developed individually, socially and artistically through collective dynamics. The insertion of wind and percussion instruments in the *Escola de Música do Estado do Maranhão's (EMEM)* programs is approached throughout the essay. Also in the discussion is the set of factors contributing to the pedagogical and artistic activities that *EMEM*'s students of wind and percussion instruments are involved with. The experience of band practice for musical learning is presented with references to authors and studies in the relevant field. From the collated data, this essay results in the consolidation of the *Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite (BSTAL)*. An evaluation of the outcomes and the framework of *BSTAL* in *EMEM* are also presented.

Keywords: Music Band. Musical Education. Music Learning. Sociability.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Naipes.....	55
Quadro 2	Etapa 1 – Ensaio Aula.....	56
Quadro 3	Etapa 2 – Concerto.....	56
Quadro 4	Etapa 3 – Ensaio Didático.....	57
Quadro 5	Banda Italiana.....	76
Quadro 6	Banda Francesa.....	76
Quadro 7	Banda Alemã.....	77
Quadro 8	Banda Espanhola.....	77
Quadro 9	Banda Sinfônica Tomaz Aquino Leite.....	85
Quadro 10	Principais apresentações realizadas de acordo com a data, local e repertório executado.....	89
Quadro 11	Distribuição da participação dos alunos e professores da EMEM....	96

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Frequência dos instrumentistas nos ensaios e concertos no ano de 2017.....	88
Gráfico 2	Número de instrumentistas a cada concerto conforme o ano.....	91
Gráfico 3	Distribuição da quantidade de instrumentistas.....	92

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Foto dos professores convidados para o Bumba Brass (8º encontro de metais).....	35
Figura 2	Quarteto de Metais formado pelos professores: Edson Santana e Antônio Francisco Padilha nos trompetes, Jânio Padilha e Tomaz de Aquino nos trombones.....	40
Figura 3	Instrumental Pixinguinha.....	41
Figura 4	Big Band da Escola de Música.....	42
Figura 5	Metal e Cia.....	43
Figura 6	Grupo MARABRASS.....	44
Figura 7	Combo 363.....	44
Figura 8	Orquestra Jovem João do Vale.....	45
Figura 9	Banda de Câmara.....	47
Figura 10	Banda Tomaz de Aquino Leite.....	48
Figura 11	Banda Tomaz de Aquino Leite.....	49
Figura 12	Postura do Flautista.....	62
Figura 13	Postura do Trompista.....	63
Figura 14	Exercício de aquecimento.....	68
Figura 15	Método de aquecimento e exercícios técnicos para a banda.....	69
Figura 16	Exercício de aquecimento.....	70
Figura 17	Exercício de aquecimento.....	71
Figura 18	Exercício de aquecimento.....	73
Figura 19	Exercícios de Escala e Articulação.....	74
Figura 20	Instrumentação proposta por Fennell.....	80
Figura 21	Mapa de palco.....	81
Figura 22	Padronização da instrumentação: a banda moderna.....	82
Figura 23	Grade da Suíte Nordestina do Maestro Duda.....	83
Figura 24	Tabela de parâmetros técnicos para sopro.....	84

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

BIL	Batalhão de Infantaria Leve
BSTAL	Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite
EMEM	Escola de Música do Estado do Maranhão
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
SECMA	Secretaria de Estado da Cultura
SECTUR	Secretaria de Estado da Cultura e Turismo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. RELEVÂNCIA SOCIOEDUCATIVA ATRAVÉS DA PRÁTICA DE BANDA....	19
1.1 A Banda de Música e sua Contextualização	19
1.1.1 Aspectos Sociais na Banda de Música	24
1.2 O Trabalho do Mestre de Banda como Educador Musical	26
1.3 A Importância da Vivência na Banda para a Formação do Indivíduo	28
2. A INSERÇÃO DOS INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO NA ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO MARANHÃO (EMEM)	31
2.1 A Inserção dos Sopros e Percussão na EMEM.....	32
2.2 Principais Eventos dos Núcleos de Sopro e Percussão da EMEM	33
2.3 Sopro e Percussão na “Organização Curricular”	37
2.4 Grupos Envolvendo Sopros e Percussão.....	39
2.5 A Banda Tomaz de Aquino Leite	46
3. A EXPERIÊNCIA DA APRENDIZAGEM MUSICAL NA DISCIPLINA PRÁTICA DE BANDA DA EMEM	50
3.1 Aportes Metodológicos	53
3.1.1 Recursos Utilizados – Materiais e Humanos	57
3.1.2 Experiências de Modelos Consolidados – Autores e Obras.....	58
3.2 Técnicas Aplicadas	60
3.2.1 Afinação e Aquecimento.....	67
3.2.2 Exercícios Técnicos de Articulação, Dinâmica e Sonoridade.....	72
3.2.3 Estudos de Repertório.....	75
3.3 Configurações de Banda Sinfônica x BSTAL	76
3.3.1 Aplicação de Arranjos Instrumentais Padrão.....	80
3.3.2 Limites Conjunturais Impostos no Decorrer do Processo de Trabalho.....	83
4. AVALIAÇÃO DOS RESULTADOS E ENQUADRAMENTO DA BANDA SINFÔNICA TOMAZ DE AQUINO LEITE.....	87
4.1 Análise dos Resultados	88
4.1.1 Permanências e Evasões	90
4.1.2 Músicos Egressos	93
4.2 Inserção da BSTAL na EMEM.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97

REFERÊNCIAS.....	101
APÊNDICES	106
ANEXOS	125

INTRODUÇÃO

A metodologia de ensino-aprendizagem que tem como objeto a banda de música vem sendo utilizada desde o início do século XX. O projeto A Prática de Banda como Processo de Aprendizagem dos Alunos de Sopro e Percussão da Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM) é um testemunho dessa aplicabilidade. O interesse em desenvolver este tema no âmbito deste trabalho da banda de música é o objeto central desta pesquisa.

Pela experiência que temos desde o início dos estudos em música na Banda Louvores de Sião da Igreja Assembleia de Deus em São José de Ribamar – MA, no ano de 1993 com o professor Joel Braga de Andrade¹, onde todo o processo de educação musical que vivenciamos se deu através dessa formação instrumental. Essa é essa razão e a principal motivação em pesquisar sobre o tema deste trabalho.

Logo depois dessa iniciação musical, tivemos a oportunidade de tocar em diversas bandas escolares, participando inclusive de festivais de bandas e fanfarras, onde mais tarde participamos como membro do corpo de jurados do Festival Norte e Nordeste de Bandas e Fanfarras por vários anos. Vinham muitas bandas escolares das regiões norte e nordeste. Participarmos como aluno e instrutor da Banda do Bom Menino das Mercês² e de lá saímos para realização de um sonho, que era tocar na banda do exército, e então servirmos na banda do 24º Batalhão de Caçadores em 1999. Fazemos referência a essa experiência por nos considerarmos agente deste processo.

Podemos considerar a banda de música como um ambiente de ensino-aprendizagem musical. Amorim (2014) aponta que através dessa vivência, muitos músicos no Brasil iniciaram sua carreira musical com um instrumento de sopro ou percussão. Essa aprendizagem acontece de forma coletiva, contribuindo para desenvolvimento de aspectos envolvendo disciplina, tolerância, responsabilidade e respeito ao próximo, o que está diretamente ligado à formação educacional do indivíduo.

¹ Sargento músico da reserva da PM-MA. Atualmente é pastor da Igreja Evangélica Assembleia de Deus.

² A Escola de Música do Bom Menino é um projeto de formação de instrumentistas de banda que atende centenas de crianças e adolescentes desde 1993. Está em pleno funcionamento e possui duas bandas, uma no turno matutino e outra no turno vespertino.

O movimento de bandas escolares é uma forma de integração entre jovens de diversas escolas. Participam de festivais, desfiles escolares na semana da pátria no mês de setembro, conduzindo em marcha os pelotões de centenas de escolas que em momento cívico no do Dia da Raça (dia 05 de setembro), ao som dessas bandas. Assim, através da banda, os alunos têm oportunidade de vivenciar a prática da cidadania.

Temos como base as diversas experiências já vividas por inúmeros músicos hoje integrantes de bandas militares (forças armadas: Marinha, Exército e Aeronáutica), e das forças militares auxiliares e guardas civis: polícias, corpo de bombeiros e guardas municipais, além das civis (vinculadas a igrejas, paróquias, escolas etc.), dentre tantas outras existentes no país.

A questão central que move o presente trabalho tem a seguinte formulação: quais habilidades e competências os alunos de sopro e percussão da EMEM desenvolverão a partir da integração na prática de banda, e como esse ambiente de ensino-aprendizagem contribuirá para o desenvolvimento musical e de sociabilidade?

Como objetivo geral desta pesquisa, buscamos: aperfeiçoar a técnica e a expressão musical-instrumental, executando repertório específico e adequado ao seu nível técnico-interpretativo com análise, reflexão e compreensão técnica e estética na prática de banda.

Nossos objetivos respeito específicos são: conhecer o mecanismo de funcionamento e recursos técnicos dos instrumentos da banda de música; atuar na prática de banda, respondendo aos desafios colocados na situação específica de performance; realizar concertos nos espaços da EMEM, bem como em outros espaços com a banda, demonstrando o desenvolvimento do trabalho realizado.

A experiência na banda de música faz com que os participantes desenvolvam a aprendizagem musical, além de promover a interação e integração que envolve as pessoas participantes do grupo. Isso contribui não apenas para a formação musical, mas também para a formação do indivíduo.

No primeiro capítulo, fazemos uma abordagem sobre a banda e sua contextualização. A banda como uma organização que aparece ao longo da história integrando instrumentistas de sopro e percussão. Dialogamos sobre os aspectos de sociabilidade no ambiente da banda de música. Descrevemos a importância desse grupo musical, que integra e educa os instrumentistas que nela estão inseridos. Abordamos o tema com uma análise reflexiva sobre um dos agentes que desempenha

um papel essencial como educador musical, o mestre de banda. Celso Benedito (2011), afirma que “*o Mestre de Banda é um educador musical*”. Ele trabalha desde os princípios básicos de como pegar no instrumento, a seleção de repertório para a prática interpretativa, até aspectos da formação humana como: disciplina, companheirismo, tolerância e respeito ao próximo.

No segundo capítulo, fazemos um relato sobre a trajetória da inserção dos instrumentos de sopro e percussão na EMEM. Discorremos, portanto, desde a implantação dos instrumentos de sopro e percussão com a chegada de professores habilitados nesses instrumentos até os principais eventos e produções artísticas, os principais grupos que surgiram ao longo dessa trajetória, bem como o processo de criação da banda, onde aproveitamos para retomar a homenagem feita ao saudoso professor Tomaz de Aquino Leite³.

No terceiro capítulo, relatamos a experiência da aprendizagem musical dos alunos de sopro e percussão da EMEM na disciplina Prática de Banda. Abordamos sobre os aportes metodológicos, experiência de modelos consolidados, reforçando nossa fundamentação para embasamento a respeito do ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão e a aprendizagem musical (BARBOSA, 1998; ARROYO, 2000; BENEDITO, 2011; BARBOSA, 2006; VECHIA, 2012; AMORIM, 2014).

As técnicas aplicadas para alcançar os resultados quanto a afinação, exercícios técnicos e estudos de repertório. Recursos utilizados, configurações de instrumentação da banda sinfônica de acordo com o padrão que consta no Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda organizado por Jardim (2008) em comparação com as instrumentações contidas no *Manual de Instrumentacion de Banda* de Ribate (1943) versus a instrumentação que temos na BSTAL. A Aplicação de arranjos instrumentais padrão para essa formação é outro ponto a ser abordado, finalizando este capítulo explanando sobre os limites conjunturais impostos para o processo de trabalho.

Algumas etapas planejadas para o desenvolvimento desta pesquisa:

³ Tomaz de Aquino Leite foi professor de teoria musical, clarinete e saxofone da EMEM de 1986 a 2008 (ano de seu falecimento). Foi regente e um dos fundadores da Big Band da EMEM. Foi um dos professores e fundadores do projeto da Escola do Bom Menino. Um mestre incentivador da prática de instrumentos de sopro e amante das bandas de música.

1. Inicialmente fizemos um levantamento bibliográfico voltado ao ensino coletivo para instrumentistas de banda;

2. Desenvolvimento do trabalho prático com a banda, buscando fazer com que os alunos ouçam os timbres de outros instrumentos diferentes do seu, o que exige uma compreensão sobre equilíbrio sonoro e afinação, e assim focamos na prática musical em conjunto, respeitando dinâmicas e demais aspectos interpretativos da seleção do repertório a ser interpretado;

3. Realização de concertos, incluindo concertos didáticos em escolas públicas estaduais;

4. Avaliação de cada concerto realizado, com os depoimentos e relato dos instrumentistas, falando sobre as dificuldades enfrentadas tanto individuais quanto coletivas, bem como as superações, e propostas para a continuação do processo de aprendizagem musical instrumental.

E por fim no quarto capítulo, fazemos uma avaliação dos resultados obtidos no decorrer desta pesquisa com uma análise baseada na permanência e evasões, músicos egressos e o enquadramento da banda na EMEM.

Na busca do desenvolvimento de habilidades musicais e competências técnico-instrumental, propomos o trabalho com aquecimento coletivo e exercícios técnicos, bem como repertórios específicos adequados ao nível técnico de acordo com a dificuldade técnica das obras a serem interpretadas com base na Tabela de Parâmetros Técnicos e Musicais apontados por Sotelo (2008).

Buscamos alternativas no decorrer desta pesquisa para a consolidação da Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite (BSTAL) por meio de ensaios semanais e a realização de concertos abertos ao público. Esse objetivo foi atingido como veremos no decorrer desta dissertação. A BSTAL está enquadrada não apenas como disciplina, mas também como grupo artístico da EMEM.

1. RELEVÂNCIA SOCIOEDUCATIVA ATRAVÉS DA PRÁTICA DE BANDA

A banda de música é um ambiente educativo, onde inevitavelmente o músico vivencia experiências que vão além da prática musical. Essas experiências acontecem envolvendo disciplina, tolerância, respeito e responsabilidade, aspectos estão diretamente ligados à educação e formação do indivíduo.

O papel social da banda de música é considerável. Através dessa vivência os músicos se integram a um grupo social, onde desenvolvem suas habilidades e competências, e desta forma em convivência com outros indivíduos acontece o processo de ensino-aprendizagem, seja específico em música ou, concomitantemente, em aspectos socioeducativos gerais.

O desenvolvimento deste trabalho tem como foco a banda de música, enquanto ambiente pedagógico, que colabora para a integração dos músicos envolvidos, bem como para o aprendizado musical de forma individual e coletiva. Serve de motivação para que os alunos se empenhem no fazer musical por meio dessa experiência. Essa educação musical através da prática de banda, além de ampliar a percepção dos alunos, trabalha o desenvolvimento social e intelectual, possibilitando o desempenho de aspectos afetivos, sensoriais e psicomotores.

1.1 A Banda de Música e Sua Contextualização

Uma definição bastante genérica, mas de simples compreensão sobre banda de música é apontada por Andrade (1989): “*um conjunto que abrange instrumentos de sopro, acompanhados de percussão*”. Essa definição mostra uma instrumentação que é utilizada como modelo, onde está dividida em naipes: sopros divididos em duas seções, madeiras (flauta, oboé, fagote, clarinete e saxofone) e metais (trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba), tendo a percussão que consiste em caixa, prato e bumbo até instrumentos de teclados e efeitos que a compõe. Isso de acordo com o “Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda, Vol. I”, organizado por Jardim (2008).

As bandas surgiram na Europa entre os séculos XIV e XVI. Segundo Binder (2006), “*Foi no reinado de Luís XIV (1638-1715) que surgiu o modelo de banda do qual se derivaram os padrões instrumentais posteriores utilizados em boa parte da Europa*”. As bandas da corte real francesa eram formadas por instrumentos da família

dos oboés que substituíram as charavelas e baixões do modelo alemão. As bandas compostas por duas charavelas soprano e uma tenor, baixo e tambores, era uma formação muito popular na Europa entre os séculos XIV a XVI. O principal compositor da corte francesa, Batispe Lully, em suas composições coloca uma instrumentação com três oboés, baixo ou fagote e tambor (BINDER, 2006, p. 15).

No Brasil, os conjuntos com instrumentos de sopro e percussão possuem diversas formações e variam em quantidade de integrantes. São grupos instrumentais pioneiros de acordo com Cardoso (2008). Nas cartas jesuítas existem referências onde padres solicitam aos seus superiores na Europa o envio de instrumentos de sopro (flautas, gaitas, charavelas, trombetas e cornetas) para serem usados para catequizar os indígenas. O autor afirma que foi encontrada uma banda formada por negros na Bahia em 1610. Assim, vemos que a banda está sempre como uma marca histórica na formação de grupos instrumentais desde a colonização (CARDOSO, 2008, p. 128-129).

Ainda segundo Cardoso (2008):

Foi no século XVII que a organização militar da América Portuguesa foi estruturada, com o sistema de *terços* ou *ternos*, reproduzindo o modelo ibérico. Pela facilidade de deslocamento, com os integrantes podendo andar ou até mesmo marchar enquanto tocavam, e potência sonora, viabilizando toda uma série de códigos e chamadas musicais a distância, as bandas de música se fizeram presentes nas tropas regulares (CARDOSO, 2008, p. 129).

Já entre 1743 e 1762 ocorreu a transição da banda de oboés para o conjunto conhecido como *harmoniemusik*, ou banda de harmonia, sendo acrescentado duas trompas, ao invés de três oboés ficam apenas dois e passam a integrar também os clarinetes e flautas, adicionados ou em substituição aos oboés. As formações instrumentais mais comuns para este tipo de conjunto eram:

1. Dois oboés, trompas e fagotes;
2. Dois clarinetes, trompas e fagotes;
3. Dois oboés, clarinetes, trompas e fagotes;

Essas bandas de harmonia foram disseminadas no meio da aristocracia europeia e chegando as colônias na América do Sul, inclusive no Brasil (BINDER, 2006, p. 16).

A produção de música instrumental no Brasil aconteceu ao gosto de uma camada maior de expectadores, mais efetivamente em meados do século XVIII com

as bandas de música das fazendas e com a *música dos barbeiros*. Quem mais contribuiu para o aproveitamento da vocação musical dos africanos trazidos ao país foram os próprios senhores de escravos. Nesse período, as casas-grandes funcionaram como verdadeiras sedes, concentrando a vida da comunidade, organizando o lazer das pessoas, através da realização de festas e da formação de grupos de músicos (TINHORÃO, 1972, p. 71).

No final do século XVIII, em diversas cidades brasileiras, já era uma realidade ter banda de música, mesmo que em pequeno número de integrantes, como em Recife, Olinda, São Paulo. Tais grupos estavam em alguns casos ligados ao serviço militar. Porém, foi no século XIX que o campo da produção musical se constituiu de maneira bastante consolidada “*pelas bandas de corporações militares nos grandes centros urbanos, e pelas bandas municipais ou liras formadas por maestros interioranos, nas cidades menores*” (TINHORÃO, 1998, p. 139).

Isso acontece com a vinda da Família Real para o Brasil em 1808. Veio também a Banda da Brigada Real da Marinha portuguesa. Entretanto, foi iniciativa de D. João a organização dos grupos militares por meio do decreto de 27 de março de 1810. Onde continha desde o valor e forma de pagamento, confecção de uniformes até a formação dos conjuntos divididos nos quatro Regimentos de Infantaria e Artilharia da Corte, determinando a quantidade de 12 a 16 músicos. (CARDOSO, 2008, p. 128-133).

Binder (2006) aponta algumas mudanças ocorridas quanto a mudanças e adequações para a quantidade de instrumentos em busca do equilíbrio sonoro da banda:

Para equilibrar a sonoridade do conjunto, afetada pela introdução da percussão, o número de clarinetes foi aumentado, flautins, requintas e trombones também foram adicionados. Esta formação foi denominada como banda mista ou militar; mista em referência aos diferentes tipos de instrumentos, madeiras, metais e percussão; militar devido à importância das bandas militares para sua padronização, embora ainda existissem conjuntos nesta configuração que não pertenciam ou mantidas por instituições ou oficiais militares. Este padrão e suas variações foram adotados em muitos lugares até meados do século XIX, antes da revolução provocada pela introdução dos instrumentos de válvulas e pistões nas bandas (BINDER, 2006, p. 17).

Observamos assim que as bandas não tinham as mesmas feições comparadas às corporações atuais, mesmo porque os instrumentos eram mais rudimentares, comparando-os com os modelos instrumentais do final do século XIX.

Isso acontece devido o advento da revolução industrial, em que temos uma melhoria significativa nos recursos técnicos na construção dos instrumentos musicais. Assim, os instrumentos ganham recursos que facilitam questões técnicas como aponta Jardim (2008):

Durante a primeira metade do século XIX, o desenvolvimento dos instrumentos de madeiras e metais por Theobald Boehm, Auguste Buffet, Hyacinthe Klose, Heckel, Blumel e Stoelzel, juntamente com a criação de outra família de instrumentos por Joseph Adolphe Sax (1814-1894), inventor dos saxofones e dos saxhorns, foram fatores que ajudaram a incrementar o potencial técnico e expressivo dos instrumentos de sopro e das próprias bandas (JARDIM, 2008, p. 7).

Com os instrumentos ganhando recursos e sendo melhorados pelos lutier por conta das ferramentas que surgiram nesse período e colaboraram significantemente para o trabalho desses profissionais, que em alguns casos ou na maioria eram músicos e instrumentistas. Entremes, as bandas de música começam a ser reconhecidas pela sonoridade e ampliação de repertório, interpretando inclusive adaptações de composições específicas para orquestra, substituindo as cordas pelas madeiras com uma sonoridade única e distinta, características peculiares dessa formação instrumental.

A banda de música foi considerada com o passar do tempo uma das instituições mais populares no Brasil. Contribuiu para a formação de muitos músicos e no início do século XX, foi a protagonista das primeiras gravações em disco da Casa Edison. Anacleto de Medeiros (1866 – 1907), o grande mestre do *schottisch* e da quadrilha e fundador da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio em 1896, foi um dos primeiros músicos brasileiros a participar de uma gravação. Além do Rio de Janeiro, existem referências históricas a bandas de música, desde o século XIX, em quase todo o território nacional.

Segundo dados da FUNARTE⁴, o Brasil possui uma grande quantidade de bandas, catalogadas e apoiadas por esta Instituição desde 1976, destacando-se o Estado de Minas Gerais, com o maior número de bandas e de músicos em relação ao restante dos Estados brasileiros. As bandas proliferaram-se e tornaram-se uma das principais manifestações culturais. Colaboraram na legitimação de práticas de bandas

⁴ Fundação Nacional de Artes. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/projeto-bandas-2/> Acesso em: 06 de maio de 2018.

de música, na difusão de uma cultura musical, na formação de novos músicos e na preservação e manutenção das bandas espalhadas pelo país.

Amorim (2014) faz menção sobre as bandas escolares e as bandas civis que ganham bastante prestígio e popularidade no Brasil desde o final do século XIX. Bandas centenárias que estão ligadas a Instituições de ensino e que resistem no tempo e marcam a história das bandas no país. O autor cita ainda as bandas ligadas a igrejas, paróquias que têm caráter religioso atendendo as necessidades dos eventos promovidos pelas igrejas as quais estão inseridas. Existe ainda um grande número de bandas e orquestras de sopros que surgem no âmbito das igrejas evangélicas e que são bastante relevantes no ensino de música através da banda.

Já em Lima (2007), divide as bandas estudantis em categorias como: Fanfarras, Marciais e Bandas de Concerto. Uma dessas categorias, segundo o autor passa por uma nova configuração sendo denominada de Fanfarras Marciais Estudantis, bastante presente em escolas de periferias das cidades do Estado de São Paulo. O autor segue explicando sobre o público atendido nessas agremiações estudantis e relatando os choques vividos por fazerem tal escolha:

Os estudantes que compõe essas fanfarras marciais organizam novas sonoridades em seus instrumentos para produzir e experimentar certos efeitos ao dividir a cena musical popular com os grupos de adolescentes das grandes cidades, os quais incluem, em suas bandas, os instrumentos eletrônicos (conjuntos de rock, hip-hop, pop, axé etc.) divulgados pela indústria do entretenimento (LIMA, 2007, p. 39).

Observamos que essas bandas estudantis subsistem em meio a diversidade cultural decorrente das grandes cidades, chegando ao interior. Enfrentam grandes dificuldades quanto aos estilos e gêneros musicais compostos ou arranjados para essa formação. Mas graças ao empenho dos regentes e Instituições que garantem apoio e incentivo, continuam fortes e desenvolvendo esse trabalho de grande relevância socioeducativa.

É patente sabermos que existem organizações como a Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras, fundada em 1995, possui filiais em todo território nacional divididos em regionais. Essas Instituições promovem festivais de bandas e fanfarras, nutrindo e incentivando esse movimento que tanto cresce nas cidades brasileiras.

De acordo com Paz (2013), essa prática do ensino coletivo de instrumentos musicais vem ganhando atenção desde a última década do século XX e início do

século XXI. Destarte, observamos que a banda de música é sem dúvida uma dessas práticas de ensino coletivo envolvendo instrumentistas de sopro e percussão. Como exemplo disso citamos o Prof. Joel Barbosa (1998) que em seu livro *Da Capo* traz uma proposta que serve de apoio didático para ensino de instrumentistas de banda.

Muitos instrumentistas de sopro e percussão que iniciam sua prática musical na banda, além de tocar repertório específico para essa formação ou adaptações e arranjos, adquirem através dessa vivência, habilidades musicais bastante satisfatórias. Essas experiências acrescentam aspectos para sua formação enquanto indivíduo dentro desse ambiente socioeducativo que é a banda de música.

Vale ressaltar ainda, a importante figura do mestre que busca meios para que o grupo se integre e chegue aos objetivos propostos, como abordaremos nos próximos tópicos.

Contudo, finalizamos este tópico com uma visão ampla sobre as bandas de música e podemos definir o papel da banda de música enquanto parte da formação dos instrumentistas, interação e integração das pessoas de maneira poética como coloca Granja:

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. E que compassa o coração da gente para segui-la pelas ruas, ou nos chama para praça. E 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, p. 79-80).

Esse envolvimento que acontece na banda de música contagia e integra tanto as pessoas envolvidas diretamente como também a todos que assistem as apresentações.

1.1.1 Aspectos Sociais na Banda de Música

A banda de música enquanto vivência musical tem se tornado ao longo do tempo um agente social que forma músicos de sopro e percussão além de conduzir e ampliar os horizontes de crianças e adolescentes envolvidos nessa prática musical coletiva. Isso contribui para que haja uma interação e integração entre indivíduos oriundos de famílias e costumes diferentes, somando assim com suas diferentes habilidades em prol do trabalho desenvolvido na banda.

De acordo com Cajazeira (2007, p. 24-28), as bandas de música têm muita importância na formação do músico brasileiro. Podemos compreender que é uma importante ferramenta musical nas cidades brasileiras, fazendo parte da nossa sociedade desde a época do Brasil Colônia como vimos no tópico anterior, formando músicos e disseminando a música brasileira.

Essa vivência nas bandas tem ao longo do século XX uma marca na vida de uma grande quantidade de músicos que tiveram oportunidade de integrá-las, participando de momentos importantes no seu aprendizado musical instrumental.

Entretanto, vemos a banda de música como um meio de interação entre os músicos envolvidos e a plateias presente nas apresentações. Esse contato contribui para uma experiência em grupo dentro de um contexto social envolvendo não apenas os integrantes, mas também as famílias e todos que estão ao redor de cada integrante instrumentista.

Com diz Oliveira (2015), “*O conhecimento musical é emergente, está sempre desenvolvendo. Ele vive nas famílias, com amigos e comunidades, com os artistas e músicos, que vêm na música uma maneira de levar alegria para todos*” (OLIVEIRA, 2015 p. 193). Deste modo, observamos na banda de música esse envolvimento entre as pessoas desde o início do aprendizado até ao momento das apresentações.

No contexto sociocultural brasileiro, temos uma diversidade e um multiculturalismo que nos cerca, e assim uma ampla variedade de indivíduos que mantêm relações interpessoais ao estar inserido nos grupos musicais.

Fonterrada (2008) relata que a música “*contribuía para o desenvolvimento ético e a integração do jovem na sociedade*”, desempenhando um papel pedagógico, trabalhando a ética e a estética que são essenciais na formação humana (FONTERRADA, 2008, p. 27). Com isso, trazendo para a banda de música, observamos essa integração e interação na busca pelo aprendizado musical.

Analizando a banda de música como um projeto social capaz de juntar e agregar diferentes indivíduos com suas mais distintas personalidades, surgem então alguns questionamentos a respeito. Onde está o indivíduo e como este atua no âmbito social da banda? Em que contribui o projeto da banda de música, enquanto grupo social para um projeto do ser individual? Dentre tais questionamentos trazemos para o diálogo Gilberto Velho (2008):

(...) Coloca-se como problema a relação entre projetos individuais e os círculos sociais em que o agente se inclui ou participa. A ideia central é que, primeiramente, reconhece-se não existir um projeto individual “puro”, sem referência ao outro ou ao social” (VELHO, 2008, p. 28).

Deste modo, vemos que cada indivíduo que se integra a um grupo social, nesse caso a banda de música, traz consigo seu projeto individual e que juntamente com os demais integrantes, tem em comum o desejo de aprender a tocar um instrumento e participar desse processo de aprendizagem através da prática musical coletiva. Assim, observamos as referências e influências que cada ser individual receberá através dessa vivência na banda de música.

1.2 O Trabalho do Mestre de Banda como Educador Musical

A banda de música é reflexo de seu mestre. Esse jargão popular muito conhecido no meio dos instrumentistas das bandas. Faz uso dessa frase por ser o mestre de banda uma figura marcante que desenvolve um trabalho, conhecido assim pelo relevante trabalho desenvolvido com as bandas. Ele é o principal responsável pela formação dos integrantes da banda. Organiza e planeja os ensaios e apresentações, além de ministrar aulas de vários instrumentos.

Sempre busca articulações pedagógicas para que o processo de ensino-aprendizagem aconteça entre o professor e alunos e vice-versa, tendo como um dos objetivos fundamentais o fazer musical, ou seja, todos são envolvidos em busca de aprender a tocar um instrumento para formar a banda.

A iniciação aos instrumentos que compõe a banda de música é relevante para a compreensão dos fundamentos técnicos, visto que a diversidade de instrumentos é bastante relevante como já citado anteriormente, entre sopros (madeiras e metais) e percussão. Essa iniciação está atrelada a aquisição dos conhecimentos básicos de teoria musical, associando a prática aos elementos básicos da música, bem como a prática interpretativa do repertório, envolvendo uma associação entre teoria e prática.

Segundo Vecchia (2011) a aula-ensaio na banda de música é uma preparação para as apresentações, e para isso, algumas considerações devem ser levadas em conta, tais como o plano de ensaio e a preparação da partitura, afinação, sonoridade, equilíbrio, timbre e instrumentação, tempo, métrica e ritmo, ataques, independência musical, interpretação, seleção de repertório para os concertos. Tudo isso são ações

que envolvem a aula-ensaio na banda, pois a cada aspecto abordado no grupo, os instrumentistas são envolvidos no aprendizado em busca do aperfeiçoamento técnico instrumental e musical, mostrando o papel do mestre de banda como educador musical (VECCHIA, 2011, p. 48 e 49).

Nesse âmbito a figura do educador musical é essencial para o desenvolvimento desse trabalho que muitas vezes demanda não apenas tempo, mas principalmente conhecimento específico sobre as dificuldades técnicas de cada instrumento. Assim, corroboramos com Celso Benedito (2011), “*o mestre de banda é um educador musical*”. Desenvolve técnicas de ensaio, além de dar assistência técnico instrumental e musical aos diversos instrumentistas, seja de sopro ou de percussão (BENEDITO, 2011, p. 5 - 7).

Essas são algumas dentre tantas características do mestre educador musical, as quais vão aflorando com novas experiências, vivenciadas com os alunos que são direcionados e conduzidos para interpretação de repertório próprio ou arranjos para essa formação instrumental.

Observamos uma reflexão a respeito da função do mestre e educador musical em Campos (2016) que diz: “*Refletindo sobre o maestro e confrontando-o com a função do educador musical, de início, poderíamos entender como processos e finalidades completamente diferentes*” (CAMPOS, 2016, p. 314). Levando em consideração a função do mestre como maestro ou regente que faz o uso de técnicas específicas de regência, temos então um ponto importante para tratar e analisar quanto à função do mestre educador. O regente de banda trabalha desde o manuseio do instrumento até questões teóricas e práticas, e está envolvido diretamente com os alunos no que tange ao processo de aprendizado, características peculiares de um educador.

Em seu livro “*Educar pela pesquisa*”, Pedro Demo (2015) nos dá uma base para argumentarmos que o mestre de banda educa pela pesquisa, pois na tentativa de fazer com que todos consigam superar seus próprios desafios, conduz os alunos a compreender técnicas específicas em seus instrumentos, desde a emissão do som até a execução do repertório proposto de acordo com seu nível técnico. Assim, o trabalho do mestre e educador musical é de suma importância, pois mostra aos alunos caminhos que os levam as possíveis soluções dos problemas enfrentados no decorrer do processo de aprendizagem, incentivando-os a pesquisar e experimentar para chegar aos resultados aspirados.

1.3 A Importância da Vivência na Banda para a Formação do Indivíduo

Com a lei 13.278/2016 (BRASIL, 2016), em substituição a lei 11769/08 (BRASIL, 2008), que inclui as artes visuais, a dança, a música e o teatro nos currículos dos diversos níveis da educação básica, tem um respaldo para desenvolver o trabalho com bandas nas escolas. Essa nova lei altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB — Lei 9.394/1996) estabelecendo prazo de cinco anos para que os sistemas de ensino promovam a formação de professores para implantar esses componentes curriculares no ensino infantil, fundamental e médio.

Temos os cursos de licenciatura em música que forma professores para atuar nas escolas, ministrando disciplinas específicas, nesse caso de música. Muitos desses alunos que já estão formados são oriundos de bandas de música, ou tiveram experiência nas bandas escolares de sua época de escola. Amorim (2014) relata sobre inúmeros instrumentistas que iniciaram sua carreira musical nas bandas e que hoje atuam no mercado de trabalho como músicos profissionais. Falam de suas experiências ao iniciarem na banda com entusiasmo e gratidão pela oportunidade de fazer parte de uma agremiação capaz de proporcionar o ensino do que viria ser sua profissão, mas também por ser um ambiente de formação do indivíduo. Assim, a utilização da banda de música como ferramenta para a educação musical nas escolas teria profissionais com experiência.

A banda contribui para a noção de espaço e tempo trabalhando ritmo, coordenação motora e expressão corporal, condicionando e conectando o aluno a conseguir um resultado satisfatório nas demais disciplinas e matérias escolares.

Como aponta Freire (1980) “*a educação deve preparar, ao mesmo tempo, para o juízo crítico das alternativas propostas pela elite, e dar a possibilidade de escolher o próprio caminho*” (FREIRE, 1980, p. 20). Porém o que está acontecendo na educação em nosso país seja uma preocupação em aumentar as estatísticas quanto ao quantitativo de atendimentos a crianças e jovens, sendo encarada por muitos, como uma forma de preparação para o trabalho.

Colocamos a importância da vivência na banda para a formação do indivíduo, pois o músico inserido nesse ambiente pedagógico, capaz de formar um ser crítico e consciente do seu papel no mundo. Na tentativa de colocar tudo isso como um complemento de sua educação geral, ampliando sua visão e percepção.

A música é uma linguagem de expressão, sentimento, sensações e pensamentos. Sendo uma das formas importantes da expressão humana, justificando sua presença no contexto da educação. John Blaking (1973) descreve a música enquanto som humanamente organizado. Argumenta ainda que, devemos procurar relações entre os padrões de organização humana e os padrões sonoros que se produz como fruto de organização interativa.

A banda enquanto suas diversas formas de organização, seja interna ou externa, ligadas a igreja, participando dos cortejos ou nas festas religiosas, as bandas escolares, participando de jogos escolares, campeonatos de bandas e fanfarras, e até de desfiles das escolas, as bandas militares que fazem parte de diversas programações tanto internas a corporação quanto externa, atendendo a sociedade em geral. Tudo isso, são expressões e relações proporcionadas pela música através das bandas, seja entre os próprios componentes que interagem e participam desses momentos ou até mesmo o público que aprecia as apresentações.

Assim, podemos dizer, que através dessa vivência entre os instrumentistas, participando do processo de ensino-aprendizagem com o professor, mestre ou regente, os alunos desenvolvem aspectos intelectuais, mentais e psicológicos que são atributos essenciais para a formação humana.

Contudo, vemos que o resgate dos incentivos públicos e privados concedidos às bandas escolares, bem como a valorização dos estudantes e mestres de banda, que se interessam pela fazer musical, acarretam numa série de benefícios para a formação do indivíduo. No Estado de São Paulo, como aponta Lima (2007), existe inúmeras bandas escolares que recebe incentivo do poder público, mas o que realmente garante a manutenção e existência são o empenho e envolvimento de todos que fazem parte, desde as famílias, instrumentistas, regentes, diretores de escolas as quais sediam as bandas, até Instituições que são criadas para esse fim.

Vemos ainda em Trajano (2012), a importante Escola de Música do Bom Menino do Convento das Mercês que atende centenas de crianças e adolescentes desde 1993 no bairro do Desterro, no centro da cidade de São Luís do Maranhão. Observamos que esse trabalho é marcante na vida dos alunos atendidos, pois essa integração e envolvimento de todos geram uma memória sadia e repleta de momentos agradáveis vividos na banda como aponta Trajano:

A oportunidade de desfrutar de um período memorável em companhia de professores engajados e dedicados ao trabalho de educação musical deixa marcado no subconsciente algo inigualável, e cujo referencial acompanha a criança, adolescente ou jovem por toda a vida, quando este, é o marco inicial dos primeiros passos no mundo da música (TRAJANO, 2012, p. 45).

Assim, compreendemos a importância da banda para as comunidades, sejam escolares ou até mesmo entidades civis que se organizam para criar uma banda com a finalidade de agregar as pessoas para o fazer musical em grupo.

Como ressalta o professor Sérgio Figueiredo (2013, P. 4), explanando sobre a contribuição da música, que por sua vez, amplia a visão de mundo, uma vez que a experiência musical se faz presente em todas as manifestações culturais da humanidade. Assim, vemos a banda como ambiente desse fazer musical que sem dúvidas trabalha o desenvolvimento de aspectos importantes que contribuem na formação do indivíduo.

2. A INSERÇÃO DOS INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO NA ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO MARANHÃO (EMEM)

A Escola de Música do Estado do Maranhão Professora “Lilah Lisboa” (EMEM) foi inaugurada em 13 de maio de 1974 e reconhecida pelo Conselho Estadual de Educação como uma escola técnica profissionalizante em 21 de julho desse mesmo ano sob o Decreto Lei Nº 5.267. Nesse período, eram oferecidos cursos técnicos em instrumento e canto. Desde sua criação, ela está vinculada à Secretaria de Estado da Cultura (SECMA), hoje Secretaria de Estado da Cultura e Turismo (SECTUR), sendo a única instituição pública de nível técnico especializada no ensino formal em música mantida pelo poder público.

No início de suas atividades, na década de 1970, as aulas foram direcionadas aos instrumentos de cordas friccionadas, violino, viola, violoncelo e contrabaixo, visando a criação de uma orquestra de câmara, e já contava também com aulas de piano e de canto lírico. Com a chegada da profa. Olga Mohana, que ficou na direção de 1979 a 1982, continuou com essa intenção de formar uma orquestra e então elaborou um projeto em busca desse objetivo:

Olga Mohana tinha um projeto ambicioso de criação de uma *Orquestra de Câmara* na EMEM. Para isso, introduziu os cursos de cordas friccionadas, trazendo professores de fora para impulsionar seu projeto. Os cursos oferecidos nesse período eram *Piano, Canto, Violão, Violino, Viola e Violoncelo* (FERREIRA, 2017, p. 117).

Mesmo que alguns professores e instrumentistas de sopro atuassem na EMEM, como não eram oferecidos os instrumentos de sopro ainda, eles ministriavam aulas de teoria e percepção musical, exceção do professor Clemens Hilbert que ministrava aulas de flauta doce, substituído depois pelo seu aluno Vanilson Lima que tocava também flauta transversal. Em 1983, com a saída de Vanilson Lima, assumiu a cadeira de flauta doce e a direção do grupo de flauta doce, a Professora Lisianne Nina, que foi inicialmente requisitada da Secretaria de Estado da Educação e posteriormente redistribuída para a Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão (SECMA) para atuar definitivamente na EMEM (COSTA, 1995).

A EMEM, ao longo de sua história, atende crianças, jovens e adultos oferecendo aulas teóricas e práticas. Consta em sua grade curricular do ano de 1981 e readequada em 1990, disciplinas como: Percepção Musical, Harmonia, História da

Música, Prática de Instrumento, Canto, Música de Câmara etc... Outras disciplinas foram acrescentadas com o passar dos anos, falaremos sobre a nova Matriz Curricular no decorrer deste trabalho.

Além de proporcionar o ensino formal em música, tem oferecido uma programação anual, tanto para o público da capital quanto de municípios do interior do estado. Constam em sua programação concertos, recitais, oficinas e palestras que contribuem para a formação dos músicos maranhenses. Os grupos formados na EMEM têm sido reconhecidos como de excelente qualidade musical, provocando uma boa aceitação nas plateias que assistem suas performances.

2.1 A inserção dos Sopros e Percussão na EMEM

O professor Giovanni Pelella, em palestra ministrada na EMEM em maio de 2017, em comemoração ao aniversário da Escola⁵, relatou que em sua gestão conseguiram um oboé emprestado do exército no antigo 24º BC (Batalhão de Caçadores), hoje o 24º BIL (Batalhão de Infantaria Leve) para que o professor Tomaz de Aquino iniciasse um trabalho pedagógico nesse instrumento. Infelizmente isso não chegou a ser concretizado, pois de acordo com o registro de alunos e as grades curriculares da década de 1980 e 1990, o professor Tomaz de Aquino ministrava aulas de saxofone e clarinete.

Em setembro de 1987 assumiu a direção da EMEM o professor Antônio Francisco de Sales Padilha. Assim que toma posse no cargo e por já haver questionando o fato do Maranhão possuir dentre as manifestações culturais uma forte presença dos instrumentos de sopros – festejos carnavalescos, festejos juninos, onde tem no Bumba-Meu-Boi de orquestra, presença marcante, festejo do Divino Espírito Santo, as Bandas Militares, Bandas Escolares e Bandas de Igrejas, o que torna contraditório a única Escola de Música do Estado não ter esses instrumentos oferecidos à comunidade. E assim o professor Padilha iniciou um trabalho para inserir os cursos de instrumentos de sopro e percussão.

Eu questionava o fato de haver uma preocupação em formar uma orquestra de cordas e não haver a preocupação de preparar os jovens para atuarem em instituições que careciam de instrumentistas de sopro. Via na formação

⁵ Na ocasião, estiveram reunidos ex-diretores da EMEM, explanando sobre as principais ações e percurso no período de suas gestões.

dos jovens instrumentistas de sopros a garantia de emprego e renda, e que precisavam ser inseridos no mercado de trabalho. Assim, tão logo pude, consegui um recurso e viajei ao Rio de Janeiro para adquirir uma boa quantidade de clarinetas, flautas, saxofones alto e tenor, trompetes e trombones⁶.

Constatamos que muitos desses instrumentos adquiridos nesse período, continuam sendo utilizados pelos alunos da escola, por se tratar de instrumentos de boa qualidade.

Assim, foram instituídas as primeiras aulas de trompete, sendo ministrada pelo próprio professor Padilha, por este possuir formação no instrumento. Incluindo também aulas de saxofone com o professor Cleomenes Teixeira, clarineta com o professor Tomaz de Aquino e trombone com professor Jânio de Jesus Padilha na condição de colaborador. Com o enquadramento funcional dos monitores da EMEM, ocorridos no início da década de 1990 passaram a integrar o quadro de professores de flauta transversal, José Alves da Costa (Zezé Alves) e Paulo Santos.

2.2 Principais Eventos dos Núcleos de Sopro e Percussão da EMEM

Podemos considerar como um marco para os cursos dos instrumentos de sopros da EMEM, algumas ações promovidas pela Instituição que contribuíram de maneira significativa para a melhoria no nível técnico instrumental dos alunos. O “III Encontro Nordestino de Metais” ocorrido em 1993. Esse encontro teve a participação de Charles Schlueter, primeiro trompete da Orquestra Sinfônica de Boston e professor do *New England Conservatory - USA* e do *Quinteto Brasil* de João Pessoa-PB. São Luís tornou-se durante o evento, a “capital brasileira dos metais” com concertos, recitais e shows com a Big Band formada pelos alunos do encontro. Muitos trompetistas, entre eles, Moisés Alves (DF), Joathan Nascimento (BA), Heinz Schwebel (BA), Ayrton Benck (PB), participaram desse encontro e juntamente com os convidados mostraram aos jovens estudantes da EMEM as possibilidades técnicas e estéticas do trompete.

Embora o evento tenha sido direcionado ao trompete, os alunos de saxofone tiveram a oportunidade de ter aulas com um especialista, o professor Dilson Florêncio, professor de saxofone da UFMG, em seu currículo consta o primeiro prêmio do

⁶ Entrevista concedida pelo Prof. Padilha em 20 de julho de 2017, em São Luís, MA.

Conservatório de Paris. O saudoso professor Radegundis Feitosa ministrou aulas de trombone.

Além dos professores do núcleo de sopro, também fizeram parte do Encontro, o professor de piano José Henrique Martins, como pianista correpetidor, além de ministrar aulas de piano, o Maestro e Compositor José Ursicino da Silva (Maestro Duda) que foi o responsável pelos ensaios e apresentação da Big Band.

A participação ativa dos alunos e a organização do evento fizeram com que São Luís fosse novamente a cidade sede do “IV Encontro Nordestino de Metais” que ocorreu no ano de 1994. Foi marcado pela presença do lutier e pesquisador do trompete David Monette, pelo retorno Charles Schlueter e do primeiro trombonista do *Metropolitan Opera House* e professor da *Manhattan School of Music*, Per Brev. Esse encontro contou com ações tanto de cunho pedagógico com aulas, workshops, masterclass, quanto artístico com recitais, shows e concertos com professores convidados, diversos grupos locais e de outros estados, como o Quinteto de Sopros da UFBA.

Esse intercâmbio iniciado nos anos de 1993 e 1994 com os “Encontros Nordestinos de Metais” foram retomados nos anos de 2003 e 2004 quando o sexteto Brasil marcou presença com concertos e masterclass de trompete, trompa, trombone, tuba e percussão na EMEM e sempre apresentavam um concerto aberto ao público, com o auditório da escola lotado, tanto de alunos quanto da comunidade da grande ilha de São Luís.

No ano de 2005, a EMEM promoveu e sediou um dos maiores encontros de trompetistas do Brasil – o “Bumba Brass” – que trouxe para o Maranhão os mais renomados trompetistas e professores de trompete do Brasil e do exterior como mostra na foto abaixo:

Figura 1: Foto dos professores convidados para o “Bumba Brass” (8º encontro de metais).



Fonte: Arquivo pessoal do Prof. Padilha.

Nessa ocasião, o Professor Charles Schlueter retornou ao Maranhão trazendo o seu talentoso aluno e grande trompetista, Andrew Balio, primeiro trompete da Orquestra Sinfônica de Pittsburgh. Foram convidados também os professores de trompete das universidades nordestinas e o trompetista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, Moises Alves.

Este momento propiciou a oportunidade dos alunos e professores que participaram nos dois primeiros encontros na década de 1990 de acompanhar os frutos gerados no Estado a partir da implantação dos cursos de instrumentos de sopro, assim como verificar a importância promovida por esse intercâmbio que ampliou o desenvolvimento técnico instrumental e musical dos alunos da EMEM.

Segundo professor Padilha, em entrevista, os professores ficaram surpresos com o nível técnico dos alunos, fazendo elogios ao trabalho realizado, destacando a atuação da Big Show Band da EMEM, um dos grupos a se apresentar durante o encontro, tendo o seu concerto marcado pela lotação do Teatro João do Vale, com uma grande quantidade de pessoas do lado de fora que não puderam entrar para assistir à apresentação.

De 2006 a 2011, a EMEM continuou com sua programação, tendo algumas semanas destinadas aos núcleos de cordas, violão e eventos diversos, mas não houve continuidade nos projetos anteriores que apoiassem as ações já realizadas, ficando somente os grupos da instituição realizando concertos na sede da escola e em espaços públicos da região metropolitana de São Luís.

A partir de 2012, na gestão do professor Raimundo Luiz, começaram os Encontros de Música de Câmara. O “I Encontro de Música de Câmara” foi realizado entre outubro e novembro deste ano. Estiveram como convidados o flautista Claudio Abrantes de Manaus e o saxofonista Wagner Barbosa de Saxofone de São Paulo, que ministraram aulas aos alunos da EMEM e fizeram recitais e shows.

Também participaram desse primeiro encontro o trompista Antônio José Augusto (UFRJ), o trombonista Luiz Areias (UNIRIO), e o pianista Tadeu Almeida (RJ) que ministraram aulas de instrumento e Música de Câmara, além de tocarem em recital trio: trompa, trombone e piano. Coordenaram o concerto de encerramento com diversos alunos e grupos que participaram do Encontro, assim como a formação de um grupo de metais e percussão sob a regência do professor Antônio Augusto.

Em 2013 aconteceu o “II Encontro de Música de Câmara”, com a presença de diversos professores, entre estes o professor Ricardo Aquino do Conservatório Carlos Gomes em Belém-PA, que ministrou aulas de percussão sinfônica e bateria aos professores e alunos da EMEM, aberto aos percussionistas da cidade. O professor realizou um recital solo, com instrumentos de teclado, e tocou algumas peças com um grupo de percussão formado com os alunos do Encontro.

Estiveram presentes também nesse Encontro, o flautista Toninho Carrasqueira (USP) e o clarinetista Pedro Paes do Rio de Janeiro, ambos trabalharam com os alunos o gênero brasileiro choro, e ao final das aulas, formaram uma orquestra de choro com professores e alunos, e apresentaram um Concerto na Praça Gonçalves Dias.

No ano de 2014 aconteceu o “III Encontro de Música de Câmara” com a presença de diversos professores com o intuito de formar a Orquestra Sinfônica. Na ocasião um curso de formação de instrumentista de orquestra, com masterclass de diversos instrumentos, dentre os quais destacaram a percussão sinfônica com aulas direcionadas ao tímpano, xilofone, marimba e demais instrumentos, ministradas pelo professor Ricardo Aquino, dando continuidade ao curso ministrado no II Encontro. O encerramento deu-se com um concerto da Orquestra Sinfônica na igreja da Sé

formada pelos professores convidados, alunos e professores da EMEM, sob a regência do Maestro Antônio José Augusto e teve como solistas o pianista José Henrique Martins e a soprano Ângela Barra.

Os Encontros de Música de Câmara infelizmente deixaram de acontecer a partir de 2015, ocasionado pela descontinuidade das políticas adotadas pelos sucessivos governos e, sobretudo, por falta de projetos e incentivo do poder público. Com isso a EMEM passou a contar apenas com as programações internas e alguns concertos isolados, mas sem a presença de professores convidados ou ações que envolvam capacitação de professores e alunos com workshops e masterclasses.

2.3 Sopro e Percussão na Organização Curricular da EMEM

A organização curricular da EMEM passou por diversas adequações em sua estrutura pedagógica, onde além dos cursos oferecidos, que inicialmente eram cordas friccionadas, canto e piano já citados anteriormente, são inseridos os cursos de sopro (Clarinete, Saxofone, Trompete e Trombone) e percussão. Em meados da década de 1990 também são inseridos os cursos do núcleo popular, guitarra elétrica, baixo, bateria, violão, cavaquinho e bandolim.

Com o concurso público para professor da EMEM no ano de 2001/2002, houve uma ampliação no quadro de professores e passaram a integrar o corpo docente mais dois professores de trompete, dois professores de Saxofone, um professor de percussão e dois professores de bateria. Dentre os instrumentos de sopro, foi acrescentado o curso de trompa, iniciado no segundo semestre de 2003. Com esse novo corpo docente recém-chegado, a escola passou a atender um número maior de alunos de sopro e percussão.

De 2010 a 2011, foi realizado um trabalho organizado por uma equipe de professores da Escola, coordenados pelas professoras Kathia Salomão, Helen Regina Benevenuto, e o professor Daniel Lemos como convidado externo. O curso ficou dividido em: Musicalização Infantil, Fundamental Infantil e Adulto e o curso Técnico a partir de quinze anos ou que esteja no ensino médio regular. Essa nova Matriz Curricular está em vigor passou a ser adotada em 2013, mesmo sem ter sido reconhecido ainda pelo Conselho Estadual de Educação (CEE), por causa de problemas estruturais civis em sua atual sede, o que ocasionou no fechamento do

prédio no ano de 2012, com as aulas interrompidas, retornando somente no ano de 2013.

No segundo semestre do ano de 2013, com a coordenação pedagógica da professora Andréa Lúcia Rodrigues ocorreu uma mobilização junto aos professores para elaboração dos programas de acordo com o novo Projeto Político Pedagógico (PPP). Assim, aconteceu a construção e readequação de todos os programas de acordo com cada núcleo: Núcleo de Cordas (Violino e Violoncelo); Núcleo de Violão (Violão Clássico); Núcleo de Canto; Núcleo de Piano; Núcleo de Teoria (Disciplinas Teóricas); Núcleo de Sopros (Madeiras e Metais); Núcleo de Popular (Guitarra, Contrabaixo, Violão popular, Bateira e Percussão). Passou a valer o novo Regimento Interno. Toda a documentação da EMEM foi readequada e a nova Matriz Curricular, como assim está denominada, estivesse de acordo com o Regulamento.

Depois que assumi a coordenação pedagógica, organizamos os programas por núcleos, e o núcleo de sopro precisava realmente readequar ou elaborar um novo programa para cada instrumento e assim incluirmos na nova grade curricular, incluindo a disciplina Prática de Banda. Essa readequação gerou uma satisfação dos alunos, por terem acesso à nova grade curricular e aos programas, sabendo o conteúdo a ser estudado, bem como as disciplinas que deveriam fazer. Percebemos uma considerável melhora no nível técnico que já era uma referência na EMEM. Quanto à percussão na EMEM, vemos que nossa clientela é direcionada para o que temos no mercado de trabalho local, e por isso temos a separação dentro do núcleo de percussão com o curso de bateria e de percussão que são cursos voltados para a música popular, não tendo assim por enquanto a nossa tão sonhada percussão sinfônica⁷.

Podemos observar que os sopros e percussão foram incluídos dentro da nova Matriz Curricular, e também já consta a disciplina Prática de Banda, em anexo. Deteremos-nos então aos instrumentos oferecidos pela EMEM que estão inseridos nessa prática, divididos da seguinte forma (Tabela 1):

Tabela 1 - Instrumentos do Núcleo de Sopro e de Percussão oferecidos pela EMEM

Instrumento	Quantidade de professores	Quantidade de Alunos
Flauta Transversal	1	20
Clarinete e Saxofone	2	25
Trompete	3	28

⁷ Entrevista concedida pela Coordenadora pedagógica da EMEM, professora Andréa Lúcia Rodrigues, em 24 de julho de 2017.

Trompa	1	6
Trombone	1	12
Percussão	1	15
TOTAL	9	106

Fonte: O autor, 2018.

Observamos então, que a EMEM dispõe atualmente de um quadro considerável de professores e alunos nos núcleos de sopros e percussão. Percebemos assim, a ausência de alguns instrumentos essenciais para a interpretação de repertório específico para Banda Sinfônica, como: oboé, fagote, bombardino e tuba.

2.4 Grupos Envolvendo Sopro e Percussão

No início da década de 1980, a EMEM contava com alguns grupos, destacando-se a *Camerata Maranhense*, o *Madrigal da EMEM* e o *Grupo de Flautas*, sendo este último, o primeiro grupo a contar com instrumentistas de sopro, nesse caso específico, tratava-se de um grupo de Música Antiga que utilizava em sua formação flauta doce.

No final da década de 1980 foi formado um quarteto de metais, com os professores Francisco Padilha e Edson Santana nos trompetes, Jânio Padilha e Tomaz de Aquino nos trombones. Depois integrou ao grupo o professor Antônio Tarciso que tocava o trombone baixo, assim formaram um quinteto de metais. Alguns anos depois esse grupo aumentou até chegar a um octeto de metais com a participação dos alunos Arisvaldo Leite e Gerson Nazareno nos trompetes e Carlos Magno no trombone.

Figura 2: Quarteto de Metais formado pelos professores: Edson Santana e Antônio Francisco Padilha nos trompetes, Jânio Padilha e Tomaz de Aquino nos trombones.



Fonte: Arquivo pessoal do Prof. Padilha.

Outro importante grupo envolvendo sopro e percussão é o *Instrumental Pixinguinha*. Está em atividade desde o ano de 1990. Se apresenta tanto na escola quanto em diversos locais da cidade e no interior do Estado, além de promover eventos como o Dia Nacional do Choro que todos os anos acontecem no mês de abril com uma apresentação do grupo e convidados tocando o gênero musical, chorinho. Este foi o primeiro grupo maranhense a dedicar um disco inteiramente ao choro: “*Choros maranhenses*” (2005) que reúne composições de seus integrantes e pérolas de mestres já falecidos, todos nascidos no Maranhão. Consta em sua formação de Flauta Transversal, Cavaquinho, Bandolim, Violão sete cordas e Pandeiro.

Figura 3: Instrumental Pixinguinha.



Fonte: O autor, 2018 (arquivo pessoal).

Em 1994 o professor Padilha juntamente com o professor Tomaz de Aquino, inicia as atividades com uma Big Band. Esse grupo tornou-se uma referência da EMEM, passou a sair das dependências da escola e realizaram inúmeras apresentações por diversos locais da cidade, incluindo praças, igrejas e outros espaços no centro e em bairros da periferia. Passaram pelo grupo muitos músicos que tiveram uma oportunidade de vivenciar o repertório para essa formação, além de desenvolver um trabalho técnico instrumental focado na performance.

Figura 4: Big Band da Escola de Música.



A Big Band da Escola de Música é atração na praça do Reviver, na noite de sexta-feira

Fonte: Jornal O Estado do Maranhão de 28 de Novembro de 2000.

O professor Francisco Padilha (trompete) juntamente com Jânio Padilha (trombone), Nonato Padilha (Saxofone), Nonato Privado (violão), Diogenes Torres (contrabaixo), Norlan Lima (guitarra), Garrincha e Nonato Oliveira (bateria e percussão), montaram o grupo Metal e Cia em meados da década de 1990, que se apresentava em diversos locais da Cidade. Passaram por sua formação diversos instrumentistas e em sua base inicial tinha de sopros apenas trompete, trombone e saxofone.

Figura 5: Metal e Cia.



Fonte: Ibdem 3.

Outro grupo que também inseriu em alguns concertos os sopros é a Orquestra de Câmara que foi criada em 1999 como *Camerata de Corda*. Segundo Ferreira (2017) essa orquestra teve como regentes os professora Maria Zélia Matias e o professor Joaquim Santos. Foi um grupo atuante na EMEM e participou de diversos concertos tanto na escola quanto em espaços públicos do Estado como Teatros, Igrejas e Praças. Sempre que precisava, dependendo do repertório se utilizava do naipe de sopros, e em alguns casos tinham além das madeiras os metais.

Temos ainda o Sexteto Marabress que foi fundado em 2003, e surgiu de uma iniciativa em conjunto entre professores e alunos da EMEM. Já realizou diversos concertos tanto de cunho didático quanto artístico em vários locais da grande Ilha de São Luís bem como em cidades do interior do Estado do Maranhão e também em outros Estados como Ceará, Pará e Rio de Janeiro. O grupo consta em sua formação de: dois trompetes, uma trompa, um trombone, uma tuba e uma bateria.

Figura 6: Grupo MARABRASS.



Fonte: O autor, 2018 (arquivo pessoal).

Um dos grupos mais recentes é o Combo 363, que segue um padrão de Jazz Band, foi criado em 2012 pelo professor Thales do Vale que também coordena o grupo. Tem em sua formação atual Guitarra, Baixo, Bateria, Trompete, dois Saxofones e Trombone.

Figura 7: Combo 363.



Fonte: O autor, 2018 (arquivo pessoal).

Um projeto dirigido pelos professores, Joaquim Santos e Káthia Salomão por alguns anos na segunda metade da década de 1990 e início dos anos 2000, recebera o nome de orquestra Suzuki e continha apenas cordas friccionadas, sendo em algumas apresentações os sopros faziam participações. Como fruto desse trabalho surge a Orquestra Jovem João do Vale que conta com um número maior de instrumentistas, incluindo sopros e percussão. Tem se apresentado desde novembro de 2015, quando o atual regente, Prof. Edson Cosmos juntamente com a coordenação do grupo em homenagem ao músico e compositor maranhense, *in memoriam*, João do Vale, colocam seu nome na orquestra.

Figura 8: Orquestra Jovem João do Vale.



Fonte: O autor, 2018 (arquivo pessoal).

Vemos assim, que anteriormente foi desenvolvido um trabalho integrado entre professores, alunos e colaboradores, com dedicação e comprometimento, buscando o desenvolvimento técnico instrumental dos alunos da EMEM. Hoje a instituição conta com um número considerável de alunos, possibilitando diversas formações, dentre elas destacamos a Banda Tomaz de Aquino Leite, que falaremos com mais detalhes no tópico a seguir.

2.5 A Banda Tomaz de Aquino Leite

A Banda Tomaz de Aquino surgiu a partir da elaboração de um projeto pelo professor Thales do Vale em 2005, com intuito de agregar alunos de sopro e percussão da EMEM. No decorrer dos ensaios foram feitas propostas para que o trabalho realizado pudesse promover diversos concertos. Essas propostas foram aceitas e os resultados alcançados. Participaram de diversos eventos tanto na sede da escola quanto fora como: Festival de Bandas e Fanfarras em São Luís e na cidade de Pinheiro, além de concertos em algumas praças do centro histórico da cidade de São Luís.

O projeto da Banda Tomaz de Aquino Leite, surgiu num momento em que víamos nossa forte herança na banda e toda experiência já vivida com muitos alunos na EMEM oriundos de bandas, inclusive muitos vindo da Banda do Bom Menino. Foi então que fizemos uma seleção, apenas para definir a ordem nos naipes, e então no final de 2005 iniciamos as atividades com aulas-ensaios, pois trabalhávamos desde elementos desde leitura até questões específicas de interpretação do repertório... __ nosso primeiro repertório foi só dobrado, porque só dobrado? Pelo simples fato de que todos os músicos de sopro e percussão oriundos de bandas tocam muito dobrados, então queríamos fazer uma demonstração do que é patrimônio das bandas, o dobrado. Fizemos diversos concertos e convidamos palestrantes para reforçar questões técnicas e de interpretação, para assim ir à busca de resultados mais satisfatórios com o repertório proposto, e isso fortaleceu o grupo, tivemos uma sonoridade equilibrada e os instrumentistas passaram a adquirir uma concepção de conjunto⁸.

De acordo com o relato feito pelo professor Thales do Vale, algumas dificuldades fizeram com que suas atividades fossem interrompidas. Uma série de fatores, desde problemas com espaço físico para ensaios, a incompatibilidade de horários dos instrumentistas e também a busca de muitos pelo mercado de trabalho, alguns na época, ingressaram nas Forças Armadas e outros passaram no concurso e estão até hoje na banda da Guarda Municipal de São Luís.

Depois de alguns anos sem atividades, no ano de 2013, tentamos reorganizar a banda, mas a maioria dos instrumentistas que participava antes já não estava mais na escola. Então, conseguimos juntar alguns instrumentistas, sendo possível montar apenas uma banda de câmara com quatro flautas, um oboé (convidado), um fagote (convidado), dois clarinetes, dois saxofones, três trompetes, dois trombones, uma trompa e um *euphonium* (convidado).

⁸ Entrevista concedida pelo professor Thales do Vale, em 20 de Julho de 2017.

Figura 9: Banda de Câmara.



Fonte: O autor, 2018 (arquivo pessoal).

Uma vez iniciado esse trabalho com a Banda de Câmara, continuou-se a busca por instrumentistas para ampliar e remontarmos a banda completa. Para isso, foram realizados diversos concertos. Essas atividades sistemáticas de ensaios e apresentações desenvolvidas pelo grupo, passaram a ser observadas, despertando o interesse de outros alunos, que começaram a integrar a banda, tornando possível relançá-la em 2016.

Foi realizado um concerto com um repertório de dobrados, e na oportunidade aproveitamos para usamos o nome que fora dado no ano de 2005, em homenagem ao saudoso professor Tomaz de Aquino Leite, passando então a chamarmos de Banda Tomaz de Aquino Leite.

Na tentativa de continuar o trabalho e atingirmos o objetivo de criar a Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite (BSTAL), iniciamos atividades voltadas para aulas-ensaios com os instrumentistas que continuaram na banda e lançamos o convite aos músicos que estivessem interessados, mesmo que não fossem alunos da EMEM. Foram realizados diversos concertos nas dependências da EMEM e também no teatro em comemoração ao aniversário da Escola. Com isso muitos alunos demonstram

interesse e passaram a integrar a Banda, em específico, clarinetistas que era o maior desfalque. Este trabalho ganhou força a partir desta pesquisa. Faremos uma abordagem mais detalhada nos próximos capítulos.

Figura 10: Banda Tomaz de Aquino Leite.



Fonte: O autor, 2018 (arquivo pessoal).

Figura 11: Banda Tomaz de Aquino Leite.



Fonte: O autor, 2018 (arquivo pessoal).

3. A EXPERIÊNCIA DA APRENDIZAGEM MUSICAL NA DISCIPLINA PRÁTICA DE PRÁTICA DE BANDA DA EMEM

Neste capítulo abordaremos sobre o processo de aprendizagem musical desenvolvido no âmbito desta pesquisa, discorrendo sobre os caminhos percorridos e a experiência da aprendizagem musical através da prática de banda. Observamos que através dessa prática, os objetivos propostos foram alcançados, dentre os principais ressaltamos: o desenvolvimento de habilidades e competências técnicas instrumentais e a realização de concertos com o repertório proposto.

Através desta experiência na prática de banda, compreendemos que a aprendizagem ocorre em diversos aspectos e de várias maneiras, envolvendo os participantes numa constante busca por bons resultados. Elencamos um rol de autores que nos fazem entender a banda como organização pedagógica e ambiente de aprendizagem.

Vygotsky (1988) vê o ser humano como sujeito social que ganha suas características na mediação com o mundo através de instrumentos e signos. Assim, a linguagem ganha valor especial. Quanto mais rico de informação o meio, mais amplo a aprendizagem na interação constante e interrupta entre os processos internos e as influências do mundo social. O aprendizado é essencial para o desenvolvimento do ser humano e acontece, sobretudo, pela interação social.

Enquanto Piaget (1979) acredita que a aprendizagem subordina-se ao desenvolvimento e tem pouco impacto sobre ele. Com isso, ele minimiza o papel da interação social. A Psicologia de Piaget está fundamentada na ideia de equilíbrio e desequilíbrio no processo de aquisição de conhecimento. Quando uma pessoa entra em contato com um novo conhecimento, há naquele momento um desequilíbrio e surge a necessidade, de voltar ao equilíbrio. O processo começa com a assimilação do elemento novo, com a incorporação às estruturas já esquematizadas, através da interação.

O sujeito passa por mudanças e tem início o processo de acomodação, que aos poucos chega à organização interna. Começa a adaptação externa do sujeito e a internalização já aconteceu. Um novo desequilíbrio volta a acontecer e pode ser provocada por carência, curiosidade, dúvida etc. O movimento é dialético (de movimento constante) e o domínio afetivo acompanha sempre o cognitivo (habilidades intelectuais), no processo endógeno.

Temos então uma comparação entre a visão de Piaget e Vygotsky como aponta Melo (2004), argumentando que enquanto para Piaget o desenvolvimento antecede a aprendizagem estando ligado à formação na visão de “*desenvolvimento humano garantido pela carga biológica com que a criança cresce*”, para Vygotsky, segundo o autor, “*não é o desenvolvimento que antecede e possibilita a aprendizagem, mas, ao contrário, é a aprendizagem que antecede, possibilita e impulsiona o desenvolvimento*” (MELO, 2004, p. 142 – 143).

Com base nisso, podemos entender melhor essa abordagem a respeito de aprendizagem em Barbosa:

A aprendizagem pode acontecer a partir de uma interação direta com o objeto de aprendizagem, ou através da mediação de outra pessoa, realizada através de um instrumento simbólico que pode tomar a forma das várias linguagens hoje existentes (BARBOSA, 2006, p. 12).

A experiência do dia a dia, o convívio com o grupo, faz acontecer o processo de aprendizagem. O indivíduo necessita trabalhar habilidades técnicas, buscando equilibrar com os demais, e, isso não é uma tarefa fácil. Esse aprendizado da técnica instrumental na banda conduz os instrumentistas a uma interação com o ato de tocar seu instrumento, ouvindo os outros, buscando através dessa prática o equilíbrio da sonoridade do grupo.

Ainda com relação a este tema, Rocha (1980) argumenta que “[...] *De acordo com uma das definições mais aceitas, aprendizagem é o processo pelo qual o comportamento se modifica em consequência da experiência*” (ROCHA, 1980, p. 27). Nesse caso específico da Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite, observamos através dos depoimentos e análise das gravações, uma mudança considerável na maneira de tocar dos alunos. Cada instrumentista conseguiu durante o processo de preparação no ensaio-aula, melhorar consideravelmente sua performance.

Sendo o fazer musical através da prática de banda, uma experiência de aprendizagem, ressaltamos que Dewey (1971) considera dois critérios da experiência: continuidade e interação.

[...] O princípio atribui direitos iguais a ambos os fatores da experiência: condições objetivas e condições internas. Qualquer experiência normal é um jogo entre os dois grupos de condições. Tomadas em conjunto, ou em sua interação, constituem o que se chama uma situação (DEWEY, 1971, p. 34-5).

Para Dewey, experiência não é apenas experimentação prática com base nas ciências naturais, mas sim a experiência “*somente é verdadeiramente experiência, quando as condições objetivas se acham subordinadas ao que ocorre dentro dos indivíduos que passam pela experiência*” (DEWEY, 1971, p. 33).

Essa experiência é a razão pela qual os instrumentistas continuam e interagem na busca pelo resultado da performance através dessa prática instrumental. O desenvolvimento das habilidades técnicas instrumentais que consistem em: afinação, dinâmica, articulação, fraseado e sonoridade equilibrada, resultam na continuidade do processo de aprendizagem musical instrumental. Esse estudo é aplicado também na prática coletiva, pois tais elementos não necessitam apenas do trabalho individual, mas são trabalhados no conjunto. O trabalho pedagógico desenvolvido na prática de banda, depende do desempenho de cada indivíduo dentro do coletivo.

Com base nisto, Sukhomlinski (1975) diz que “*no plano pedagógico, as ideias elevadas têm particular valor, porque graças a elas se cria a unidade do coletivo e do individual, do social e do pessoal*” (SUKHOMLINSKI, 1975, p. 212). Temos então uma interação com a coletividade, em que cada indivíduo é parte do todo. O autor segue ainda:

[...] A força pedagógica da coletividade começa pelo que há em cada indivíduo, pelas riquezas espirituais de cada um, pelo que este traz à coletividade, o que dá aos outros, o que recebe dos outros. Ora, a riqueza de cada um não é mais do que a base de uma vida fecunda e plena da coletividade (SUKHOMLINSKI, 1975 p. 213).

A banda de música como um ambiente de aprendizagem, trabalha esse potencial de cada indivíduo dentro do contexto coletivo, permitindo que a troca de experiências entre os instrumentistas e o regente (professor) como indutor do trabalho em grupo.

O trabalho desenvolvido na busca pela aprendizagem musical dos instrumentistas alcança resultados satisfatórios, pelo fato de termos como base o trabalho em equipe, suporte fundamental para o progresso da banda. Barbosa (2006) nos diz que o sujeito da aprendizagem “*constitui-se da interação de outros quatro sujeitos: sujeito afetivo, sujeito cognitivo, sujeito social e sujeito biofisiológico*” (BARBOSA, 2006, Apud DOLLE, 1993).

Entretanto, entendemos como cada instrumentista aprende a desenvolver suas habilidades técnicas musicais e instrumentais, articulando as dimensões entre si e os outros, com base no que diz Barbosa:

O aprendiz é, portanto, um ser inteiro e ao mesmo tempo que possui aspectos comuns a todos os aprendizes, tem uma particularidade que está ligada às interações que estabelece com o meio e com a ênfase dada à dimensão do sujeito e ao elemento do meio, no momento da interação (BARBOSA, 2006, p. 13).

Vemos que Amorim (2014) cita inúmeros instrumentistas que iniciaram numa banda de música e que através desse ambiente de aprendizagem musical desenvolveram suas habilidades e seguiram em busca de formação e profissionalização. Assim, observamos uma grande quantidade de músicos no Brasil que iniciam sua aprendizagem instrumental na banda. Em muitas cidades não existem escolas de música ou conservatórios, mas, no entanto, a forte presença da banda torna acessível aos jovens a chance de tocar um instrumento de sopro ou de percussão.

Como muitos autores citados neste trabalho, observamos uma função importante da banda como ambiente de aprendizagem que forma instrumentistas de sopro e percussão em larga escala.

Segundo Madureira (2015) “*Sabe-se que grande parte dos músicos de sopros do Brasil é oriunda de bandas de música ou receberam alguma influência delas em sua formação musical*” (2015, p. 64). É relevante ressaltarmos que essa experiência na banda como ambiente de aprendizagem musical instrumental, tem direcionado muitos jovens ao mercado de trabalho. Portanto, esse aprendizado não está ligado apenas à formação musical, mas também a profissionalização de instrumentistas de sopro e percussão.

3.1 Aportes metodológicos

Em relação à metodologia utilizada, baseada nos ensaios e concertos, esta pesquisa envolve a observação participativa com ações cujo objetivo final é a prática musical como em Zamboni (2012):

Por *processo* entende-se uma série de ações sistemáticas visando a certo resultado. Por *trabalho* entende-se aqui a operacionalização material das

ideias anteriormente acumuladas pela observação além delas o próprio fazer gera novos estímulos, o *por fazer*. Portanto *processo de trabalho* é uma fase da pesquisa na qual, por meio de ações sistemáticas, se procura chegar à materialização de uma obra embasada pelas ideias e interpretações da observação (ZAMBONI, 2012, p. 56).

Esse processo de trabalho na aprendizagem musical acontece desde a preparação de cada instrumentista, em seu momento de estudo individual, até o momento dos ensaios, onde todos se integram fazendo os estudos voltados para a prática interpretativa, objetivando o momento da interpretação do repertório durante a performance nos concertos.

A observação e análise dos dados coletados, está diretamente ligada a experiência vivenciada por cada indivíduo dentro do coletivo, neste caso específico onde a performance da banda envolve cada integrante, regente e plateia, nos conduzindo a uma observação complexa e profunda. De acordo com Zamboni, 2012:

A maneira de ver e perceber o objeto está relacionada ao paradigma que o indivíduo se propõe a vivenciar. O processo de percepção e comunicação do cientista é diferente do processo artista; a diferença não está, obviamente, no fato de ambos possuírem individualidades características de cada ser humano, mas sim nos diferentes paradigmas que *instruem* o olhar do artista e do cientista....[...] Nos paradigmas da ciência, a percepção e a representação da realidade seguem normas muito mais limitadas de atuação do que os paradigmas artísticos, que induzem e forçam a observação de maneira muito mais complexa e profunda (ZAMBONI, 2012, p. 54).

A Banda Tomaz de Aquino Leite tem ensaios regulares todas segundas-feiras das 18h às 20h na sala de ensaio da EMEM. Os concertos acontecem no auditório desta Instituição, em teatros e espaços públicos da cidade de São Luís. São abertos ao público com entrada gratuita, como forma de mostrar os resultados do trabalho desenvolvido e promover a formação de plateia.

Utilizamos o ensaio-aula com uma abordagem baseada na técnica instrumental, na contextualização histórica das obras e compositores, visando à prática interpretativa na banda. Essa técnica de ensaio-aula mencionada por (MADUREIRA, 2015; ALVES DA SILVA, 2011), é utilizada no trabalho com alunos de sopro e percussão, o que denominamos de prática de banda. São desenvolvidos aspectos técnicos como postura, respiração, dinâmica, articulação, fraseado e percepção na busca pela qualidade sonora. Tudo ocorre de forma dialógica, com sugestões de exercícios no decorrer do processo e avaliações dos resultados alcançados pelo grupo.

Os dados referentes aos fundamentos pedagógicos dos métodos utilizados como suporte para a aprendizagem musical foram abordados confrontando a literatura técnica específica e extraindo os elementos mais relevantes neste contexto. Esta abordagem ofereceu caminhos para determinar as diretrizes utilizadas.

Já os dados referentes à sistematização do conteúdo e diretrizes das atividades didáticas da proposta foram abordados por meio de coleta de dados e de cruzamento descritivo, comparativo e analítico dos mesmos. A base para essa finalidade está fundamentada nos autores Keith Swanwick (1994) David Elliott (1995).

Assim, a descrição de métodos de que trabalham a aprendizagem musical através da prática de banda norte-americana e brasileira, se deu por meio da aplicação no ensaio-aula com os conteúdos de técnica instrumental, na busca do desenvolvimento da prática interpretativa dos alunos de sopro e percussão da EMEM.

A coleta de dados se deu por meio de questionários (em anexo) com perguntas objetivas e subjetivas. Analisamos e colhemos os dados dos questionários dentro dos respectivos naipes, a exemplo:

Quadro 1: Naipes

NAIPE	QUANTIDADE
Flauta	2 Instrumentistas
Clarinete	2 Instrumentistas
Saxofone	2 Instrumentistas
Trompa	1 Instrumentista
Trompete	2 Instrumentistas
Trombone	2 Instrumentista
Percussão	1 Instrumentista

Fonte: O autor, 2018.

Os instrumentistas foram selecionados de acordo com o cruzamento dos dados analisados nos questionários. Utilizamos nomes dentro dos naipes como instrumentista A, B etc. Os envolvidos na pesquisa estão respaldados conforme o protocolo ético e o termo livre de consentimento que estão nos apêndices. Desta forma, coletamos e comparamos os textos e falas dos instrumentistas para em seguida a analisarmos esses dados.

Realizamos ainda gravação em áudio e vídeo durante os ensaios e concertos, e, após os concertos propusemos ensaios didáticos que consistissem em exercícios

de autocrítica, onde assistimos as filmagens das apresentações, comentando sobre os resultados alcançados tanto no individual quanto no coletivo. Cada integrante com a oportunidade de explanar sobre os principais desafios enfrentados, as superações e os benefícios no decorrer do aprendizado durante a experiência vivenciada.

Para melhor compreensão dividimos esse procedimento em três etapas:

Quadro 2: Etapa 1 – Ensaio-aula

DURAÇÃO	CONTEÚDO	METODOLOGIA	RESULTADOS ESPERADOS
10 a 15 minutos	Aquecimento – Notas longas dinâmica do piano ao forte, crescendo, decrescendo e extremos do pianíssimo ao fortíssimo. Intervalos descendentes e ascendentes, arpejos e escalas.	Passamos a afinação geral com o uso do afinador, em seguida utilizamos exercícios de aquecimento dos principais métodos e proposições de exercícios para a aprendizagem musical.	Equilíbrio sonoro; Afinação; Domínio das dinâmicas; Compreensão dos intervalos, arpejos e escalas;
10 a 15 minutos	Exercícios técnicos – Escalas e arpejos, utilizando o ciclo das quintas. Articulações (<i>Legato</i> , <i>Tenuto</i> , <i>Marcato</i> , <i>Stacatto</i> e a mistura entre ambas).	São lançados os exercícios de forma oral ou escritos, bem como sugestões dos participantes na busca pela uniformidade da sonoridade e articulações.	Domínio das escalas e arpejos; Assimilação das diferentes formas de articulação;
50 a 60 minutos	Repertório – Leitura e Interpretação das obras selecionadas	Leitura da obra do início ao fim, dividimos em naipes, passamos por partes, de acordo com o grau de dificuldade dos trechos, fazendo ajustes necessários, buscando uma sonoridade equilibrada e um resultado satisfatório da prática interpretativa do repertório.	Prática interpretativa com acuidade, dentro da perspectiva do estilo e gênero musical proposto no repertório.

Fonte: O autor, 2018.

Quadro 3: Etapa 2 – Concerto

DURAÇÃO	CONTEÚDO	METODOLOGIA	RESULTADOS ESPERADOS
45 a 60 minutos	Repertório	Apresentação pública com explanação das obras executadas em caráter didático, aproximando a plateia da música para banda.	Equilíbrio sonoro; Afinação; Interpretação do repertório proposto com acuidade; Formação de plateia;

Fonte: O autor, 2018.

Quadro 4: Etapa 3 – Avaliação do Concerto

DURAÇÃO	CONTEÚDO	METODOLOGIA	RESULTADOS ESPERADOS
50 a 60 minutos	Áudio e vídeos do concerto	Assistir aos vídeos dos concertos com autocritica dos resultados obtidos, desafios enfrentados e principais pontos a serem melhorados.	Desenvolvimento técnico musical instrumental através da aprendizagem musical dos alunos de sopro e percussão da EMEM.

Fonte: O autor, 2018.

A análise dos dados se deu por meio do cruzamento descritivo, comparativo e analítico dos resultados obtidos no decorrer do ensaio-aula e nas apresentações, observando a aprendizagem musical através da prática de banda. Em relação ao quantitativo se deu por meio de tabelas referentes à quantidade de participantes desde o início do trabalho, bem como o número de apresentações e obras executadas.

3.1.1 Recursos Utilizados – Materiais e Humanos

Os recursos utilizados para esta pesquisa são: materiais permanentes, materiais não permanentes e recursos humanos. Os recursos materiais permanentes são meios que tornam possível a concretização de diferentes tipos de objetivos e dos mais variados. Um claro exemplo pode ser encontrado nos materiais de utilização industrial, tais como o ferro, o cobre, o bronze, etc. Neste caso, temos o prédio que utilizamos para ensaios, instrumentos musicais e outros equipamentos. Já os materiais não permanentes, são recursos não duráveis como as partituras por exemplo. Enquanto os recursos humanos são as pessoas envolvidas no processo de trabalho. Destacamos nos quadros abaixo:

1. Recursos Materiais:

PERMANENTES	NÃO PERMANENTES
Sala de Ensaio	Partituras
Cadeiras	Pastas
Estantes de partitura	Palhetas
Instrumentos Musicais	

2. Recursos Humanos:

Função	Quantidade
Regente	1
Regente Assistente	1
<i>Spalla</i>	1
Chefe de Naipe	3
Instrumentistas	36
Total de pessoas envolvidas: 42	

Ressaltamos que, os materiais permanentes são da EMEM, porém muitos alunos possuem instrumentos próprios. Já os alguns materiais não permanentes como pastas e partituras e em alguns casos palhetas, são adquiridos pelo regente e doados aos alunos. Nos recursos humanos, temos várias pessoas envolvidas de forma deliberativa, em que as funções de instrumentistas e regente contribuem para o andamento dos ensaios-aulas e concertos.

3.1.2 Experiências e Modelos Consolidados – Autores e Obras

O objetivo aqui é compreender os modelos consolidados da prática de banda na atualidade. Através da análise desses livros didáticos, estabelecemos parâmetros de comparação. A análise é precedida pelas definições, funções e aspectos históricos que envolvem métodos dessa prática nos EUA e no Brasil. Esses trabalhos trazem propostas didáticas, métodos que utilizamos como fontes para o trabalho prático, visando o desenvolvimento técnico e performático dos alunos.

Temos o método *Belwin Concert Band – “Warm-Ups” for Symphonic Band* de Leonard B. Smith e Jack Bullock (1990), consiste em exercícios de aquecimento, escalas, e corais de Bach adaptados para banda. Serve de complemento para o equilíbrio sonoro, afinação, articulação e dinâmica.

O método *Wolf Pack* de Michael Uhrich (2005) – com exercícios de aquecimento e técnicos, além de corais com diversas músicas do repertório internacional, traz um suporte técnico para o desenvolvimento de estudos voltados para a aprendizagem musical através da prática de banda.

Temos algumas referências de modelos usados no Brasil, Joel Barbosa (1998) com o *Da Capo* - Método elementar para o ensino individual ou coletivo de instrumentos de banda, que coloca algumas dicas de como preparar e trabalhar exercícios para o ensino coletivo de instrumentistas de banda. É uma literatura pioneira no Brasil que em sua visão metodológica trabalha o repertório da música popular brasileira. Isso enriquece a cultura local na busca de composições e arranjos de músicas com caráter da cultura local.

Pequeno Guia Prático para Regente de Banda disponível no site da FUNARTE, organizado por Marcelo Jardim (2008), com artigos de Marcos Vinicius Nogueira (2008), Dario Sotelo (2008) e Hudson Nogueira (2008), que tratam de temas sobre a prática de banda no Brasil. Constituiu de temas e assuntos ligados ao desenvolvimento das bandas com história, metodologias, instrumentação, tabelas de parâmetros, dicas de arranjos e as principais composições, bem como a adequação do repertório de acordo com o nível técnico do grupo.

Temos então um rol de trabalhos dentro da temática da banda, na busca de uma sistematização de estudos coletivos com foco na prática interpretativa do repertório, adequando ao nível técnico do grupo e trabalhando a aprendizagem musical.

Ribate (1969) com seu “*Manual de Instrumentacion de Banda*” traça um panorama das diversas instrumentações das bandas europeias, com base nos modelos italiano, francês, alemão e espanhol. Temos então um estudo de padrões de instrumentação compositores europeus, servindo de base para o trabalho desenvolvido no âmbito da pesquisa. Deste modo, partimos para a compreensão dos diversos formatos de instrumentação de banda e suas variações. De acordo com a nossa realidade, na tentativa de buscar soluções para a seleção do repertório dentro da realidade de instrumentos e instrumentistas que temos na EMEM.

Como apontado por Nascimento (2012) em seu artigo sobre “*Distinções entre a Orquestra de Sopros e a Banda Sinfônica*” com uma explanação com base no modelo norte americano, tendo em vista a acepção de Frederick Fennell (1914-2004), criador do conceito do conjunto de sopros. Temos, portanto, um suporte e uma conexão de análises da principal referência utilizada no ambiente pedagógico através das bandas de música, pois a partir deste conceito de Banda Sinfônica, podemos ir a busca da base para a formação do grupo desejado nesta pesquisa.

Uma abordagem feita por Amorim (2014) sobre as pedagogias das práticas de formação, metodologias, conteúdos técnicos instrumentais e a formação de professores que tiveram sua iniciação musical na banda de música. Uma referência e incentivo aos novos instrumentistas que iniciam sua carreira musical na banda. Isso demonstra a necessidade de manter os projetos e incentivar a criação de novas bandas para oportunizar novos instrumentistas a vivenciarem a prática de banda.

Em sua dissertação, Vecchia (2008) aborda sobre o ensino aprendizagem de instrumentos de sopro e percussão com base no modelo *Da Capo*. Já em sua tese de doutorado (2012), faz uma análise descritiva sobre os principais métodos de ensino e prática de banda.

Para isso, o ensaio-aula deve ser uma preparação, e algumas considerações devem ser levadas em conta, tais como: o plano de ensaio e a preparação da partitura; afinação; sonoridade, equilíbrio, timbre, instrumentação, tempo, métrica, ritmo, ataques, independência musical, interpretação do repertório selecionado para os concertos (VECCCHIA, 2011: 48 - 49). O trabalho desenvolvido a partir dessas bases metodológicas nas bandas nos permite fazer uma abordagem com fundamenta nos principais exercícios técnicos envolvendo elementos melódicos, rítmicos, harmônicos com foco na prática interpretativa do repertório.

Encontramos nesses modelos consolidados, autores e obras nossa base para aplicação no decorrer do trabalho prático. Esse processo de trabalho é desenvolvido de forma sistemática com planejamento e ações que incentivam os instrumentistas a buscarem, seja no individual ou no coletivo.

3.2 Técnicas Aplicadas

As técnicas aplicadas no ensaio-aula consistem em respiração, emissão, postura, embocadura, articulação e dinâmica. São elementos bastante utilizados por regentes de bandas, que buscam em seus grupos uma sonoridade equilibrada e seguem esse processo de trabalho, baseados em experiências de métodos já citados anteriormente.

No livro “*A Arte de Tocar Metais*” de Farkas (1962), temos uma pedagogia voltada para a conscientização do sistema respiratório dos instrumentistas de metais com subsídios técnicos para o aprimoramento da técnica direcionada para os

instrumentos de sopro, pois, é notório que grande parte dos instrumentistas possui algumas dificuldades com relação à respiração, princípio básico para emissão do som.

O simples ato de inspirar e expirar, processos da respiração fazem do nosso dia-a-dia saudável e é algo natural, pois não passamos o dia pensando em como respiramos. Mas, se tratando de tocar um instrumento de sopro, precisamos compreender melhor esses processos. Para isso, trazemos Frederiksen (1996) que aborda em seu livro “*Arnold Jacobs: Song and Wind*”⁹ baseado nos ensinamentos do tubista Arnold Jacobs (1915 – 1998), que fazia uma comparação entre um motorista que ao dirigir não precisa entender de mecânica, porém um piloto profissional, precisa estar ciente de parte da mecânica do carro. A mesma abordagem é feita ao conhecimento sobre respiração. Os instrumentistas compreendem melhor a maneira mais natural da produção de som em seus instrumentos.

Segundo Dissenha (2008), na inspiração, a tomada de ar pode ser feita pelo nariz ou pela boca. É mais saudável respirar pelo nariz, que purifica, umedece e aquece o ar, tornando-o ideal para a inspiração. Porém, de acordo com as necessidades musicais, precisamos tomar ar rapidamente e pelo fato da inspiração pelo nariz ser lenta, a tomada de ar pela boca resulta em uma quantidade maior de ar inalado com mais rapidez. A garganta deve estar relaxada e a forma natural de inspirar, mantendo esse relaxamento da garganta para uma boa entrada de ar, é como o ato de bocejar. O bocejo permite que o ar seja inalado com a sensação de relaxamento, assim, inalamos uma boa quantidade de ar.

Já na expiração, os instrumentistas precisam apenas soprar, afirma Dissenha (2008). Para tanto, temos algo simples para compreensão deste ato, como ao apagar a vela de um bolo de aniversário, não se pensa em todo o processo, mas simplesmente apaga-se a vela com o sopro. O mesmo deve ser feito quando tocamos um instrumento de sopro. Pensamos na frase musical a ser tocada e como deve soar, assim, o corpo se encarregará de fazer os devidos ajustes para o resultado pensado.

Janet Kagarace, trombonista norte-americana, durante uma *masterclass* no ano de 2009 no encontro de trombonistas, realizado no Conservatório Carlos Gomes, em Belém do Pará, explicou bem esse processo, afirmando que seu trabalho com os alunos em busca de uma boa sonoridade, consistia em pensar no som e o corpo

⁹ Vento e Música: Tradução livre do autor.

responde com o processo, evidenciando a importância do trabalho de relaxamento corporal para o ato de soprar.

A postura é outro aspecto de suma importância para o resultado tanto da sonoridade quanto estético do grupo. Para esse fim, ressaltamos o cuidado inicialmente dos pés. Estes devem estar confortáveis e o peso do corpo deve ser distribuído igualmente pela borda externa dos pés. Como os instrumentistas na banda tocam sentados, o importante é manter as curvas da coluna, apoiar os pés totalmente ao chão, evitar apoiar a coluna no encosto, tanto ao tocar quanto no repouso e posicionar de um jeito confortável o instrumento.

Figura 12: Postura do Flautista¹⁰



¹⁰ Disponível em: <https://sites.google.com/site/estudantesdeflautasite2/home/artigos2/posturas-do-corpo-ao-tocar-flauta-transversal-1> Acessado em 21 de Maio de 2018.

Figura 13: Figura do trompista¹¹



¹¹ Posição apropriada de tocar sentado. Tradução livre do autor.

Retirado do método, The Young Horn Player's Guide, 5^a Edition. Ideas presented by Gerald "Gerry" Wood (Guia do Jovem trompista. Idea apresentada por Gerry Wood). Tradução livre do autor. Disponível em: <https://www.4hornsman.com/store>. Acessado em: 21 de Maio de 2018.

Evitar ao tocar sentado: encolher os ombros, cruzar as pernas, esticar as pernas para frente, segurar a cadeira com as pernas. Para uma postura adequada, a fim de não gerar lesões, os músculos do corpo todo devem estar relaxados, principalmente os da região do pescoço e ombros, pois é onde se localizam os músculos muito importantes para a respiração e a sonoridade. A cabeça deve permanecer bem equilibrada e reta em relação à coluna, como se existisse uma linha bem no centro da cabeça a segurando.

Depois de compreendermos como devemos manter a postura e o ato de soprar, partimos para aspectos que contribuirão para a prática interpretativa. Articulação, de acordo com o Breve Dicionário de Termos Musicais “é a execução clara do fraseado, interpretação desligada das notas de uma peça instrumental”. Enquanto que de acordo com Coelho (1994):

O termo “articulação” denota a clareza da interpretação musical inteligente veiculada pela separação equilibrada e coerente do trecho musical em pequenas unidades. Nos idiomas instrumentais, abrange o fraseado, o ataque e o corte, e todos os procedimentos técnicos-mecânicos de produção do som (*staccatos, legatos, portatos*) (COELHO, 1994, p. 43).

Compreendemos a partir de então que, essa clareza na articulação, acontece quando todos os instrumentistas têm consciência dos princípios técnicos básicos. Só assim podemos buscar o equilíbrio e definição das mais distintas maneiras de articular o som.

Em seu artigo sobre articulação, Fernando Dissenna (2009) traz uma série de definições e explicações, inclusive relata a respeito de equívocos nas interpretações de termos em outros idiomas encontrados em métodos de trompete. Cabe ressaltarmos, que nos instrumentos de sopro para emissão do som o uso da língua em sincronia com a coluna de ar é responsável pelas diversas maneiras de articulação. É algo complexo e se faz necessário uma compreensão desse processo. Para tanto, trazemos os exemplos abaixo:



Staccato: significa separar, desligar (do italiano *staccare*). É a execução de sons curtos e separados, indicada com um ponto abaixo ou acima das notas (Houaiss). As notas com esse símbolo devem ser executadas com a metade do seu valor original.



Portato: denota carregar, levar, trazer (do italiano *portare*). Com uma coluna de ar constante, as notas são “articuladas no som”, como é descrito no método de Saint-Jacome (1830-1898).



Acento: (do italiano *accento*). As notas devem ser articuladas com mais intensidade no início e um decrescendo no final, mais ainda assim, sustentadas com o valor integral. A idéia é reproduzir um som de sino (do inglês *bell tone*).

Tenuto, ou simplesmente [ten]: significa ter, manter (do italiano *tenere*). Indica sustentar as notas com o valor exato ou um pouco prolongado.

Marcato: esse termo significa marcar, colocar em evidência, ressaltar (do italiano *marcare*). As notas são articuladas com muita intensidade e mantidas assim na duração integral.

(DISENHA, 2009, p. 2).

Os naipes de madeiras e metais usam recursos parecidos para as articulações, língua em sincronia com o ar. Já os percussionistas, utilizam a baqueta, alterando a velocidade e a distância do ângulo que toca na superfície sonora (a pele dos tambores). Existem diversos ensinamentos sobre o início da emissão do som nos instrumentos de sopro. Alguns inclusive remetem ao ato de como se estivéssemos “cuspindo” um objeto da boca com o uso da língua.

Segundo Dissenha (2009), “*talvez esse equívoco venha em parte de alguns termos encontrados em métodos de trompete. Palavras como ataque (do inglês stroke), ou o terrível “golpe de língua”, não parecem descrever atividades musicais, mas sim, movimentos de uma luta*”. Entretanto, compreendemos que o início do som não é uma ação da língua, mas do ar, pois ao soprarmos nos instrumentos sem auxílio da língua acontece a produção do som.

Compreendemos a partir desses princípios que, para emitirmos um som nos instrumentos de sopro necessitamos apenas do ar. É provável que o som terá um vento “fu” no início (isso ocorre quando o som é precedido pelo vento soprado), mas ainda assim é possível produzi-lo. Em contrapartida, tentar iniciar o som apenas com a língua, percebemos que é fisicamente impossível.

A língua funciona como uma válvula que define a duração do som. Nos instrumentos do naipe de metais, os lábios se comprimem e vibram com a passagem do ar, e não por golpes da língua. Enquanto que nos instrumentos do naipe de madeira, a passagem do ar faz com que a palheta vibre, seja nos instrumentos de palheta simples ou dupla. Já na flauta transversal, o ar flui para dentro do orifício do bocal e perde parte do sopro numa certa frequência, porque o ar que ocupa o interior do tubo da flauta se comporta como um corpo elástico; inicialmente, a energia do sopro comprime esse ar e, em seguida, a energia acumulada nessa compressão é liberada, expandindo-o e desviando o sopro para fora, e essa compressão e expansão do ar se repete centenas vezes por segundo.

O balanço entre o uso do ar e os movimentos da língua é um fator bastante relevante. Esse equilíbrio acontece quando a língua não bloqueia a coluna de ar, permitindo que o ar passe livremente e que a coluna de ar seja fluente e sem interrupções, independentemente do tipo de articulação a ser executada.

Outro aspecto de suma importância dentro das técnicas aplicadas é a dinâmica, que segundo o Breve Dicionário de Termos Musicais “é o *conjunto de variações na intensidade de uma peça musical, crescendo ou diminuindo*”. Portanto, essa definição nos dá um entendimento da necessidade de compreendermos o processo que nos conduza ao domínio da intensidade, podendo variar do pianíssimo ao fortíssimo.

Will Sanders, professor da *Hochschule für Musik Karlsruhe*, na Alemanha, durante *masterclass* no FEMUSC (Festival de Música de Santa Catarina) em janeiro de 2013, abordou a respeito de questões técnicas para instrumentistas de sopro envolvendo o controle de ar para as diferentes dinâmicas. Segundo ele, a velocidade do ar influencia diretamente nesse controle, pois dependendo da velocidade que o ar é colocado para dentro do instrumento, acontecem as variações de dinâmica. Portanto, se quisermos tocar um pianíssimo, devemos soprar o ar lentamente e no fortíssimo, o ar deve ser colocado no instrumento com mais velocidade.

Equilíbrio sonoro, afinação, articulação e dinâmica são aspectos de suma importância para o processo de trabalho na banda, quando buscamos a qualidade sonora e artística, como afirma Alves da Silva (2011):

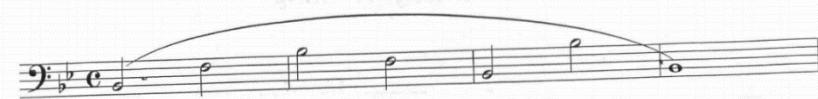
É durante este trabalho de técnica que a banda realmente poderá desenvolver o conceito de tocar afinado. Neste momento é que são unificadas as articulações e há uma busca pela qualidade sonora, além de podermos fazer o que chamamos no meio musical de timbrar, ou seja, unir um timbre ao outro de modo harmonioso. Em um ensaio de três horas de duração, como proposto, cerca de trinta minutos de técnica no início do ensaio pode ser uma boa quantidade de tempo a ser dedicada a este parâmetro (ALVES DA SILVA, 2011, p. 153).

Temos em nossa dinâmica de ensaio-aula alguns procedimentos diferentes das propostas aqui já referidas. O nosso ensaio tem duração de duas horas corridas e sem intervalo. Embora nosso processo de trabalho no ensaio-aula seja em tempo reduzido e apenas um encontro por semana, conseguimos dinamizar esse processo de trabalho dividindo nos três pontos base para a prática de banda: afinação e aquecimento, exercícios técnicos e interpretação do repertório. Esses pontos serão abordados e esclarecidos nos tópicos a seguir.

3.2.1 Afinação e Aquecimento

Nos ensaios-aula iniciamos com afinação geral às vezes com uso de afinador ou apenas com a nota de referência pelo clarinetista *spalla*. Utilizamos alguns métodos como base para o desenvolvimento destes exercícios de aquecimento. Os *Warm-Ups* servem de base para este momento, dentre os quais destacamos *Wolf Pack Bands* de Michael Uhrich e *Belwin Concert Band – “Warm-Ups” for Symphonic Band* de Leonard B. Smith e Jack Bullock e *Da Capo - Método elementar para o ensino individual ou coletivo de instrumentos de banda* do professor Dr. Joel Barbosa, além de compilações de outros métodos e sugestões feitas pelos alunos com exercícios que já fazem em suas aulas de instrumento.

Figura 14: Exercício de aquecimento



Fonte: Wolf Pack

No modelo acima, trabalhamos os arpejos em uníssono, buscando o equilíbrio entre os naipes e também utilizamos da nota pedal, ou seja, enquanto o naipe de madeiras executa o exercício completo, o naipe de metais sustenta apenas a nota fundamental, fazendo revezamento.

O próximo exercício tem como foco principal a sustentação de notas longas com pequenas passagens feitas por alguns instrumentos. A escala é colocada como modelo tanto ascendente quanto descendente, em apenas uma oitava. Algo que aparente muito simples, mas que requer atenção para que o som fique agradável e ressonante e equilibrado. Entra então o papel do regente, para conduzir explorando dinâmica de piano a meio forte, fazendo com o naipe de metais soe sem cobrir o naipe de madeiras.

Figura 15: Método de aquecimento e exercícios técnicos para a banda

BELWIN “WARM-UPS” FOR SYMPHONIC BAND

CONDUCTOR

1.

by LEONARD B. SMITH
and JACK BULLOCK

LEONARD B. SMITH

Copyright © 1990 BELWIN MILLS, c/o CPP/BELWIN, INC., Miami, FL 33104
International Copyright Secured Made In U.S.A. All Rights Reserved

BD00893C

Fonte: *Belwin “Warm-Ups” for Symphonic Band*.

No método *Da Capo* do professor Joel Barbosa (1998), a proposta é alternar entre som e silêncio, como no exemplo a seguir:

Figura 16: Exercício de aquecimento

1. EXERCÍCIO

Flauta

Oboé

Clarinete

Sax alto

Sax tenor

Trompeta
Bombardino

Sax horn

Trompa

Trombone
Bombardino
Fagote

Tuba mib

Tuba sib

Percussão

Caixa

Bombo

Fonte: Método *Da Capo* – Joel Barbosa (1998).

Observamos que essa alternância entre som e silêncio, permite uma melhor fluência e qualidade na emissão do grupo.

Com base nos diversos exercícios de aquecimento, exploramos também, propostas trazidas pelos instrumentistas participantes, por exemplo: o clarinetista sugere um exercício, executa e os demais repetem em seguida, sob a direção do regente. Assim, os demais alunos sugerem exercícios a cada ensaio-aula, revezando com as propostas trazidas pelo regente.

Um aspecto importante de acordo Barbosa (1998) é que os instrumentistas não apenas toquem seus instrumentos durante o processo de aquecimento, mas também cantem. Enquanto um naipe toca, outro canta, revezando entre os naipes. Isso ajuda

bastante a perceber o som e contribui consideravelmente para a qualidade da afinação.

O naipe de percussão participa ativamente dessa fase, sendo o responsável em manter o tempo, além de fazer subdivisões das células rítmicas tocas pelos outros naipes. Por exemplo: enquanto os sopros fazem nota longa, o bumbo marca os tempos, o tímpano apenas o tempo forte e a caixa marca as colcheias, fazendo um ruflo ao final de cada seção de notas longas. Esse procedimento dura cerca de quinze minutos já conectado com a próxima etapa.

A partir das propostas analisadas, executadas e colocadas em prática, elaboramos alguns exercícios de aquecimento para o desenvolvimento do trabalho com a banda. Os exercícios constam de intervalos descendentes e ascendentes, bem como a mistura de ambos. Dentro dessa proposta, exploramos questões técnicas como dinâmica, fraseado, afinação e equilíbrio sonoro.

Figura 17: Exercício de aquecimento

Aquecimento

Jairo Moraes

The score consists of two systems of 12 measures each. The first system features eighth-note patterns, while the second system features sixteenth-note patterns. The instruments are arranged in two staves. The top staff includes Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Clarinet in Bb, Bassophone 1, Bassophone 2, Bassophone 1, Bassophone 2, and Saxophone. The bottom staff includes Bass in Bb 1, Bass in Bb 2, Bass in Bb 3, Oboe in F 1, Oboe in F 2, Oboe in F 3, Oboe in F 4, Bassoon 1, Bassoon 2, Bassoon 3, Upright Bass, Tuba, Double Bass, Timpani, and Percussion. The score is in common time and includes various dynamic markings and performance instructions.

Direitos autorais © BSTAL

Fonte: O autor, 2018 (arquivo pessoal).

3.2.2 Exercícios Técnicos de articulação, dinâmica e sonoridade

O estudo de escalas e arpejos com diferentes articulações, células rítmicas e dinâmicas, explorando a extensão dos instrumentistas de acordo com seus domínios técnicos, tanto no individual quanto no coletivo, é uma tarefa que serve como base para a boa formação da banda. Para isso, seguimos as dicas encontradas em Barbosa (1998):

DICAS PARA A BOA FORMAÇÃO DA BANDA: Durante as aulas, não trabalhe só o coletivo (a banda completa), mas ouça os naipes separadamente e alguns alunos individualmente; Tenha horários para atender individualmente os alunos; Cuide da qualidade sonora do grupo, dos naipes e de cada indivíduo; Descreva a sonoridade que quer da banda. Apresente aos alunos gravações e apresentações públicas por profissionais para eles terem bons modelos sonoros; e, Trabalhe o equilíbrio dinâmico do grupo desde o princípio (BARBOSA, 1998, p. 5).

Desta maneira, seguimos os exercícios técnicos focando no equilíbrio sonoro em cada naipe e entre os naipes. Como estamos realizando o trabalho na Escola de Música, o atendimento individual acontece em parceria com os professores de instrumento, que trabalham a parte técnica instrumental de cada aluno. Isso colabora para o trabalho desenvolvido na disciplina Prática de Banda, onde acontece o trabalho coletivo. Os alunos além de estarem inseridos na banda e receberem aulas individuais de instrumento, fazem disciplinas teóricas como: Teoria e Percepção musical, História da Música, contribuindo para o aprendizado musical dos alunos envolvidos nesse processo de trabalho.

Alguns exercícios técnicos específicos que são trabalhados no ensaio-aula. Escalas com diferentes ritmos e articulações como no exemplo retirado do *Belwin Concert Band*:

Figura 18: Exercício de aquecimento

3.

Fonte: Belwin "Warm-Ups" for Symphonic Band.

Este tipo de estudo colabora para a uniformidade do ritmo, além de proporcionar um equilíbrio sonoro entre os naipes. A partir desses exercícios, propomos alguns estudos técnicos na busca pela igualdade nas articulações. Desta feita elaboramos o modelo descrito abaixo:

Figura 19: Exercícios de Escala e Articulação

Exercícios de Escala e Articulação

Jairo Moraes

Direitos autorais © BSTAL

Fonte: O autor, 2018 (arquivo pessoal).

Neste exercício, focamos na base técnica já explicada anteriormente no tópico que aborda sobre técnicas aplicadas. Assim, ressaltamos a utilização do ar em sincronia com a língua para a igualdade na articulação de acordo com o estilo ou gênero musical a ser interpretado.

3.2.3 Estudos de Repertório

O estudo de repertório inicia desde a escolha do mesmo, analisando a instrumentação de acordo com a disposição que temos, e então partimos para a análise musical da forma, estilo e gênero da obra a ser interpretada, ou seja, suas características histórico-estilísticas de acordo com Nogueira (2008):

Ao desenvolver suas habilidades musicais, os músicos potencializam sua criatividade e produtividade. Um programa de aquisição de competências e de aperfeiçoamento proporciona ao músico entendimento, motivação e técnica especiais. Entendimento como capacidade de produzir sentidos radicados no reconhecimento histórico-estilístico dos elementos que constituem a música e, mais ainda, baseados na percepção de repetição desses elementos ao longo das obras musicais. Motivação como o despertar do interesse pela criação musical, como desejo de realizar, de formar, ou seja, de atuar artisticamente. E técnica sob o aspecto de uma rede interativa de habilidades afins, tais como a notação musical, o contraponto, a progressão harmônica, a elaboração formal, a execução instrumental ou a orquestração (NOGUEIRA, 2008, p. 20).

Deste modo, os instrumentistas são incentivados a pesquisarem e buscarem informações a respeito do repertório a ser estudado, de acordo com o período na história da música, o compositor, estilo e forma musical. Isso ajuda no desenvolvimento do aprendizado musical. Com uma visão mais ampla, que vai além da partitura, os alunos são motivados a criação musical, buscando a formação e a realização da performance com uma atuação artística musical.

No processo de estudo do repertório, a percepção e compreensão das obras musicais são a base para o desenvolvimento de habilidades e competências musicais instrumentais. Envolve aspectos técnicos teóricos e práticos: leitura de partitura, fraseados, contrapontos, estruturação, articulação, dinâmica, afinação e controle da sonoridade. Essa gama de conhecimentos contribui para a prática interpretativa do repertório, pois consta em sua base elementos técnicos musicais que envolvem a performance que é o foco principal do estudo de repertório.

3.3 Configurações de Banda Sinfônica x BSTAL

Existem diversos parâmetros para instrumentação, dentre eles, temos uma instrumentação específica para Banda Sinfônica que está inserido nos padrões de acordo com pesquisadores, compositores e arranjadores. Trazemos como modelos de instrumentação o espanhol José Franco Ribate (1943) e o norte-americano Frederick Fennel (1954).

No “*Manual de Instrumentacion de Banda*”, Ribate (1943), descreve os padrões da instrumentação das bandas italiana, francesa, alemã e espanhola, além de fazer algumas proposições para adaptações para o que ele denomina de: *Banda mediana* e *Pequeña banda*. Ele ressalta que essas instrumentações são baseadas nas apresentações de bandas vistas por ele na época. E ainda fala que a metade dos instrumentos era da família das madeiras, outra metade dividida entre metais agudos e metais graves e percussão, isso para que haja equilíbrio sonoro.

Vejamos as instrumentações relacionadas por Ribate (1943):

Quadro 5: Banda Italiana

Madeiras	Metais	Percussão
Ottavino in Ré b	Coni 1 e 2 in Mi b	Tamburo
Flauti in Do	Cornetto 1 e 2 in Si b	Gran Cassa e Piatti
Quartino in Mi b	Flicorno 1 e 2 in Si b	Acessori
Clarini 1. in Si b	Genis o Clavicorni 1, 2 e 3 in Mi b	
Clarini 2 e 3 in Si b	Bombardino 1 e 2	
Clarone in Si b	Trombone 1, 2, 3 e 4	
	Bassi	

Fonte: Manual de Instrumentacion de Banda (Ribate, 1943, p. 136-144). Adaptado pelo autor.

Quadro 6: Banda Francesa

Madeiras	Metais	Percussão
Pte. Flûte Ré b	Trompettes in Mi b	Timbales
Grandes Flûtes	Cornetes à pistons Si b	Caisse Claire
Haoubois	Cors Mi b 1, 2, 3 2 4.	Grand Caisse et Cymbales
Pte. Clarinette Mi b	Trombones 1, 2, 3 e 4	
Clarinettes 1 e 2 in Si b	Petite Bugle Mi b	
Saxophone Soprano	Bugles Si b	
Saxophone Alto	Barytons Si b	
Saxophone Tenor	Basses Si b	
Saxophone Barítono	C. Basses Mi b	
Bassons	C. Basses Si b	

Fonte: Manual de Instrumentacion de Banda (Ribate, 1943, p. 136-144). Adaptado pelo autor.

Quadro 7: Banda Alemã

Madeiras	Metais	Percussão
Flauto piccolo in Des	Cornet a pistón (Flüglehörn piccolo) in Es	Timpani
Flauto grd. 1 e 2	Cornetti (Flügelhörner) 1, 2 e 3 in B	Tamburo (Klein Trommel)
Oboi 1 e 2	Tenorhörner (Bass Flügelhörner) 1, e 2 in B	Cassa Piatti (Grosse trommel. Becken)
Clarinetto in As	Baryton (Euphonion)	
Clarinetto in Es	Tromba 1 e 2 in Es o B	
Clarinetto 1, 2 e 3 in B	Tromba 3 e 4 in Es	
Fagotti	Tromba bassa in B	
	Tromboni 1, 2, 3 e 4	
	Basse (Bombardon) in Es o F	
	Basse (Contrabasstuba) in B o C	

Fonte: Manual de Instrumentacion de Banda (Ribate, 1943, p. 136-144). Adaptado pelo autor.

Quadro 8: Banda Espanhola

Madeiras	Metais	Percussão
2 Flautines	4 Trompas	1 Timbales (par)
2 Flautas	6 Trompetas	2 Cajas
2 Oboes	6 Trombones	2 (pares) Platillos
1 Corno ingles	1 Trombino	1 Bombo
4 Requintos	3 Fliscornos	Lira
16 Clarinetes	2 Onnóvenes	Campanas
2 Clarinetes altos	2 Bombardinos	
2 Clarinetes bajos	1 Bajo Mi b	
2 Saxofones sopranos	3 Bajos Si b	
2 Saxofones altos	4 Violoncellos	
2 Saxofones tenores	3 Contrabajos de cuerda	
1 Saxofone barítono	1 Harpa	
2 Fagotes		
1 Contrafagot		

Fonte: Manual de Instrumentacion de Banda (Ribate, 1943, p. 136-144). Adaptado pelo autor.

Já nos Estados Unidos, os maestros Frederik Fennell e Donald Hunsberger no início da década de 1950, através da experimentação do conjunto de sopros sem o dobramento de músicos por vozes, começaram a montar uma nova configuração de banda. A *Eastman School of Music*, na *Universidade de Rochester*, forma-se então a *Eastman Wind Ensemble*. Com esse novo conceito, passa a ser utilizado então o nome de *Wind Ensemble Concept* (conjunto sinfônico de sopros). Inúmeras obras musicais foram escritas para esse tipo de formação, por compositores de todo o mundo.

Frederick Fennell realiza em 5 de fevereiro de 1951, no Kilbourn Hall, o *Concert Music for Wind Instruments*. Obras como *Ricercare for Wind Instruments* (1559), de Willaert (1490–1562); *Serenade No. 10 in B-flat major for Winds* (1781), de Mozart (1756–1791); e *Symphonies for Wind Instruments* (1920-rev. 1947), de Stravinsky (1882–1971); entre outras, constaram do repertório (NASCIMENTO, 2012, Apud HANSEN, 2005, p. 95).

A partir da constituição instrumental dessas obras, revela-se uma configuração em que diminui “*a distância entre a música de concerto e a prática musical das bandas de concerto, cujo repertório era mais voltado para um entretenimento de fácil entendimento, com músicas populares e os mesmos standards de transcrições do repertório sinfônico e marchas*” (JARDIM, 2008, p. 14). Pois a banda era e conhecida por sua massa sonora.

Frederick Fennell encaminhou uma carta mimeografada a aproximadamente 400 compositores, entre eles Vincent Persichetti e Vaughan Williams (1972–1958), explicando suas ideias sobre esse novo grupo instrumental. E como explica Jardim (2008), a ideia não era destacar essa nova configuração de banda, mas sim de ampliar essa formação para atingir um nível técnico musical de qualidade.

A proposta nunca foi suplantar as atividades com as bandas sinfônicas, ou qualquer outra formação de banda. Foi, sim, a de abrir uma nova perspectiva para o repertório já existente para sopros camerísticos ou sopros orquestrais, dentro da estrutura da banda, de modo a diversificar sua atuação e elevar a atividade musical ao nível técnico das orquestras sinfônicas de boa qualidade artística (JARDIM, 2008, p. 14).

Contudo, observamos que essa instrumentação representa certa liberdade de experiência ao compositor para definir uma nova sonoridade. Com esse grupo passa-se então a buscar novos timbres, técnicas de instrumentação para a música que será tocada pelas bandas sinfônicas, sendo uma nova alternativa para os compositores. Esse tratamento dado aos sopros como a uma orquestra faz com que a banda tenha um padrão de qualidade artística.

Jardim (2008) diz que anteriormente a década de 1950, essa literatura específica para banda de concerto ou banda sinfônica era escassa. Existiam poucas referências para a instrumentação e até mesmo uma proposta que vislumbrasse o destaque da banda com uma conotação de grupo musical sinfônico.

Já nas décadas seguintes, houve um crescimento e uma maior propagação e um material organizado com esse conceito instrumental da banda sinfônica. Como no quadro abaixo, a instrumentação proposta por Fennell:

Figura 20: Instrumentação proposta por Fennell

Palhetas/Madeiras	Metais
2 flautas e 1 piccolo e/ou flauta alto	3 cornets em Bb ou 5 trompetes Bb
2 oboés e 1 corne inglês	2 trompetes em Bb
1 clarineta em Eb (requinta)	4 trompas
8 clarinetas em Bb, ou clarinetas em A (divididas da maneira desejada ou em número menor)	2 euphoniums (bombardinos)
1 clarineta alto em Eb	3 trombones
1 clarineta baixo em Bb	1 Tuba Eb
2 saxofones alto Eb	1 Tuba BBb ou 2 Tuba BBB se desejado
1 saxofone tenor Bb	1 Contrabaixo
1 saxofone bar tono Eb	
Outros Instrumentos	
Percussão, harpa, celesta, piano, órgão, cravo, instrumentos de cordas como solistas e coro, se desejado	

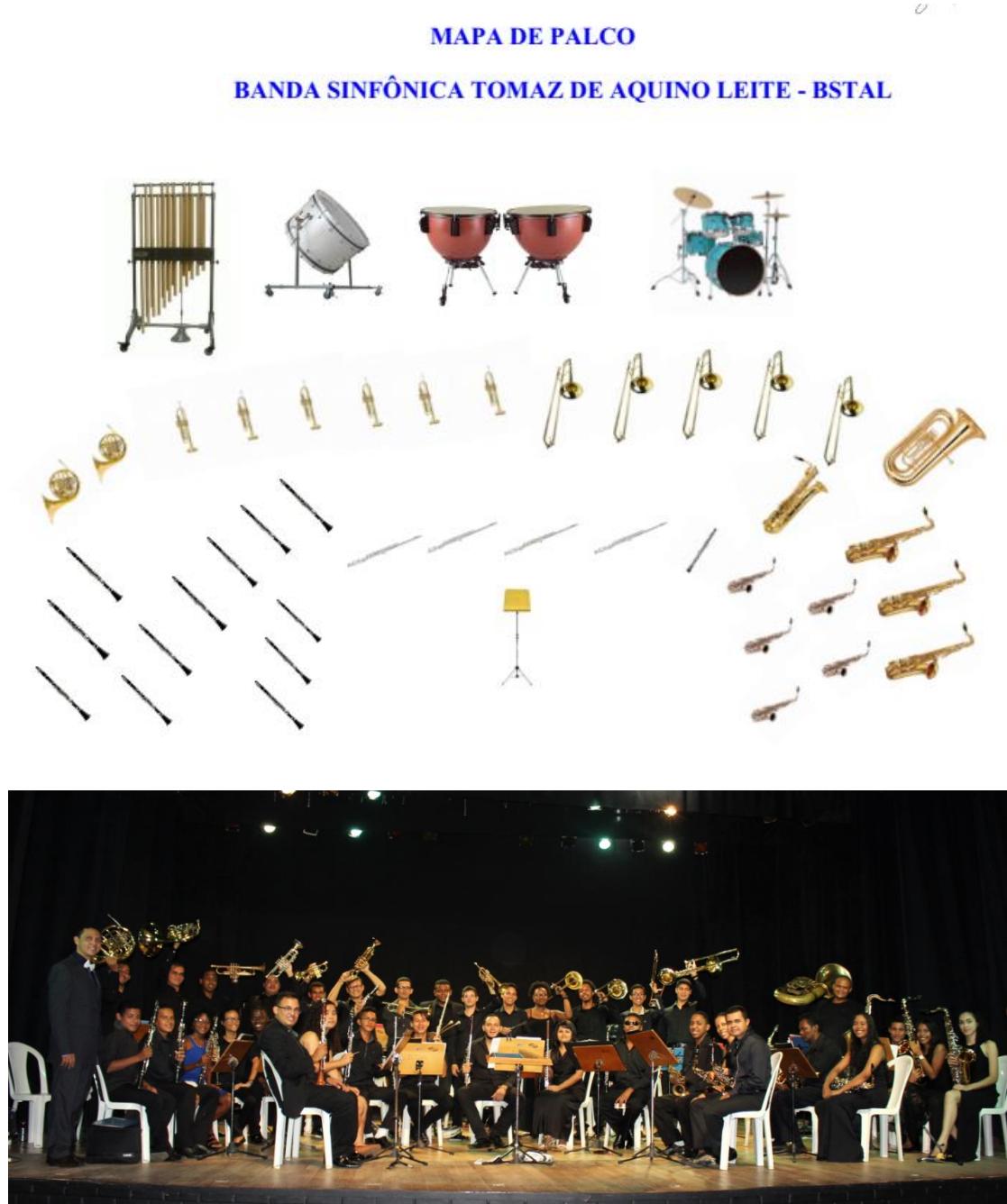
Fonte: Pequeno Guia Teórico Prático da FUNARTE (JARDIM, 2008, p. 15).

Entretanto, o que dispomos de instrumentação para o processo de trabalho com a Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite é:

1. Naipe de madeiras (4 Flautas, 1 Oboé, 12 Clarinetes e 9 Saxofones);
2. Naipe de metais (2 Trompas, 6 Trompetes, 5 Trombones, 1 Tuba);
3. Naipe de percussão (1 Bateria, 1 Tímpano [adaptado], 1 Bumbo, 1 Campana [emprestada para os concertos]);

Como mostra a disposição no mapa de palco e foto de um dos concertos abaixo:

Figura 21: Mapa de palco



Fonte: O autor, 2018 (arquivo pessoal).

3.3.1 Aplicação de Arranjos Instrumentais Padrão

O modelo para arranjos instrumentais padrões que seguimos é o Pequeno Guia Teórico Prático da FUNARTE, organizado por Marcelo Jardim (2008):

Figura 22: Padronização da instrumentação: a banda moderna

Madeiras	Metais	Percussão
Piccolo (C)	Trompa (F) 2 a 4 vozes	Caixa
Flauta - 1 ou 2 vozes	Trompete (Bb) – 2 a 3 vozes	Prato
Oboé - 1 ou 2 vozes	Trombone – 2 a 3 vozes	Bumbo
Fagote – 1 ou 2 vozes	Trombone Baixo (<i>eventualmente</i>)	Tambor
Clarineta Eb (requinta)	Euphonium/Bombardino	Bells/xilofone
Clarineta Bb – 3 vozes	Tuba (tom de efeito)	Tímpanos
Clarineta Baixo Bb (clarone)	Contrabaixo (opcional)	Tamborim
Saxofone Alto Eb – 1 ou 2 vozes		Chocalho
Saxofone Tenor Bb		Pandeiro
Saxofone Barítono Eb		Triângulo

Fonte: Pequeno Guia Teórico Prático da FUNARTE (JARDIM, 2008, p. 3).

De acordo com o quadro acima, estabelecemos a escolha do repertório de acordo com a instrumentação que temos disponível na banda. Fazendo as devidas adequações ou seguindo as dicas de instrumentos opcionais, como na figura abaixo:

Figura 23: Grade da Banda Suíte Nordestina do Maestro Duda

Série Música Brasileira para Banda

Suite Nordestina

(I. Lento e Baião, II. Serenata, III. Maracatu, IV. Frevo)

Jose Ursicino da Silva (Mestre Duda)
revisão Marcelo Jardim

Partitura Completa
Duração aproximada: 5'05"

Instrumentos:

- Wind Instruments:** Piccolo, Flauta, Oboé, Fagote, Clarineta E♭ (Reqüinta), Clarinetas B♭ 1, 2, 3, Clarineta Baixo, Sax. alto E♭ 1, 2, Sax. tenor B♭, Sax. barítono E♭
- Brass Instruments:** Trompas F 1, 2, Trompetes B♭ 1, 2, 3, Trombones 1, 2, 3, Bombardino, Tuba, Contraíbaixo
- Percussion:** Percussão 1 (bateria completa), Percussão 2 (pratos de choque, prato suspenso, agogô, bumbo), Percussão 3 (triângulo, ganzá)

Music Staff: The score consists of 16 staves, each representing an instrument. The staves are arranged in two sections: Wind Instruments (top 8 staves) and Brass/Percussion (bottom 8 staves). Each staff contains musical notation with dynamics (e.g., *mf*, *ff*, *p*) and performance instructions (e.g., *carna*, *prato*, *bumbo*, *pratos de choque*, *ganzá*).

© José Ursicino da Silva

Funarte, Ministério da Cultura, 2008

MBB0001 - Suite Nordestina - Todos os direitos reservados / Impresso no Brasil
www.funarte.gov.br / projbandas@funarte.gov.br

Fonte: FUNARTE, Ministério da Cultura, 2008.

Nesta obra, revisada por Jardim (2008) e disposta no site da Funarte, consta de uma instrumentação que para nossa realidade foi possível executarmos. Sendo que com alguns instrumentos que não dispomos são opcionais.

Partindo desta obra como modelo, e, sendo uma das principais composições de música brasileira para Banda Sinfônica, consideramos ser possível executar com a configuração instrumental que temos.

3.3.2 Limites Conjunturais Imposto no Decorrer do Processo de Trabalho

Dentro dos limites conjunturais, temos algumas dificuldades quanto a instrumentação para interpretação do repertório proposto. Seguimos a “*Tabela Geral de Parâmetros técnico-musicais para o repertório de banda*”, o que segundo Sotelo (2008), é o resultado de um processo histórico que compreende as formações de banda de concerto, bandas sinfônicas, ou grupos de sopros a partir do século XX, tendo como base os métodos utilizados para a prática de banda das escolas norte-americanas. Essa graduação está inserida nos métodos de ensino coletivo criado a partir da década de 1940 (Dario Sotelo, 2008, p. 36-37).

Figura 24: Tabela de parâmetros técnicos para sopro

TABELA DE PARÂMETROS TÉCNICOS PARA SOPRO					
Grau	1	2	3	4	5
Métrica	Simples: 2/4, 3/4 e 4/4 Variações métricas mínimas	Inclui: 6/8 uso mínimo de 5, 6, 2 simples 8 4/4, 2/4 Variações métricas fáceis em compasso simples	Inclui: 6/8 e 9/8 Variações métricas fáceis Em compasso simples e composto	Inclui: 3/8, 6/8 e 9/8 Variações métricas assimétricas	Todas possibilidades métricas, com variações frequentes e complexas
Armaduras de Clave	Bb, Eb, F, com relativas menores e modos, poucos acidentes ocorrentes	Bb, Eb, F, Ab, com relativas menores e modos, alterações cromáticas sutis e mudanças de armadura	Até 5 bemóis e C*, maior uso de alterações cromáticas, mudanças de armadura	Até 6 bemóis* ou 2 sustentados, uso restrito de poltonalidade, maior uso de dissonâncias	Qualquer armadura, Alterações cromáticas frequentes, uso irrestrito de poltonalidade
Tempo (bpm)	Andante-Moderato (72-120), <i>ritard</i> simples, mudanças mínimas	Andante-Allegro (60-132) <i>ritard.</i> , <i>accel.</i>	Largo-Allegro (56-144) <i>rit.</i> , <i>accel.</i> , <i>rall.</i> , <i>allarg.</i> , <i>molto rit.</i>	Largo-Presto (40-168) Todos descritores de tempo*	Largo-Prestissimo (40-208) Mudanças frequentes de andamento
Figuras de Nota e Pausa		Inclui: Agrupamentos simples de semicolcheias, 3 quiáleras de colcheia e semiquinha	Inclui: Agrupamentos simples de fases, sextimas de semicolcheia, uso mínimo de quintinas de semicolcheia	Todas as figuras, tanto em compasso simples quanto composto. Maior uso de agrupamentos assimétricos	Aumento de complexidade, tanto em compasso simples quanto em composto
Ritmo	Ritmos básicos em compasso simples. Uso de pontos de aumento e ligaduras em grau 1,5. Independência a 2 partes.	Ritmos básicos em compasso simples, muitos simples em composto, sincopas simples em colcheias, independência rítmica até 3 partes	Maior liberdade rítmica em compasso composto, maior uso de sincopas, independência até 4 partes	Todos os ritmos, exceto composto complexo e sincopas complexas de semicolcheias. Independência a 5 vozes	Inclui subdivisões e sincopas complexas, mudanças frequentes, independência em partes múltiplas
Dinâmicas	<i>p</i> até <i>f</i> , crescendo e decrescendo breve.	<i>pp</i> até <i>ff</i> , crescendo e decrescendo de até 4 compassos, <i>fp</i> simples.	<i>pp</i> até <i>ff</i> , crescendo e decrescendo de maior duração, alguns subitos simples dinâmicas cruzadas, maior uso de <i>fp</i>	<i>ppp</i> até <i>fff</i> , crescendo e decrescendo longos, subitos mas complexos, dinâmicas cruzadas	Todas as dinâmicas, ênfase na complexidade
Articulação	Ataque e articulação básicos (Tali-Dali), ligaduras e acentos, uso mínimo de staccato	Inclui: tenuto, staccato, legato, uso simultâneo de 2 articulações	Inclui: marcato, <i>sforz.</i> , <i>eff.</i> , uso simultâneo de 3 articulações	Exigências estilísticas maiores: <i>secco</i> , <i>leggiero</i> , <i>pesante</i> , <i>portato</i> , <i>frizzatto</i> ., uso simultâneo de 4 articulações	Mudanças frequentes, golpes múltiplos de lingua, várias articulações usadas simultaneamente
Ornamentos	Nenhum	Trinados e apoggiaaturas de uma nota.	Trinados com apoggiaatura de entrada ou saída, apoggiaaturas de 2 ou 3 notas	Qualquer uso de apoggiaaturas, trinados, gruppetos e mordentes, gruppetos e mordentes escritos	Maior complexidade e frequência de utilização
Orquestração	Instrumentação reduzida, exposição limitada dos naipes, distribuição de partes por famílias ou tessitura. Mudanças nas vozes por frases.	Instrumentação reduzida, alguns solos para Fl, Cl, Tpt, Sx Alto. Divisão por naipes e independência. Percussão mais exposta, solos com apoio, algum uso de notação contemporânea.	Instrumentação expandida, alguns solos para Ob/Fag/Ba. Divisão por naipes, com maior independência. Solos com apoio. Percussão mais exposta. Incluir piano.	Instrumentação completa. Partes expostas para qualquer instrumento, maior variedade de combinações timbricas, maior uso do piano como elemento de cor instrumental.	Solos múltiplos, texturas transparentes, contraponto independente. Maior exposição de requinta, come-ingles e outros instrumentos auxiliares.
Duração	1 a 3 minutos	2 a 5 minutos	2 a 8 minutos	2 a 20 minutos	Qualquer duração
Considerações	Evitar saltos grandes, escrita como tutti do inicio ao fim e clarinetes ultrapassando a mudança de registro.	Colocar pausas para descanso. Incluir contracertos inteligentes. Manter os músicos em seu melhor registro. Evitar mudanças frequentes.	Evitar uso de C e D, maior uso de flutuações de tempo. Evitar colocar os músicos em registros extremos.	Maior uso de rubato e mudanças repentinas, usar pouco as tonalidades com 6 bemóis	Conteúdo é musical e tecnicamente desafiador, mudanças frequentes.
Uso da Percussão	Timpanos opcionais, sem alteração de afinação, sem rulos de caixa, flans simples ok, rulos de prato suspenso ok, ritmos podem estar em nível acima das partes de sopros.	2 timpanos, com tempo para mudanças de afinação. Rulos simples de caixa, rulos em pandero, triângulo e bombo ok.	4 timpanos, tecidos com 2 baquetas, efeitos mais exóticos, vassourinha	Tecidos com 4 baquetas, efeitos mais exóticos, vibrafone com pedal e crotolas, partes múltiplas de tecidos.	Todas as técnicas.

Fonte: Pequeno Guia Teórico Pratico da FUNARTE (SOTELO, 2008, p. 49).

Com essa Tabela de Parâmetros Técnicos, temos um melhor direcionamento para o processo do trabalho com a banda, visto que temos limites quanto à instrumentação e também precisamos adequar o repertório ao nível técnico dos alunos. Contamos com alunos do curso fundamental, do curso técnico e também instrumentistas convidados. Não temos um nível técnico equilibrado, pois na perspectiva de agregar os alunos e incentivar a prática de banda, tentamos atender o máximo de alunos de sopros da EMEM.

Assim, analisando o que temos de instrumentos e repertório a nossa disposição, e claro, conhecendo bem o nível técnico dos instrumentistas envolvidos na banda, partimos em busca de repertório que esteja adequado à nossa realidade quanto a atual conjuntura instrumental disponível na EMEM.

O repertório para banda é muito vasto, consta desde adaptações de orquestra até arranjos e composições próprias para essa formação, além de ter uma variação na instrumentação de acordo com as músicas escolhidas. Muitos mestres e

arranjadores faziam as adaptações para suas formações, inclusive no nosso estado desde o início do século XX, isso acontecia devido à falta de alguns instrumentos. Os compositores e arranjadores passaram a substituir alguns instrumentos como, por exemplo, os oboés sendo substituídos por flautas e as trompas passam a ser substituídas pelos saxofones, como aponta Dantas Filho (2014) em pesquisa relacionada a orquestra:

Na seção correspondente ao Prelúdio da Missa Solene, deparamo-nos com uma nova situação: ao invés do oboé, foi utilizada mais uma flauta e, ao invés das trompas, dois saxofones alto e um clarinho (DANTAS FILHO, 2014, p. 83).

No entanto, quando tratamos da formação de banda sinfônica, que é nosso objeto central, temos mais problemas e algumas limitações devido à quantidade e especificidade de instrumentos para interpretar as obras escritas, transpostas ou arranjadas para essa formação.

Com os modelos de instrumentação já disponíveis e o repertório existente, incluindo arranjos e adaptações, buscamos adequar a nossa realidade. A falta de alguns instrumentos como mostra o quadro abaixo, é uma das dificuldades que enfrentamos e buscamos medidas para conseguirmos realizar os concertos:

Quadro 9: Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite¹²

Madeiras	Metais	Percussão
*Piccolo	2 Trompas	1 Bateria complete
4 Flautas	6 Trompetes	*1 Bumbo Simfônico
1 Oboé	5 Trombones	*1 Par de Tímpanos
**Fagote	**Bombardino	*1 Campana
12 Clarinetes	***1 Tuba	
**1 Clarone		
5 Sax-altos		
3 Sax-tenores		
1 Sax-barítono		

Fonte: O autor, 2018 (arquivo pessoal).

¹² *Conseguimos emprestado para alguns concertos.

** A EMEM não tem esses instrumentos. Temos em São Luís apenas um fagotista, mas não tem disponibilidade para ensaios e concertos com a banda. Quanto ao clarone, até temos quem toque, mas não dispomos do instrumento. Já o bombardino, temos instrumentistas, mas devido não ter instrumento na EMEM e não ter o curso oferecido torna-se um agravante para não termos na banda, sendo substituído quando necessário por um trombone. Assim esses instrumentos sendo opcionais e com dobras com sax-barítono e/ou tuba, não fica tão inofisísmável a ausência.

***Temos dois instrumentos na EMEM. Assim, quando precisamos, convidamos um tubista para colaborar nos ensaios gerais e concertos.

Todo esse processo de trabalho que inclui o ensaio-aula e os concertos tem sido avaliado pelo regente e pelos instrumentistas como um progresso no decorrer da aprendizagem musical instrumental. Acrescentando elementos que só podem ser observados na prática coletiva, fazendo com que cada instrumentista desenvolva suas competências e habilidades instrumentais e somem na a prática de banda.

Os desafios impostos no andamento das atividades desenvolvidas fazem com que busquemos meios para suprir as necessidades do grupo. Isso fortalece o trabalho em equipe na banda. A cada encontro semanal, a cada estudo realizado e observando os resultados alcançados, vemos a importância de continuar com essa atividade desafiadora. Uma atividade que envolve as pessoas com suas habilidades, qualidades e características que se somam para o objetivo comum que é fazer música, nos espaços da EMEM ou em espaços públicos da nossa cidade.

4. AVALIAÇÃO DOS RESULTADOS E PROPOSTA PARA CONSOLIDAÇÃO DA BANDA SINFÔNICA TOMAZ DE AQUINO LEITE

Neste capítulo, trataremos da abordagem diagnóstica do trabalho realizado, bem como dos meios para consolidação da Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite, que está ligada a EMEM como grupo artístico ativo. Além das atividades iminentemente pedagógicas, desenvolvemos o trabalho focando na performance artística, com concertos didáticos em escolas públicas, teatros, anfiteatros e outros espaços públicos da região metropolitana de São Luís, estimulando a formação de plateia.

O resultado que adquirimos ao longo desta pesquisa, correspondeu às expectativas, pois a consolidação de uma Banda Sinfônica aconteceu de maneira gradativa. Os instrumentistas foram se agregando e houve um crescimento considerável, o que colaborou a consolidação da BSTAL. Com o apoio da direção e coordenação pedagógica da EMEM, foi possível inserir alguns instrumentistas que participavam da banda, mas não alunos da escola.

A experiência vivenciada na BSTAL serviu de incentivo e motivação para o desenvolvimento técnico musical e instrumental dos alunos participantes. Os desafios propostos com exercícios de aquecimento, exercícios técnicos e o estudo de repertório que a maioria dos instrumentistas não conhecia, fez com que cada aluno se empenhasse para manter um contato com seu instrumento, buscando desenvolver todos os aspectos técnicos trabalhados no ensaio-aula.

Segundo Violeta de Gainza (1988), *“Na relação que todo indivíduo estabelece com a música desempenha um importante papel a relação particular com o instrumento, uma vez que é o meio, a ferramenta mediante a qual o músico faz ou produz música.* Compreendemos a partir dessa premissa, que na banda de música cada aluno precisa manter esse contato com seu instrumento, buscando resultados que o conduza a produção musical. A sonoridade equilibrada e harmoniosa do grupo é resultado dessa entrega e contato diário que cada aluno mantém com seu instrumento. (HEMSY DE GAINZA, 1988, p. 123).

Levando em consideração o empenho e dedicação dos instrumentistas, a dinâmica do ensaio-aula, os concertos e o ensaio didático (pós-concerto), podemos dizer que obtivemos resultados bastante satisfatórios. Esses apontamentos

emblemáticos que serviram de base para o desenvolvimento do trabalho, estão relatados no transcorrer deste capítulo.

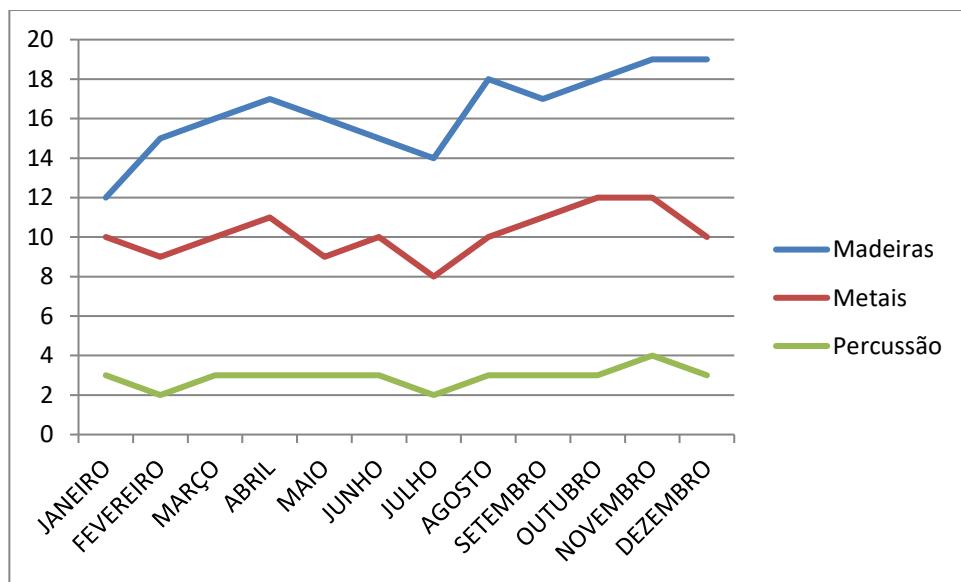
4.1 Análise dos Resultados

Vimos a possibilidade de um trabalho bem mais amplo que abarcasse, a partir da “banda de câmara” como indutor do processo ampliar dos quinze integrantes iniciais para uma formação instrumental mais sólida envolvendo quarenta e dois integrantes ativamente participantes do grupo.

Percorremos um caminho bastante complexo na área da performance musical, pois para um trabalho pioneiro na EMEM como é a formação de uma Banda Sinfônica, ressaltando a importante jornada de vários professores e grupos ao longo da história desta Instituição de ensino de música, que deram sua contribuição como já abordamos no segundo capítulo desta dissertação.

Um dos fatores colaboradores para realização deste trabalho foi sem dúvida, a frequência dos instrumentistas nos ensaios e concertos como mostra o gráfico abaixo, referente ao ano de 2017:

Gráfico 1: Frequência dos instrumentistas nos ensaios e concertos no ano de 2017.



Fonte: O autor, 2018.

Como em todo trabalho desenvolvido com pessoas que não estão exclusivamente para essa finalidade, pois elas possuem outras atividades paralelas, estudam, trabalham, fazem cursos, porém houve um comprometimento de todos para

estarem presentes em todas as etapas realizadas no processo de trabalho. Entendemos então, que a frequência se manteve com uma média considerável, com ressalva ao naipe de clarinetes que teve um crescente, principalmente a partir do mês de agosto, justamente pelo acréscimo de mais integrantes nesse período.

Outro fato importante que merece uma explicação, é que no mês de julho, devido ao recesso escolar e o fato de muitos alunos viajarem para o interior, tivemos uma baixa nessa frequência geral, o que não nos impediu de continuar o com os que tinham disponibilidade para os ensaios.

A realização de concertos aberto ao público foi uma das propostas logo no início desta pesquisa. Trata-se de um dado importante para o processo de ensino aprendizagem através da prática de banda, pois no momento do concerto, coloca-se em prática todo o aprendizado no processo de preparação no ensaio-aula. Deste modo, catalogamos as principais apresentações com data, local e repertório executado:

Quadro 10: Principais apresentações realizadas de acordo com a data, local e repertório executado.

Data	Local	Repertório
24 de Novembro de 2016	Auditório da EMEM	1. Cisne Branco - Antonio do E. Santo 2. Arariboia – Anacleto de Medeiros 3. Barão do Rio Branco – Francisco Braga 4. Jubileu – Anacleto de Medeiros 5. Ouro Negro – Joaquim Antonio Naegle 6. Dois Corações – Pedro Salgado
20 de Dezembro de 2016	Pátio do CCH - UFMA	1. Cisne Branco - Antonio do E. Santo 2. Arariboia – Anacleto de Medeiros 3. Barão do Rio Branco – Francisco Braga 4. Jubileu – Anacleto de Medeiros 5. Ouro Negro – Joaquim Antonio Naegle 6. Dois Corações – Pedro Salgado
08 de Novembro de 2017	Anfiteatro Beto Betencourt	1. Los Magníficos – Victoriano Valencia 2. Ammerland – Jacob de Hann 3. Pastorale – Ed Huckeby 4. Novena – James Swearingen

23 de Novembro de 2017	Teatro Alcione Nazaré	5. Suite Nordestina – Maestro DUDA 1. Los Magníficos – Victoriano Valencia 2. Courtly Airs and Dances – Ron Nelson (Rengente convidado, Daniel Ferreira) 3. Appalachian Lagacy – Robert Sheldon 4. Ammerland – Jacob de Hann 5. Pastorale – Ed Huckeby 6. Novena – James Swearingen 7. Suite Nordestina – Maestro DUDA
02 de Maio de 2018	CAIC – Barjonas Lobão (Jardim América)	1. Voyage – Ralph Gingery 2. Air For Band – Frank Erickson 3. Bel Canto Overture – Willy Hautvast 4. Suite Pernambucana de Bolso – Maestro DUDA
09 de Maio de 2018	Centro de Ensino Manoel Beckman (Bequimão)	1. Voyage – Ralph Gingery 2. Air For Band – Frank Erickson 3. Bel Canto Overture – Willy Hautvast 4. Suite Pernambucana de Bolso – Maestro DUDA
30 de Maio de 2018	Teatro Alcione Nazaré	1. Voyage – Ralph Gingery 2. Air For Band – Frank Erickson 3. Bel Canto Overture – Willy Hautvast 4. Pastorale – Ed Huckeby 5. Novena – James Swearingen 6. Ammerland – Jacob de Hann 7. Appalachian Lagacy – Robert Sheldon 8. Suite Pernambucana de Bolso – Maestro DUDA

Fonte: O autor, 2018.

4.1.1 Permanências e Evasões

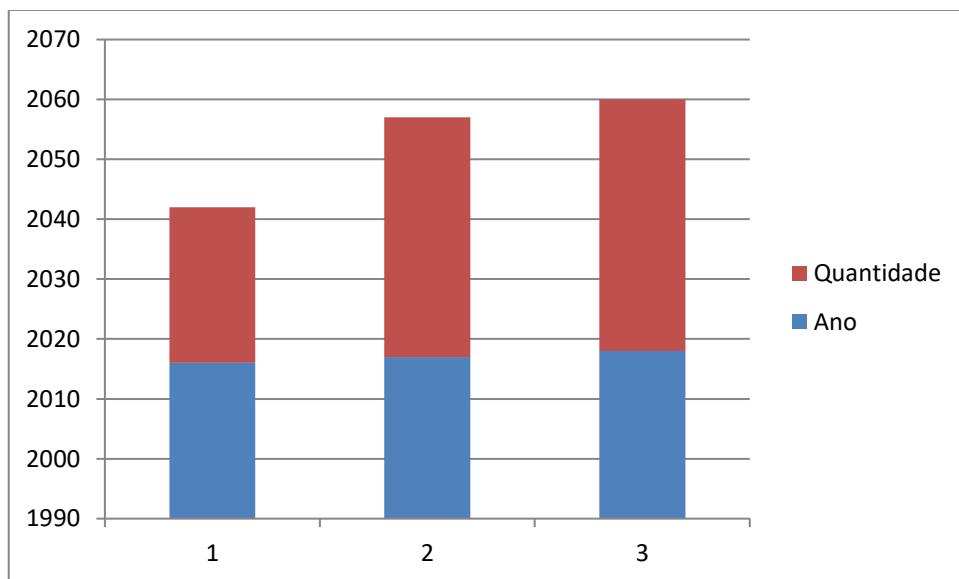
No decorrer deste processo de pesquisa, tivemos uma quantidade significativa de alunos e instrumentistas interessados em fazer parte do grupo. Analisamos essa boa taxa de permanência ao longo das atividades desenvolvidas, como um ponto positivo e como um incentivo para a continuidade deste trabalho. Muitos

instrumentistas de sopro e percussão carecem dessa formação para colocar em prática o que trabalham nas aulas de instrumento.

Esse fator é um aspecto importante como aponta Almendra (2014), “A aprendizagem nas bandas de música possui uma característica muito importante, que é o baixo índice de desistência por parte dos alunos. Uma provável razão para tal se deve à metodologia aplicada nessas bandas” (ALMENDRA JÚNIOR, 2014, p. 15). Isso é bastante relevante no decorrer desta pesquisa, pois ao invés de evasões, temos um acréscimo de integrantes a cada concerto realizado.

O trabalho desenvolvido de forma dinâmica, envolvendo planejamento do ensaio-aula, a seleção de repertório que serve como desafio, são alguns fatores que atraem os instrumentistas para a Prática de Banda. Vemos então, um crescente no número de instrumentistas a cada concerto, como mostra o gráfico abaixo:

Gráfico 2: Número de instrumentistas a cada concerto conforme o ano.

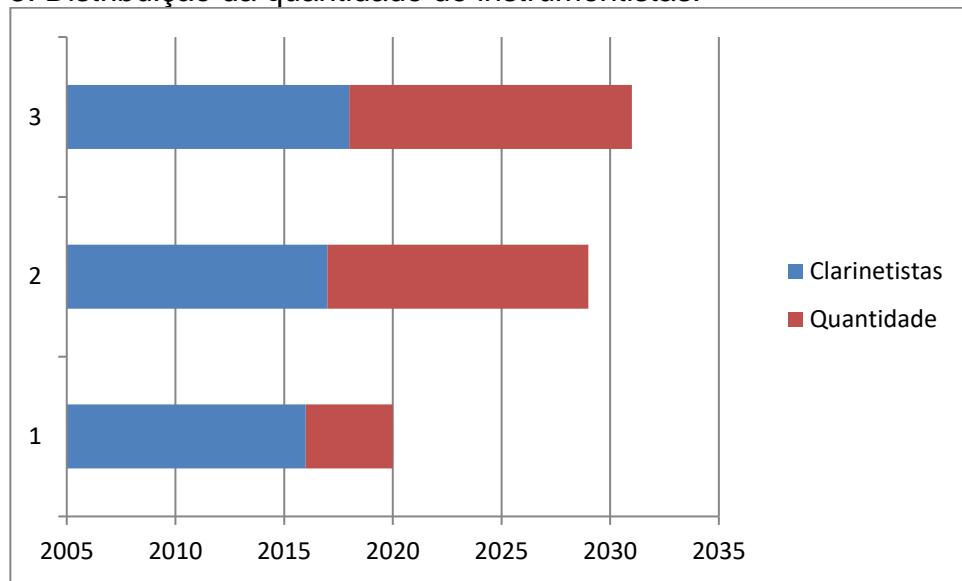


1 TOTAL DE INSTRUMENTISTAS EM 2016	2 TOTAL DE INSTRUMENTISTAS EM 2017	3 TOTAL DE INSTRUMENTISTAS EM 2018
26	40	42

Fonte: O autor, 2018.

Cabe aqui um destaque para o naipe de clarinetes, pois tivemos um crescimento na quantidade de instrumentistas de maneira bastante relevante como mostra o gráfico abaixo:

Gráfico 3: Distribuição da quantidade de instrumentistas.



Fonte: O autor, 2018.

No ano de 2016 tinham apenas quatro clarinetistas. Já no ano de 2017 passou para doze e logo no início de 2018, treze clarinetistas. Isso colaborou bastante para o equilíbrio sonoro entre os naipes, isso de acordo com as instrumentações já abordadas no capítulo anterior.

Um fator importante que podemos argumentar é a abordagem feita no ensaio-aula e os concertos realizados. Fator este que serve de motivação, como observamos em alguns depoimentos dos participantes:

Os principais desafios foram técnicos tanto individual quanto no coletivo, incluído a questão sonora do grupo. Em relação a minha performance nos concertos, achei muito boa, embora sei que tenho muito a melhorar. No coletivo, obtivemos bons resultados tanto sonoros quanto técnico e interpretativo. Estamos no caminho certo e podemos alcançar melhores resultados. O ponto negativo que percebi é que poderíamos ter uma dedicação maior nos estudos individuais fora o horário dos ensaios. (Aluno A).

Os principais desafios enfrentados foram o foco no momento do concerto e a preparação individual das músicas. Destaco ainda a afinação da banda, articulação, principalmente no naipe que toco. Os concertos são de grande importância para minha performance individual e coletiva, pois não se trata apenas de uma apresentação, mas sim, a consolidação de um trabalho desenvolvido durante todo o ano. A minha performance individual foi muito produtiva, pois tive um crescimento na interpretação do repertório. A sonoridade da banda é sem dúvida um ponto muito positivo. Ponto negativo ao meu ver é a falta de foco de alguns músicos no momento do concerto e durante os ensaios, nisso precisamos melhorar para alcançarmos cada vez mais um resultado satisfatório dentro das perspectivas do trabalho desenvolvido. (Aluno B).

Como podemos observar nos depoimentos, os instrumentistas destacam pontos importantes que foram trabalhados no ensaio-aula, os principais desafios, os resultados alcançados e os pontos a serem melhorados. Essa dinâmica de auto avaliação contribui consideravelmente para o crescimento do trabalho em conjunto, pois com base nesses relatos e na autocritica, traçamos um caminho em busca de suprir algumas necessidades técnicas ainda não alcançadas.

4.1.2 Músicos Egressos

Trazemos como músicos egressos da BSTAL no decorrer desta pesquisa, alguns instrumentistas que em seus depoimentos demonstram que suas aspirações foram contempladas neste processo de trabalho. Experiências vivenciadas no grupo, a oportunidade de desenvolver aspectos técnicos instrumentais e interpretativos são alguns pontos citados:

A principal motivação que tive para participar dos ensaios e concertos da Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite, foi estar em um ambiente confortável para o aprendizado, socialmente e profissionalmente, pois é muito gratificante participar desse tipo de formação musical visto que foi em uma Banda como essa que comecei meus estudos musicais. Afim de continuar meus estudos e somar com o trabalho do Regente, que mostra bastante responsabilidade e comprometimento com o trabalho, dediquei-me ao estudo de repertório, presença nos ensaios e concertos.

Sobre os pontos positivos: o momento de aquecimento antes de tocar e o conhecimento da obra que seria tocada, tal como seu compositor, época e período que se encaixava foi de suma importância para o desenvolvimento do ensaio, pois isso me fazia entender como funcionava a peça e como poderia tocá-la com mais fluidez. Esse aspecto já está diretamente ligado a minha preparação profissional, pois ajuda a: termos compromisso com horário de ensaio e concerto, desenvolvimento de competências tais como, aquecimento, interpretação da peça, conhecimento teórico e prático e comportamento no palco, desenvolver a questão de tocar coletivamente, conhecimentos básicos para um músico de banda. Pontos negativos: a questão de trabalhar com um grupo grande e diversificado as vezes torna a convivência difícil pelo fato de que alguns participantes não estarem com o mesmo objetivo que você e não sabem lidar com as diferenças e limitações técnicas de um outro participante. O único ponto negativo então, é a questão de saber trabalhar mais a consciência coletiva sobre o respeito à diversidade dentro do grupo, sobre os diferentes níveis técnicos de seus integrantes. (Aluno C)

Podemos compreender que esses instrumentistas, desenvolveram suas habilidades e competências a partir do trabalho na banda, contribuindo para seu aprendizado musical instrumental. A aprovação de um desses alunos como participante do festival *Gramados in Concert*, foi um ponto bastante relevante que

comprova a eficiência da abordagem feita na aprendizagem musical através da prática de banda.

Outro aluno, ingressou no curso de Ciências Sociais, motivado pelos aspectos de sociabilidade envolvidos na banda de música.

As principais contribuições para o aprendizado musical do aluno foram as experiências em conjunto, o conhecimento de novos estilos musicais e o acréscimo de técnicas de respiração para melhor execução de peças no/ instrumento. Todas as alternativas presentes serviram de incentivo para minha frequência no ensaio-aula dirigido pelo Regente. Fui contemplado por essa concepção de tocar meu instrumento de forma mais orgânica, pois em virtude dos ensinamentos que se mostravam deficitários por mim, adquiridos em uma metodologia anteriormente utilizada. A única dificuldade encontrada apresenta-se na assimilação do fator de controle de ar em conflito com o desempenho anterior advindo de maus costumes e orientações precipitadas da prática instrumental que tive. O progresso foi mais visível no campo moral, pelos ensinamentos de respeito ao seu próximo e a disciplina exigida pela busca a perfeição tão presente no ensino de música. (Aluno D).

Temos ainda um caso em que o aluno está no curso de pedagogia. Em seu depoimento, ressalta que o aprendizado adquirido na banda ficará para toda vida, e enfatiza ainda, que, o comprometimento dos integrantes com a banda acontece unicamente por “amor a música”:

A oportunidade de participar da Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite é única. Além da experiência fantástica e aprendizado que levarei para toda vida, também somei conhecimentos que para muitos músicos seria algo simples, mas para mim, foram de suma importância... Acho o trabalho desenvolvido interessante, haja visto que todos os participantes vão por amor a música sem qualquer interesse financeiro, algo que atualmente está se tornando incomum, infelizmente. (Aluno E).

Vemos assim os caminhos que os instrumentistas passam a trilhar depois de vivenciar o processo de trabalho na banda de música. Seja egresso na música ou em outras áreas do conhecimento humano, a experiência do fazer musical em grupo, trabalha o desenvolvimento afetivo, psíquico e mental. Além de motivar o aperfeiçoamento das habilidades e competências técnicas musicais e instrumentais:

1. Controle do som e da afinação;
2. Articulação precisa e definida;
3. Domínio das dinâmicas do pianíssimo ao fortíssimo;
4. Precisão nos ataques e nas frases;
5. Interpretação consciente do estilo gênero musical;

Esses pontos são essenciais para o desenvolvimento da aprendizagem musical dos alunos, pois ao trabalharmos essas questões específicas relacionadas diretamente a questões técnicas interpretativas na banda de música, estamos enfatizando o desenvolvimento das habilidades e competências dos alunos participantes neste processo de trabalho.

4.2 Inserção da BSTAL na EMEM

A Banda faz parte da EMEM como grupo artístico e como disciplina, Prática de Banda, atendendo os alunos dos Núcleos de sopro e percussão. Como disciplina, teve sua ementa elaborada em 2015 e está inserida na nova “Matriz Curricular”. Além dos alunos, conta também com a colaboração de professores do núcleo de sopros e percussão e músicos convidados. Podemos dizer que a BSTAL está inserida:

1. Como disciplina – Prática de Banda.
2. Como grupo artístico ativo.
3. Como prática performática e experiência artística.

Como uma das disciplinas optativas, a banda conta com o apoio e supervisão da coordenação pedagógica. Os instrumentistas de sopro e percussão fazem a disciplina e depois de concluírem têm a opção de continuarem fazendo parte do grupo. O que tem ocorrido de fato, é que a maioria dos alunos permanece, pois sentem o desejo de colocar em prática a técnica musical instrumental em grupo, bem como ampliar o aprendizado, buscando novos desafios com o repertório para banda sinfônica.

Enquanto Grupo Artístico participa ativamente de concertos e apresentações artísticas, promovidas pela coordenação artística dentro das programações da EMEM e também promove suas apresentações como meio de difundir a música para banda, incentivando a formação de plateia.

Já como prática performática e experiência artística, entendemos a necessidade dos instrumentistas experienciarem a performance de maneira consciente com uma interpretação dentro dos padrões estilísticos. Uma vez que a prática interpretativa pode conduzir os alunos a uma experiência plena, onde a música tocada seja o canal de comunicação e interação entre músicos e apreciadores.

Os alunos que fazem parte da banda encontram-se matriculados na EMEM. Constam alunos tanto do curso Fundamental quanto do Técnico. São assistidos nas

aulas coletivas de instrumento, no Fundamental e aulas individuais no Técnico. Contamos ainda, com a participação dos professores como reforço em alguns naipes, auxiliando na dinâmica dos ensaios e nos concertos. No quadro abaixo temos esses dados com mais precisão e clareza:

Quadro 11: Distribuição da participação dos alunos e professores da EMEM

Naipes		Curso Fundamental	Curso Técnico	Professores e convidados
Madeiras	Flauta Transversal	3 alunos	2 alunos	1 convidado
	Clarinete	9 alunos	3 alunos	1 Professor
	Saxofone	3 alunos	3 alunos	1 Professor
Metais	Trompete	3 alunos	3 alunos	
	Trompa	1 aluno	1 aluno	
	Trombone	3 alunos	1 aluno	1 convidado 1 Professor
	Bombardino			1 convidado
	Tuba	1 aluno	1 aluno	
Percussão	Bumbo, Caixa, Timpano, Bels e efeitos.	4 alunos		1 convidado

Fonte: O autor, 2018.

Este é o quadro atual dos participantes entre alunos do curso Fundamental, Técnico, Professores e convidados. Podemos observar que vinte e sete alunos participantes estão matriculados no Curso Fundamental, quatorze alunos no Curso Técnico, três Professores e quatro músicos convidados.

Temos, portanto, os participantes da BSTAL, matriculados e/ou vinculados à EMEM, o que fortalece o trabalho em equipe dentro do núcleo de sopros e percussão, além de contarmos com total apoio da Direção, Coordenação Pedagógica, Coordenação Artística e demais núcleos que formam a escola.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, tivemos muitas experiências que nos levam a crer que os objetivos propostos foram alcançados. Podemos observar através dos dados e pelo interesse dos alunos de sopro e percussão pelo fazer musical na Banda. A consolidação e a qualidade da sonoridade com equilíbrio e aspectos técnicos como afinação, articulação, dinâmica e fraseado são pontos relevantes que demonstram os resultados alcançados. Trazemos para isso, o depoimento de um aluno que relata as contribuições que obteve durante esse processo de aprendizagem:

“As principais contribuições para o aprendizado musical foram as experiências em conjunto, o conhecimento de novos estilos musicais e o acréscimo de técnicas de respiração para melhor execução de peças no instrumento”. (Aluno F).

Além de elementos técnicos musicais, este processo desenvolve aspectos de sociabilidade que servem de base para a formação do indivíduo. A interação e integração, o indivíduo inserido no coletivo, o fazer musical em grupo, apontados por Cunha (2013), nos faz entender a importância de cada integrante da banda com seus repertórios de saberes, adquirido tanto no coletivo quanto no individual, despertando uma visão pessoal, tornando-os capaz de organizar e comunicar os conteúdos dentro da estrutura musical na banda de música.

Essa produção musical coletiva, trabalhada dessa maneira, estabelece uma ação que está longe de ser alienada, desengajada e neutra. Antagônico a isto, ela provoca ressonâncias que revelam diversas formas de viver, de pensar e de ser, dentro coletivo que a produz, neste caso, a banda.

Cabe ainda ressaltar a importância do regente enquanto educador musical, que desenvolve ações referentes ao ensaio-aula e concertos, com planejamento e escolha de exercícios que contribuam com o desenvolvimento técnico instrumental dos alunos. Além de fazer a pré-seleção do repertório levando em conta o nível técnico interpretativo do grupo.

Os personagens que contribuem para o ensino de música na EMEM e fazem parte de todo esse processo de ensino aprendizagem, promovem a organização para incluir na “Nova Matriz Curricular”, disciplinas que desenvolvam aspectos cognitivos da aprendizagem relacionados a prática interpretativa. Isso está ligado ao ensino tradicional de música centrado na valorização e na prática de elementos técnicos

interpretativos como forma de ensino musical, aspectos estes que são presentes numa Instituição de ensino de música.

A EMEM oferece dois níveis de cursos: Fundamental e Técnico. A prática de banda como disciplina oferecida aos alunos tanto no curso Fundamental quanto no Técnico, promove o desenvolvimento e integração de competências adquiridas em diferentes áreas disciplinares e aplicá-los num contexto mais amplo - na BSTAL. Ou seja, as competências essenciais ao domínio do instrumento são aprendidas na aula de instrumento, ao passo que a nível de grupo é na disciplina de Prática de Banda que os alunos aprendem os fundamentos da performance em conjunto.

Nenhum dos aspectos relacionados com a aprendizagem instrumental terá valor real a menos que os alunos atinjam um bom nível de domínio técnico. Isto se justifica pela heterogeneidade da banda que consta em sua formação os diversos instrumentos de sopro e percussão, necessitando do trabalho em conjunto em busca do equilíbrio sonoro e qualidade artística.

Essa prática de ensino e aprendizagem de música, como aponta Arroyo (2000), é muito mais do que ação musical acompanhada dos tradicionais elementos pedagógicos que compõem a educação escolar ou acadêmica com seus conteúdos e objetivos. A banda de música, como reproduutora e produtora de significados, confere ao ensino e aprendizagem de música um papel de criador de cultura.

A aprendizagem acontece não apenas no âmbito individual, com o desenvolvimento de competências e habilidades musicais instrumentais, mas também no âmbito coletivo. De forma geral, observamos resultados satisfatórios consideráveis em todos os alunos participantes da BSTAL.

As competências e habilidades básicas visadas nesta pesquisa foram alcançadas. A aprendizagem musical relacionada a prática de banda com domínios técnicos fundamentais, onde os alunos obtiveram resultados satisfatórios: afinação, equilíbrio sonoro, precisão rítmica e interpretação do repertório proposto, subdividida em articulação, dinâmicas e fraseado.

Em síntese, com este programa pretende-se desenvolver nos alunos competências e habilidades fundamentais para a performance em grupo, através de experiências em contextos reais e relevantes, para que os alunos tenham êxito, quer no investimento pessoal que fizerem em formações futuras, quer no exercício da profissão de instrumentista de banda.

Os resultados apresentados e discutidos nesta pesquisa, têm uma relação forte com os benefícios que o procedimento metodológico empregado na aprendizagem musical através da prática de banda podem oferecer. O desenvolvimento da qualidade artística da Banda foi possível e otimizado em função das possibilidades técnicas trazidas pelo uso de aquecimento, exercícios técnicos e desafios para a prática interpretativa do repertório proposto para cada concerto realizado.

Com base nos resultados atingidos, podemos dizer que este processo de trabalho acrescentou elementos novos relacionados à prática de banda a todos instrumentistas participantes. Afirmamos assim, por sabemos dos diferentes níveis técnicos que esses alunos apresentaram ao ingressar na BSTAL e das limitações impostas pelo tempo de ensaio-aula.

Entendemos que o procedimento metodológico aplicado, ao ser vivenciado por distintos saberes, na perspectiva dos alunos envolvidos, cumpriu o seu papel, no que tange as expectativas previstas para esta pesquisa. A produção de resultados significativos nas apresentações promovidas pela BSTAL é um fator a ser ressaltado, pois com a série “Concertos Didáticos”, a banda pode estar presente em escolas públicas difundindo o trabalho desenvolvido na EMEM e formando plateias.

Acreditamos ainda que o caminho até aqui traçado foi um salto importante que nos motiva a continuarmos o desenvolvimento deste trabalho com a BSTAL. O termo desta pesquisa resulta na consolidação da Banda Sinfônica como grupo importante da EMEM. Oferecendo aos alunos de sopro e percussão a oportunidade de colocar em prática o aprendizado em sala de aula, expandir esses conhecimentos técnicos absorvidos na prática interpretativa do repertório a ser executado na banda.

Precisamos avançar um pouco mais e buscar meios de incentivo para que os alunos recebam auxílio através de bolsa, para isso necessitamos de parcerias que unam forças para a continuação deste trabalho imponente e marcante na EMEM. Essas parcerias podem ocorrer via Secretaria de Estado da Educação (SEDUC), Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Inovação (SECTI), e de Cultura e Turismo (SECTUR) a qual a EMEM está inserida. São ideias a serem discutidas junto ao conselho da EMEM e colocadas em forma de projeto vindouro para que a BSTAL ganhe estrutura necessária para a ampliação e manutenção de um trabalho que promove a cultura e oferece oportunidade aos jovens de desenvolver suas habilidades musicais.

Esta pesquisa pode servir de base e estímulo para outras investigações nesta área tão importante e ainda tão carente em nosso Estado. Nesse caso específico que sirva de referência a professores que pretendem desenvolver trabalhos com banda de música em escolas públicas como extensão curricular, visto que algumas escolas possuem quites de instrumentos de sopro e percussão.

Como em qualquer trabalho científico, estamos sujeitos às críticas e análises que possivelmente serão vistas em outros momentos, pois com base nesta pesquisa que aconteceu de forma prática através de experiências que tiveram como resultado principal a consolidação da Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite, pode surgir a ampliação, pesquisas e estudos a respeito desta experiência.

Aspiramos também que essas ampliações comprovem os benefícios e resultados alcançados no âmbito desta pesquisa em relação a aprendizagem musical na disciplina prática de banda como um percurso metodológico capaz de conduzir os alunos de sopro e percussão da EMEM a vivenciarem na prática o aprendizado por meio da experiência artística.

REFERÊNCIAS

ALVES DA SILVA, Lélio Eduardo. O Ensaio-aula: uma proposta de metodologia de ensaio para banda de música. **Revista do Conservatório de Música da UFPel** Pelotas, nº4, 2011. p. 127-161.

ALMENDRA JÚNIOR, Wilson Pereira. **A banda de música na formação do músico instrumentista profissional de São Luís/MA**. Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Maranhão, Curso de Música, 2014.

AMORIM, Herson Mendes. **Bandas de Música: Espaços de formação profissional**. São Paulo: Scortecci. 2014.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. **Revista da Abem**, Londrina, N.5, p.13-20, set. 2000.

BARBOSA, Joel L. S. **Método Elementar Para o Ensino coletivo ou Individual de Instrumentos de Banda**. Belém: Fundação Carlos Gomes, 1998.

BARBOSA, Laura Monte Serrat. **Psicopedagogia: um diálogo entre a psicopedagogia e a educação**. 2^a ed. Rev. e ampl. Curitiba: Bolsa Nacional do Livro, 2006.

_____. **Uma proposta de educação musical social e brasileira através da prática de instrumentos musicais em orquestras brasileiras 1**. Revista Espaço Intermediário, v. 1, p. 53-64, 2010b.

_____. **Da Capo Criatividade: Método Elementar para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Banda**. Jundiaí, SP: Keyboard Editora Musical, 2011a.

_____. **Educação Musical com Ensino Coletivo de Instrumentos de Sopro e Percussão**, In Abrangências da música na educação contemporânea, Luz Marina de Alcantara e Edvânia Braz Teixeira Rodrigues (orgs.). Goiânia: Governo do Estado de Goiás, 2011b. p.223-240.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889**. Dissertação. Mestrado. Universidade Estadual Paulista. São Paulo. 2006.

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

BRASIL 2016. **Lei Nº 13.278, de 02 de Maio de 2016**. Altera o § 6º do art. 26 da Lei Nº 9394 de 20 de Dezembro de 1996 que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Brasília: Presidência da República, 2016. Em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm. Acesso em: 03/07/2016.

CAJAZEIRA, Regina. **A Importância das Bandas na formação do músico brasileiro**. In: CAJAZEIRA, Regina; OLIVEIRA, Alda (Org.). *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P&A, 2007. P. 24-28.

CAMPOS, Elias Leite. **O maestro de banda brasileiro**: suas contribuições para o ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão. Anais do IV SIMPOM. 2016.

CARDOSO, André. **A música na corte de D. João VI (1808 a 1821)**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.

CARRARA, Kester (organizador). **Introdução à psicologia da educação: Seis Abordagens**. São Paulo. Avercamp, 2004.

COELHO, Helena de Souza Nunes Wöhl. **Técnica Vocal para coros**. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1994.

COSTA, Lisiâne Nina de Araújo. **Escola de Música do Estado do Maranhão**: uma abordagem histórica. 1995. TCC (Graduação em Educação Artística) – Universidade Federal do Maranhão. São Luís. 1995.

CUNHA, Rosemyriam. A prática musical coletiva. **Revista brasileira de música _ programa de pós-graduação em música _ escola de música da UFRJ**. Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 345-365, Jul./Dez. 2013.

DANTAS FILHO, Alberto Pedrosa. **A grande música do Maranhão imperial**: estudo histórico-musicológico a partir do Acervo Musical João Mohana. Teresina, Ed. Halle, 2014.

DEMO, Pedro. **Educar pela pesquisa**. 10.ed. – Campinas, SP: Autores Associados, 2015.

ELLIOTT, J. David. *Music Matters – A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press, 1995.

FAGUNDES, Samuel Mendonça. **Processo de transição de uma banda civil para banda sinfônica**. Orientadora: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

FARKAS, Philip. **The Art of Brass Playing**. Rochester: Wind Music, 1962.

FERREIRA, Ana Neuza Araújo. **A Escola Lilah Lisboa de Araújo**: o ensino da música no nordeste e no Maranhão. EDUFMA. São Luís, 2017

FIGUEIREDO, Sergio. **Curriculum Escolar e educação musical: uma análise das possibilidades e desafios para o ensino de música na escola brasileira na contemporaneidade**. Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). 2013.

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De Tramas e fios**: Um ensaio sobre música e educação. 2.ed. – São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

FREDERIKSEN, Brian. **Arnold Jacobs: Song and Wind**. WindSong Press, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários a prática educativa. 35 ed. São Paulo. Paz e Terra S/A, 2007.

FUNARTE. Projeto Bandas. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/projeto-bandas-2/>>. Acesso em: 02 de Março de 2016.

FREIRE. Paulo. **Conscientização- Teoria e prática da libertação ao pensamento de Paulo Freire**. Editora Centauro. São Paulo. 1980.

GRANJA, Maria de Fátima. **A banda**: Som e Magia. Dissertação (Mestrado em Sistema de Comunicação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984.

HEMSY DE GAINZA, Violeta. Estudos de Psicopedagogia musical. [tradução de Beatriz A. Cannabrava]. 3. ed. São Paulo: Sammus, 1988.

HOLANDA FILHO, Renan Pimenta de. **O papel das bandas de música no contexto social, educacional e artístico**. E-book. Recife, PE, Caldeira Cultural Brasileira, 2010. Disponível em: <<https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/renan-pimenta-de-holanda-filho/>>. Acesso em: 10 de Fevereiro de 2017.

JARDIM, Marcelo. Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2008.

KELLY, Kevin. **The Dynamics of Breathing - A Medical/Musical**. Ana lysis. Northfield: The Instrumentalist Publishing Company, 1991.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira**: dos primórdios ao início do século XX. 4. Ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

LIMA, Marco Aurélio de. **A banda estudantil em um toque além da música**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

MADUREIRA, Marcelo de Sousa. **Banda Sinfônica da Fames**: práticas coletivas e o desenvolvimento da música de concerto no estado do Espírito Santo. Faculdade de Música do Espírito Santo Mauricio de Oliveira. Vitória, 2015.

MAHEIRIE, Kátia. “**Sete mares numa ilha**”: a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo 2001.

MENDONÇA, Gismália Marcelino. **Manual de normalização para apresentação de trabalhos acadêmicos**. Salvador: Unifacs, 2009.

MOREIRA, Marcos dos Santos. **O método Da Capo na aprendizagem inicial da Filarmônica do Divino, Sergipe**. Opus, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 126-140, jun. 2009.

NASCIMENTO, Elizeu Santos do. **Distinções entre a Orquestra de Sopros e a Banda Sinfônica**. Anais do SIMPOM, 2012.

OLIVEIRA, Alda de Jesus. **A Abordagem PONTES para a Educação Musical: Aprendendo a articular.** Jundiaí, Paco Editorial: 2015.

PAZ, Ermelinda A. **Pedagogia Musical Brasileira no Século XX, Metodologia e Tendências.** 2^a ed. revista e aumentada. Brasília: Editora MusiMed, 2013.

PENTEADO, Wilma Millan Alves. **Psicologia e Ensino.** São Paulo: Papelivros. 1980.

PIAGET, Jean. **Aprendizagem e Conhecimento.** Rio de Janeiro: Trad. Freitas Bastos, 1979.

RIBEIRO, Humberto César. **A metodologia do ensino de instrumentos de sopro na Banda da Lapa.** Trabalho de conclusão de Curso. UDESC. Florianópolis, 2010.

ROCHA, José Roberto Franco da. **Breve Estudo de um Gênero Musical Brasileiro.** Artigo. Disponível em: <<https://catalogobandasdemusicape.wordpress.com/o-dobrado-e-a-banda/>>. Acesso em: 10 de Agosto de 2017.

RODRIGUES, Andréa Lúcia dos Santos Ferreira. **O Curso Básico Infantil de Piano da Escola de Música do Maranhão.** Monografia (Graduação. Curso de Música. Universidade Estadual do Maranhão. São Luís, 2011.

SANTIAGO, D.. **Processos da Educação Musical Instrumental.** In: III Encontro da Associação Nacional de Educação Musical, 1995, Salvador, BA. Anais do III Encontro da Associação Nacional de Educação Musical, 1995. p. 215-231.

SANTOS, Daniel Ferreira. **Ensino Instrumental na Escola Básica e sua Aplicação na U.E.B Gomes de Sousa, São Luís-MA.** Dissertação de Mestrado – UFMA. 2016.

SANTOS, Tenison Santana dos; ALVES DA SILVA, Lélio Eduardo Alves da. **Metodologias de ensaio para bandas de música: a importância do aquecimento e dos estudos técnicos realizados nos ensaios.** XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Natal – RN, outubro de 2015.

SEINCMAN, Eduardo. **Estética da Comunicação Musical.** São Paulo: Via Lettera, 2008.

SIMÃO, Roberto. **A Manobra de Valsalva Durante o Exercício de Força.** Texto obtido no site: www.sanny.com.br. Fit News, 2002.

SMITH, Leonard B. e BULLOCK, Jack. **Belwin Concert Band – “Warm-Ups” for Symphonic Band.** 1990.

SWANWICK, Keith. **A Basis for Music Education.** Windsor: NFER Nelson, 1979.

_____. **Ensino Instrumental Enquanto Ensino de Música.** Trad. Fausto Borém de Oliveira. In *Cadernos de Estudos de educação musical 4/5*. Belo Horizonte: Através, 1994.

_____. **Ensinando Música Musicalmente.** Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

TRAJANO, Tayane da Cruz. **O Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais:** o estudo sobre o processo de ensino-aprendizagem da escola de música do Bom Menino. Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Maranhão, Curso de Música Licenciatura, 2012.

TORRES, Diorgenes Teciano. **Improvisação melódica com o uso de arpejos: proposta metodológica para a disciplina Improvisação I no curso técnico da Escola de Música do Estado do Maranhão – EMEM.** Dissertação de Mestrado – UFMA. 2016.

UHRICH, Michael. **Wolf Pack Bands. Warmup book.** 2005.

VANSCOY, Roderic. **Middle School Band Rehearsals: Tools and Techniques For your Middle School Band Classroom.** American Band College, 2010.

VECCHIA, F. D. **Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: processos de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método da capo.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, salvador, 2008.

_____. **Educação Musical Coletiva com instrumentos de sopro e percussão:** Analise de Métodos e Proposta de uma Sistematização. Tese de Doutorado – Universidade Federal da Bahia, salvador, 2012.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura:** notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 8.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008.

VYGOST, Lev. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem, SP:** Ícone/EDUSP. 1988.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte: Um paralelo entre arte e ciência.** 4^a ed. Revista. Campinas, SP: Autores Associados. 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO DA PESQUISA

Jairo Moraes Pereira
Aluno do Mestrado Profissional em Artes,
sob orientação do Prof. Dr. Alberto Dantas.

BANDA SINFÔNICA TOMAZ DE AQUINO LEITE.

1. Qual o instrumento você toca?

2. A quanto tempo você está na banda.
a) Um ano b) mais de um ano c) Entre um ano e dois anos

3. Quais os principais desafios enfrentados?

4. Os exercícios técnicos propostos ajudaram na execução do repertório?
a) SIM b) NÃO

5. Você conhecia o repertório tocado no último concerto?
a) SIM b) NÃO

6. Comente sobre a performance individual e coletiva no último concerto, e relate os pontos positivos e negativos.

APÊNDICE B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
 PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
 CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS / DEPARTAMENTO DE ARTES
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES / MESTRADO PROFISSIONAL
 SÃO LUIS – MA – BRASIL

Pesquisador Responsável: Jairo Moraes Pereira

Orientador: Professor Dr. Alberto Dantas

Endereço: Rua dos Araras, Qd. 03 C. 20 – Upan-Açu.

CEP: 65130-000 – Paço do Lumiar – MA

Fone: (98) 988463948

E-mail: jairoadriel@yahoo.com.br

O Sr. (a) está sendo convidado (a) como voluntário (a) a participar da pesquisa, que tem como tema: A PRÁTICA DE BANDA NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM MUSICAL DOS ALUNOS DE SOPRO E PERCUSSÃO DA ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO MARANHÃO. Neste estudo pretendemos desenvolver um trabalho visando aperfeiçoar a técnica e a expressão musical/instrumental, executando repertório específico e adequado ao seu nível técnico-interpretativo com análise, reflexão e compreensão técnica e estética na prática de Banda.

O motivo que nos leva a desenvolver tal pesquisa, é que, por estar como professor da Escola de Música do Estado do Maranhão desde 2003, em contato com alunos de diversos instrumentos, observamos a necessidade de colocar em prática todo o conhecimento técnico desenvolvido nas aulas individuais de instrumento, bem como aperfeiçoar tais conhecimentos, foi então que sugerimos à coordenação pedagógica que fosse disponibilizado a disciplina de “Prática de Banda”, visto que já

tínhamos no currículo Prática de Orquestra, a qual não estava atendendo todos os alunos de sopro e percussão.

Para este estudo adotaremos o procedimento metodológico a pesquisa exploratória com base na pesquisa-ação, onde será desenvolvida uma ação junto aos alunos de sopro e percussão da EMEM, visando a aprendizagem musical instrumental com foco na prática de Banda, envolvendo critérios de investigação de cunho qualitativo e quantitativo. Inicialmente será feito um levantamento bibliográfico voltado ao ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão, com foco na prática de Banda. Em seguida, teremos a compilação de exercícios e estudos técnico/instrumental e repertório direcionados para prática de Banda, e por último faremos uma avaliação do trabalho ao final deste período com um levantamento das dificuldades e possíveis superações de tais dificuldades, vivenciadas pelo grupo.

Para participar deste estudo você não terá nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. Você será esclarecido (a) sobre o estudo em qualquer aspecto que desejar e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Poderá retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não acarretará qualquer penalidade ou modificação na forma em que é atendido pelo pesquisador.

O pesquisador irá tratar a sua identidade com padrões profissionais de sigilo.

Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão.

O (A) Sr (a) não será identificado em nenhuma publicação que possa resultar deste estudo.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias, sendo que uma cópia será arquivada pelo pesquisador responsável, no Centro LOCAL DO ESTUDO e a outra será fornecida a você.

Caso haja danos decorrentes dos riscos previstos, o pesquisador assumirá a responsabilidade pelos mesmos.

**APÊNDICE C - DECLARAÇÃO REFERENTE AO TERMO DE CONSENTIMENTO
LIVRE E ESCLARECIDO**

Eu, _____, portador do documento de Identidade _____ fui informado (a) dos objetivos do estudo “APRENDIZAGEM MUSICAL INSTRUMENTAL DOS ALUNOS DE SOPRO E PERCUSSÃO DA ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO MARANHÃO A PARTIR DA PRÁTICA DE BANDA”, de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que a qualquer momento poderei solicitar novas informações e modificar minha decisão de participar se assim o desejar.

Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada à oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

São Luis, _____ de _____ de 2017.

Assinatura participante

Assinatura pesquisador

APÊNDICE D - PROTOCOLO ÉTICO PARA TRABALHO DE PESQUISA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS / DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES / MESTRADO PROFISSIONAL

A PRÁTICA DE BANDA NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM MUSICAL DOS
ALUNOS DE SOPRO E PERCUSSÃO DA ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO
MARANHÃO

Jairo Moraes Pereira

Orientador: Prof. Dr. Alberto Dantas

1. OBJETIVOS DA PESQUISA / HIPÓTESE

Neste estudo pretendemos desenvolver um trabalho visando aperfeiçoar a técnica e a expressão musical/instrumental, executando repertório específico e adequado ao seu nível técnico-interpretativo com análise, reflexão e compreensão técnica e estética na prática de Banda. E ainda como objetivos específicos contêm: Conhecer o mecanismo de funcionamento e recursos técnicos de seu instrumento; atuar na prática de Banda, respondendo aos desafios colocados na situação específica de performance; realizar concertos nos espaços da EMEM, bem como em outros espaços com a Banda, demonstrando o desenvolvimento do trabalho realizado.

Como hipótese, podemos desenvolver no decorrer da pesquisa, habilidades e competências técnico-instrumental e musical, com foco na aprendizagem musical instrumental dos alunos de sopro e percussão da EMEM a partir da prática de Banda, com um trabalho envolvendo exercícios de aquecimento, estudos técnicos e repertório com graus de dificuldade de acordo com o nível técnico do grupo

APÊNDICE E – EXERCÍCIOS DE AQUECIMENTO

Aquecimento

Jairo Morais

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Bassoon 1

Bassoon 2

Clarinet in B \flat

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Clarinet in B \flat 3

Bass Clarinet in B \flat

Alto Saxophone 1

Alto Saxophone 2

Tenor Saxophone 1

Tenor Saxophone 2

Baritone Saxophone

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trumpet in B \flat 3

Horn in F 1

Horn in F 2

Horn in F 3

Horn in F 4

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Euphonium

Tuba

Double Bass

Timpani

Percussion

2

8

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Eb Cl.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bari. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tba.

Db.

Timp.

Perc. 1

16

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Eb Cl.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bari. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tba.

Db.

Timp.

Perc. 1

5

30

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Eb Cl.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Tari. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tba.

Db.

Timp.

Perc. 1

6

41

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Eb Cl.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bari. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tba.

Db.

Timp.

Perc. 1

7

Sl.

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Eb Cl.
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
B. Cl.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
Bari. Sax.

Tpt. 1
Tpt. 2
Tpt. 3
Hn. 1
Hn. 2
Hn. 3
Hn. 4
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Euph.
Tba.
Db.
Timp.
Perc. 1

APÊNDICE F – EXERCÍCIOS TÉCNICOS

Exercícios Técnicos

Escalas com diferentes articulações.
Deve seguir o ciclo das quintas até 4 Bemóis e/ou 4 Sustenidos.

Jairo Moraes

2

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Eb Cl.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bari. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tba.

Db.

Timp.

Perc. 1

9

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Eb Cl.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bari. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tba.

Db.

Timp.

Perc. 1

4

14

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Eb Cl.

Cl. 1

Cl. 2

Cl. 3

B. Cl.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

Bari. Sax.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tba.

Db.

Timp.

Perc. 1

ANEXOS

ANEXO A - GRADE CURRICULAR, ASSIM DENOMINADA NA DÉCADA DE 1990

ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO MARANHÃO - 2º GRAU
CURRÍCULO DOS CURSOS DE CLARINETE OU SAXOFONE

ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO MARANHÃO - 2º GRAU
CURRÍCULO DOS CURSOS DE Flauta* / Violão

DISCIPLÍNAS	PERÍODOS										Total Créditos	T.Carga Horária
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º		
Flauta ou Violão I.....	.X										02	
Flauta ou Violão II.....X									02	
Flauta ou Violão III.....X									02	
Flauta ou Violão IV.....X								02	
Flauta ou Violão V.....X							02	
Flauta ou Violão VI.....X						02	
Flauta ou Violão VII.....X					02	
Flauta ou Violão VIII.....X				02	
Flauta ou Violão IX.....X			02	
Flauta ou Violão X.....X		02	
Percepção Musical I.....	...										03	
Percepção Musical II.....X									03	
Percepção Musical III.....X								03	
Percepção Musical IV.....X							03	
Percepção Musical V.....X						03	
Percepção Musical VI.....X					03	
História da Música I e Noções de Estruturação Musical I.....	..X										02	
História da Música II e Noções de Estruturação Musical II.....X									02	
História da Música III e Noções de Estruturação Musical III.....X								02	
Estruturação Musical I (Harmonia e Contraponto).....X				02	
Estruturação Musical II (Harmonia e Contraponto).....X			02	
Piano Complementar I.....X			02	
Música Popular e Folclórica.....X							02	
Música de Câmara I.....X		02	
Música de Câmara II.....X		02	
Música de Câmara III.....X		02	
Música de Câmara IV.....X		02	
Canto Coral I.....	X	02	
Canto Coral II.....	X	02	
Nº de Créditos	7	7	7	7	7	7	6	8	4	4	64	
Carga Horária	960
Estágio Supervisionado	96

* Flauta Doce ou Transversal

Total de Horas Aulas 1.056

ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO MARANHÃO - 2º GRAU

CURRÍCULO DOS CURSOS DE Trompete

ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO MARANHÃO - 2º GRAU
CURRÍCULO DOS CURSOS DE Trombone

ANEXO B - MATRIZ CURRICULAR – (APÓS REFORMA PEDAGÓGICA EM 2010)



Técnico em Instrumento
Área: Artes / Sub-área: Música

1º Semestre		
Disciplina	CR	CH
Instrumento I	1	16
Percepção Musical I	3	48
História da Música I	2	32
Canto Coral I	2	32
Música de Câmara I	2	32
<i>Total</i>	<i>10</i>	<i>160</i>

2º Semestre		
Disciplina	CR	CH
Instrumento II	1	16
Percepção Musical II	3	48
História da Música II	2	32
Música de Câmara II	2	32
<i>Total</i>	<i>8</i>	<i>128</i>

3º Semestre		
Disciplina	CR	CH
Instrumento III	1	16
Harmonia Tradicional I	2	32
História da Música III	2	32
Música de Câmara III	2	32
Piano Complementar I	1	16
<i>Total</i>	<i>8</i>	<i>128</i>

4º Semestre		
Disciplina	CR	CH
Instrumento IV	1	16
Harmonia Tradicional II	2	32
Música Popular e Folclórica	2	32
Piano complementar II	1	16
Disciplina Escolhida	3	48
<i>Total</i>	<i>7</i>	<i>144</i>

5º Semestre		
Disciplina	CR	CH
Instrumento V	1	16
Estágio Supervisionado I	3	48
Disciplina Escolhida	3	48
<i>Total</i>	<i>7</i>	<i>112</i>

6º Semestre		
Disciplina	CR	CH
Instrumento VI	1	16
Estágio Supervisionado II	3	48
Disciplina Escolhida	3	48
<i>Total</i>	<i>5</i>	<i>112</i>

Créditos Totais	50
Carga Horária Total	800

Disciplina Escolhida (Opções):

Prática de Gravação; Improvisação I e II; Harmonia Funcional I e II; Introdução a Regencia; Prática de Orquestra I e II; **Prática de Banda I e II**; Editoração de Partituras; Prática de Interpretação; Acompanhamento Coral; Fonética e Prosodia I e II; Música Maranhense; Composição e Arranjo; Análise; Contraponto; Prática de Conjunto de Flauta Doce I, II e III; Introdução a Violão Popular; Bateria Complementar I e II para percussão; Percussão complementar I e II para bateria; Improvisação rítmica para bateria; Improvisação rítmica para percussão.

ANEXO C - PRÁTICA DE BANDA



EMENTA

A **prática de banda** é um curso voltado para alunos de sopro e percussão da EMEM, que desejam se aprimorar na performance em conjunto. Trabalhando os fundamentos de base técnica para interpretação e execução de repertório específico ou adaptado para Banda de Música. Esta disciplina proporciona o desenvolvimento da consciência musical, estilos, gêneros do repertório a ser interpretado, levando em consideração as dinâmicas, equilíbrio sonoro, afinação e performance com a banda. A vivência na prática de banda busca desenvolver habilidades e competências individuais e coletiva, para uma leitura musical, compreensão dos aspectos da interpretação do repertório dos diferentes gêneros e estilos musicais com os mais distintos compositores da história da música.

OBJETIVOS

GERAL

Aperfeiçoar a técnica e a expressão musical/instrumental, executando estudos técnicos de aquecimento coletivo e repertório adequado ao nível técnico-interpretativo com análise, reflexão e compreensão técnica e estética na prática de Banda.

ESPECÍFICOS

- ✓ Conhecer o mecanismo de funcionamento e recursos técnicos de seu instrumento;
- ✓ Atuar na prática de Banda, respondendo aos desafios colocados na situação específica de performance;

- ✓ Realizar concertos nos espaços da EMEM, bem como em outros espaços com a Banda, demonstrando o desenvolvimento do trabalho realizado;

CONTEÚDO PROGRAMATICO

Prática de Banda I:

Exercícios técnicos de aquecimento e técnica instrumental para banda de música;

Seleção, análise e leitura do repertório;

Preparação para concerto com a Banda;

Concerto com o repertório trabalhado;

Prática de Banda II:

Exercícios técnicos de aquecimento e técnica instrumental para banda de música;

Seleção, análise e leitura do repertório;

Preparação para concerto com a Banda;

Concerto com o repertório trabalhado;

METODOLOGIA

Teremos uma metodologia de caráter exploratória, onde será desenvolvido uma ação em conjunto com os alunos de sopro e percussão da EMEM, visando a aprendizagem musical instrumental, com foco na prática de Banda, envolvendo critérios da performance musical, em busca de alcançar resultados satisfatórios através de exercícios técnicos e interpretação do repertório adequado ao nível técnico dos alunos envolvidos. As aulas/ensaios acontecerão uma vez por semana com duas horas aulas, tendo uma abordagem dos aspectos teóricos e práticos da prática de banda, onde será trabalhado afinação, equilíbrio sonoro, dinâmica e interpretação musical de forma coletiva com a banda completa ou separadas por naipes. No final de cada período, o repertório trabalhado será apresentado num concerto aberto ao público nas dependências da EMEM ou em espaços públicos.

AVALIAÇÃO

A avaliação dos alunos se dará por meio da frequência nas aulas/ensaios e concertos, levando em consideração a capacidade de leitura rítmica, melódica e interpretativa, a habilidade e domínio técnico do instrumento musical, trabalho em grupo, independência auditiva e de execução dos exercícios e repertório propostos em meio a banda, tanto nos ensaios como nos concertos.

ANEXO D – PROGRAMA DO CONCERTO

Concerto da Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite como resultado da pesquisa: "A PRÁTICA DE BANDA NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM MUSICAL DOS ALUNOS DE SOPRO E PERCUSSÃO DA ESCOLA DE MÚSICA DO ESTADO DO MARANHÃO", do aluno Jairo Moraes Pereira – PROFARTES-UFMA, sob orientação do Prof. Dr. Alberto Dantas Filho.

A Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite teve inicio no ano de 2005 sob a coordenação do Prof. Thales do Vale. Passou um periodo sem atividades na tentativa do retorno no ano de 2013 foi possivel uma formação com um quantitativo de instrumentistas reduzido.

No ano de 2016 com a procura de alunos da EMEM para fazer parte da Banda, iniciamos então as atividades com repertório mais específico para a formação atual, retornando a justa homenagem ao saudoso Prof. Tomaz de Aquino Leite. Os integrantes são alunos e professores da EMEM, além de músicos convidados que integram para os concertos propostos.

Atualmente vem realizando concertos didáticos em escolas públicas da região metropolitana de São Luís e em Teatros com o objetivo de formar plateia.



Concerto

Mestrado Profissional em Artes-UFMA

Aluno: Jairo Moraes Pereira

Orientador: Prof. Dr. Alberto Dantas Filho

Banca examinadora: Profº. Drº. Verônica Pascucci

Prof. Dr. João Berchmans

Dia 04 de Julho de 2018

Auditório Setorial do CCH-UFMA

16h



PROGRAMA

1. *Pastorale* – Ed Huckleby
2. *Bel Canto Overture* – Willy Hautvast
3. *Suite Pernambucana de Bolso* – Maestro DUDA
 - I. *Caboclinho*
 - II. *Serenata*
 - III. *Côco*
 - IV. *Frevo*

Integrantes

Flauta: Fran Carvalho, Vitor Monteiro, Tayane Trajano, Pedro Lucas, Luan Vitor Diniz e José Maria.

Oboé: Marco Antonio S.R.*

Clarinete: Daniel Ferreira**, Marcus Ferrer, Alice Maria Lima, Ricardo Mendes, Jahi Seguins, Wanderson de Araújo, José Rafael Reis, Isobelle Oliveira, Italo Vinicius Coelho, Walber Lobato, Ester Oliveira.

Sax-Alto: Diogo Amorim, Otília Costa, Jimmy Wilker e José Gabriel Reis.

Sax-Tenor: Jáyron Ramalho.

Sax-Barítono: Eduardo Sampaio**

Trompa: Valberlino Gomes, Thiago Lobato.

Trompete: Gabriel Oliveira, Diego Amorim, Diógenes Mendes, José Ilan Lima, Bruno Gomes.

Trombone: Daniel Miranda**, Kelly Araújo, Júlio César Teixeira, Áleks Marlon, Nemuel Trindade e João Vittor Campos.

Tuba: Nicolas Mendes* e Márcio Camilo.

Percussão: Marcel Silva*, Ana Oliveira, Marcos Mendes, Kayk Isaque e Ismael Filho.

Regência: Jairo Moraes

Assistente: Daniel Ferreira

Convidados* Professores**