

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
DE GOIÁS
CAMPUS APARECIDA DE GOIÂNIA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA**

SAMUEL DE SOUSA

**AMPLIANDO OLHARES PARA AS RELAÇÕES ENTRE DANÇA E
MÚSICA NOS FAZERES COREOGRÁFICOS DE BANDAS
MARCIAIS ESCOLARES - BREVES APROXIMAÇÕES**

**APARECIDA DE GOIÂNIA
2023**



INSTITUTO FEDERAL
Goiás

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
SISTEMA INTEGRADO DE BIBLIOTECAS

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAÇÃO
NO REPOSITÓRIO DIGITAL DO IFG - ReDi IFG**

Com base no disposto na Lei Federal nº 9.610/98, AUTORIZO o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, a disponibilizar gratuitamente o documento no Repositório Digital (ReDi IFG), sem ressarcimento de direitos autorais, conforme permissão assinada abaixo, em formato digital para fins de leitura, download e impressão, a título de divulgação da produção técnico-científica no IFG.

Identificação da Produção Técnico-Científica

- | | |
|--|---|
| ☐ Tese | ☐ Artigo Científico |
| ☐ Dissertação | ☐ Capítulo de Livro |
| ☐ Monografia – Especialização | ☐ Livro |
| ☒ TCC - Graduação | ☐ Trabalho Apresentado em Evento |
| ☐ Produto Técnico e Educacional - Tipo: _____ | |

Nome Completo do Autor: Samuel de Sousa

Matrícula: 20181090050187

Título do Trabalho: Ampliando olhares para as relações entre dança e música nos fazeres coreográficos de bandas marciais escolares – Breves aproximações.

Autorização - Marque uma das opções

1. (X) Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso aberto);
2. () Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG somente após a data ____/____/____ (Embargo);
3. () Não autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso restrito).

Ao indicar a opção **2 ou 3**, marque a justificativa:

- () O documento está sujeito a registro de patente.
() O documento pode vir a ser publicado como livro, capítulo de livro ou artigo.
() Outra justificativa: _____

DECLARAÇÃO DE DISTRIBUIÇÃO NÃO-EXCLUSIVA

O/A referido/a autor/a declara que:

- i. o documento é seu trabalho original, detém os direitos autorais da produção técnico-científica e não infringe os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade;
- ii. obteve autorização de quaisquer materiais inclusos no documento do qual não detém os direitos de autor/a, para conceder ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás os direitos requeridos e que este material cujos direitos autorais são de terceiros, estão claramente identificados e reconhecidos no texto ou conteúdo do documento entregue;
- iii. cumpriu quaisquer obrigações exigidas por contrato ou acordo, caso o documento entregue seja baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás.

Aparecida de Goiânia, 05 / 08 / 2023.
Local Data

Samuel de Sousa
Assinatura do Autor e/ou Detentor dos Direitos Autorais

SAMUEL DE SOUSA

**AMPLIANDO OLHARES PARA AS RELAÇÕES ENTRE DANÇA E
MÚSICA NOS FAZERES COREOGRÁFICOS DE BANDAS
MARCIAIS ESCOLARES- BREVES APROXIMAÇÕES**

Trabalho de conclusão de curso, no formato de monografia apresentado ao curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Goiás, Campus Aparecida de Goiânia, como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Dança.

Orientador: Prof. Me. Roberto Rodrigues

Coorientador: Prof. Me. Germano Lopes

APARECIDA DE GOIÂNIA
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S725 Sousa, Samuel de

Ampliando olhares para as relações entre dança e música nos fazeres coreográficos de bandas marciais escolares - breves aproximações. / Samuel de Sousa. - Aparecida de Goiânia, 2023.

38 f.; il.

Orientadora: Me. Roberto Rodrigues.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás: Campus Aparecida de Goiânia, Licenciatura em Dança, 2023.

1. Corpo coreográfico. 2. Música. 3. Dança. I. Título.

CDD 792.82

Catalogação na publicação:
Thalita Franco dos Santos Dutra – CRB 1/2186

TERMO DE APROVAÇÃO

SAMUEL DE SOUSA

**AMPLIANDO OLHARES PARA AS RELAÇÕES ENTRE DANÇA E MÚSICA NOS FAZERES
COREOGRÁFICOS DE BANDAS MARCIAIS ESCOLARES - BREVES APROXIMAÇÕES**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Aparecida de Goiânia como requisito parcial para a obtenção do título de **Licenciado em Dança** e desenvolvido na linha de pesquisa **Prática docente e Processos pedagógicos em Arte** sob orientação do prof. Me Roberto Rodrigues e co-orientação do prof. Me. Germano Henrique Pereira Lopes.

Aprovado em 05 de Julho de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

(assinado eletronicamente)

Me. Roberto Rodrigues (Presidente - orientador)

(assinado eletronicamente)

Me. Germano Henrique Pereira Lopes (Membro Interno)

(assinado eletronicamente)

Me. Wellington Marques Cardoso (Membro Externo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, minha fortaleza e fonte de inspiração, sabedoria e bondade. Sua presença constante em minha vida, nos momentos de aflição guiando meus passos e iluminando meu caminho. Ao meu incrível companheiro Geison, que sempre esteve ao meu lado, me dando todo apoio incondicional durante o percurso desta jornada acadêmica. Além de muita paciência e compreensão nesta reta final tão complexa e de grandes desafios.

A meus pais, por terem lutado tanto para me dar uma educação de qualidade e sempre me apoiaram em minhas escolhas, estando sempre ao meu lado. Agradeço aos meus irmãos e sobrinhos por todo amor e carinho. A minha mãe, um exemplo de professora para mim, a quem me espelho para ser um docente melhor a cada dia, e sempre me ensinou a não desistir dos meus sonhos.

Ao meu orientador e professor Roberto Rodrigues, só tenho a agradecer todo empenho para construção deste trabalho, mesmo com tantas adversidades e dificuldades não desistiu da conclusão desta pesquisa. E ao professor e coorientador Germano Lopes, que me ajudou a todo momento, com imensa generosidade e paciência, disponibilizando livros e artigos para a conclusão bem-sucedida deste trabalho.

Agradeço aqueles professores, que independente de qualquer adversidade jamais deixaram de replicar o seu conhecimento, mostrando que são verdadeiros mestres. A esses professores mestres Luciana Ribeiro, Giovana Consorte, Rousejane Ferreira, Tainá Barreto, Roberto Rodrigues, Germano Lopes, Alexandre Guimarães, Susanna Gabriella, Juliana Jardel, Ana Lucia, Géssica Milagre, Thiago e Keithe, só tenho a agradecer os ótimos momentos de troca de conhecimento, aprendizado e os momentos de diversão e risadas.

As minhas amigas Alessandra e Gislene, só tenho a agradecer por sempre estarem ao meu lado, sendo verdadeiras companheiras de jornada e para a vida. As minhas parceiras Bruna e Cinara, que nessa reta final me ajudaram muito para que esse trabalho fosse concluído, me apoiando e encorajando. Aos amigos e colegas de formação que estiveram em todo o meu percurso, só tenho a agradecer toda a troca e aprendizado enquanto estivemos juntos.

RESUMO

Esta pesquisa busca explorar a interação entre dança e música nos fazeres coreográficos de Bandas Marciais Escolares. Partindo de uma revisão bibliográfica, em diálogo com vivências do próprio pesquisador, objetiva-se ampliar a compreensão dessas relações, destacando a importância da integração dos elementos artísticos em contextos de aprendizagem e criação coreográfica. De modo geral, aponta-se que dança e a música são formas de expressão que podem dialogar de maneira mais ampliada para os processos de criação nos fazeres coreográficos dessas Bandas. O estudo analisa brevemente os elementos coreográficos e musicais presentes nas criações que aí se constituem, refletindo suas relações e possibilidades de ampliação dos olhares em torno deles. Além disso, destaca-se a importância das Bandas Marciais Escolares como espaços de aprendizagem e desenvolvimento artístico, promovendo a integração dos conhecimentos musicais e corporais de estudantes.

Palavras-chave: Corpo coreográfico, Música, Dança.

ABSTRACT

This research seeks to explore the interaction between dance and music in the choreographic practices of School Marching Bands. Based on a bibliographic review, in dialogue with the researcher's own experiences, the objective is to broaden the understanding of these relationships, highlighting the importance of integrating artistic elements in contexts of learning and choreographic creation. In general, it is pointed out that dance and music are forms of expression that can dialogue in a broader way with the creation processes in the choreographic practices of these bands. The study briefly analyzes the choreographic and musical elements present in the creations that are constituted there, reflecting their relationships and possibilities of expanding the looks around them. In addition, the importance of School Marching Bands as spaces for learning and artistic development is highlighted, promoting the integration of students' musical and bodily knowledge.

Keywords: Choreographic body, Music, Dance.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 Banda de Euterpe de Pirenópolis (1868 - 1935).

IMAGEM 2 Fanfarra Lígia Rebelo (Colégio Pedro Gomes) - 1956.

IMAGEM 3 Fanfarra Nilo Peçanha (Escola Técnica Federal de Goiás) - 1943.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	11
1.1 Bandas Marciais.....	11
1.2 Linha de frente.....	18
2 CONTRIBUIÇÕES DE UMA EDUCAÇÃO MUSICAL PARA A AMPLIAÇÃO DOS FAZERES COREOGRÁFICOS.	21
3 DANÇA E MÚSICA: ALARGANDO PERCEPÇÕES ACERCA DOS FAZERES COREOGRÁFICOS.....	26
3.1 Elementos musicais e dançantes que compõem as Bandas Marciais Escolares....	26
3.2 Aspectos da criação - aproximações entre dança e música nos fazeres coreográficos	31
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar breves aproximações entre dança e música¹ no contexto dos fazeres coreográficos de Bandas Marciais Escolares. Para tanto, parte de uma revisão bibliográfica trazendo contribuições de autores/as de ambas as áreas para refletir sobre possíveis alargamentos nas relações entre elas.

A partir do meu contato com Bandas Marciais, percebi ao longo dos anos, algumas lacunas em minha construção de conhecimentos e modos de abordar as relações, entre quem participa do corpo musical e o corpo coreográfico, mesmo na atuação conjunta desses dois elementos que compõem as Bandas. Ao longo do meu tempo participando e de meus amigos e colegas, fui percebendo o quanto a falta de musicalização interferia no desenvolvimento de criação. Um outro exemplo era a dificuldade na percepção musical para que pudéssemos realizar os movimentos coreográficos no tempo musical correto, o que gerava inconsistências no tocante ao sincronismo. Além disso, em certos momentos ouvia os professores/coreógrafos dizerem que, “A Banda apresenta sem o Corpo Coreográfico, mas o Corpo Coreográfico não apresenta sem a Banda”. Essa fala sempre me trazia inquietude, onde me perguntava o porquê dessa distinção e da falta de diálogo entre esses dois espaços criativos?

A partir dessas inquietações e, em contato com alguns trabalhos acadêmicos no meu percurso formativo, percebi que as investidas nesse campo de pesquisa ainda são tímidas. Grande parte dos trabalhos encontrados retratam sobre seu contexto histórico ou voltado exclusivamente para a questão dos fazeres musicais descolados dos coreográficos.

É possível perceber que na maioria das pesquisas encontradas os processos de ensino, aprendizagem e criação de trabalhos coreográficos no contexto das Bandas Marciais Escolares, acontecem em grande medida, de maneira isolada sem que se tenha uma percepção e sensibilização musical para os corpos dançantes. Historicamente, as Bandas Marciais contavam apenas com os elementos musicais, posteriormente sendo inseridos os elementos coreográficos. Assim, há uma predominância dos estudos, preparações e ensaios da parte musical desconectados das instâncias coreográficas. Podemos pensar que a maioria desses estudos realizados sobre bandas dispõe mais atenção em elementos musicais, por ser realizados apenas por músicos?

¹ Aqui os termos estão escritos em minúsculo, pois se referem às relações entre as linguagens e não necessariamente entre os campos de conhecimento específicos e autônomos Dança e Música.

Uma vez que as criações coreográficas partem de uma estrutura musical pronta, reflete-se que há uma maior necessidade de sensibilização através da música para que esta seja explorada em todas as suas possibilidades de forma a potencializar o trabalho criativo da coreografia. Para tanto, é impossível pensar nas contribuições que uma educação musical pode trazer para o corpo em movimento e, conseqüentemente, de como as relações entre dança e música podem ser estreitadas nesse ambiente criativo.

Assim, o trabalho está estruturado em três tópicos: o primeiro, traz uma contextualização histórica das Bandas Marciais e das Linhas de Frente para que se possa compreender o surgimento dessas manifestações no contexto brasileiro, mais especificamente em Goiás. O segundo tópico aborda as contribuições do campo da música e percepções em torno de uma educação musical ampliada para o trabalho de sensibilização corporal e rítmica nos fazeres coreográficos. O terceiro e último tópico aborda possíveis desdobramentos ou ampliações nos olhares em torno da dança e da música no contexto desses fazeres coreográficos.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1 Bandas Marciais

Para contextualizar historicamente os fazeres musicais e dançantes com os quais a presente pesquisa dialoga, teremos como ponto de partida o surgimento das Bandas Marciais no Brasil e especificamente em Goiás. Ao longo do tempo foi ocorrendo um maior movimento de transformação e desenvolvimento das Bandas Marciais que foram modificadas de Bandas Musicais para Bandas Marciais e Fanfarras.

Sadie (1994, p.71) explica que “a palavra pode ter origem no latim medieval *bandum* (“estandarte”), a bandeira sob a qual marchavam os soldados.” Durante as guerras medievais, os instrumentos eram utilizados com o sentido disciplinador dos soldados que marchavam sob um estandarte de um reino.

A origem parece se refletir em seu uso para um grupo de músicos militares tocando instrumentos de metais, madeira e percussão, que vão de alguns pífaros ² e tambores até uma banda militar de grande escala. Hoje em dia podemos notar a presença das Bandas Musicais nos espaços militares, e em vários eventos, as bandas estão presentes para mostrar sua força ao longo da história, induzindo um exemplo de disciplina e civismo.

Hoje em dia costuma ser usada com referência a grupos de instrumentos relacionados, como “banda de metais”, “banda de sopros”, “banda de trompas”. Vários tipos recebiam seus nomes mais pela função do que pela constituição (banda de dança, banda de jazz, banda de ensaio, banda de palco (SADIE, 1994, p.71).

Seguindo as pistas históricas sobre o surgimento dessas bandas, o pesquisador Brum (1988) descreve que a primeira Banda de Música identificada no Brasil foi constituída por indígenas e portugueses que moravam no país em 1554. Onde os indígenas aprenderam não só a língua dos colonizadores, mas também sua música. Essa banda recepcionou o padre Manoel Nunes de São Paulo, que estava visitando o jesuíta Manuel de Paiva na cidade de Santos. Os Jesuítas trouxeram muitos instrumentos em um esforço de catequização e aproximação com os nativos.

² *Pífano, Pífaru ou simplesmente Pife ou em inglês: Fife*. O nome varia de acordo com a região e descendência, mas é assim que é conhecida essa pequena flauta transversal semelhante a um Flautim, porém com um som mais intenso. Originalmente, eram feitos de materiais encontrados nas matas como bambu, taquara, taboca até ossos. Normalmente, possuem sete furos, sendo um para o sopro e seis para digitação das notas. Assim como outros instrumentos de sopro, o tamanho do Pífano varia de acordo com sua afinação, podendo ter aproximadamente 25 cm para o tom de Dó e 45 cm para o tom de Sol.

Segundo o professor Silva (2014) aponta a chegada da corte real (1808), que trouxe uma grande contribuição para o progresso musical do Brasil para a época. Explica também que as irmandades e ordens terceiras (importantes organizações sociais, ligadas à igreja católica) foram de grande valia no incentivo do ensino da música. “Tornaram-se importante elemento propulsor da atividade artística porque se envolviam musicalmente nas celebrações profanas e religiosas, nas quais era o canto, a orquestra e a banda uma constante” (SILVA, 2014, p.30).

Pinto (2004, p. 18) acredita que:

Em sua pesquisa musicológica, este autor descobriu que a partir de meados do século XX, principalmente no interior de São Paulo, se tornou comum encontrar músicos que eram ao mesmo tempo maestro de bandas e de orquestras, da mesma forma que era comum também encontrar músicos que figuram como componentes nas duas instituições musicais.

Lorenzet e Tozzo (2009, n.p), apontam “o surgimento das Bandas Musicais no Brasil durante o Estado Novo (1937-1945), no governo de Getúlio Vargas, que se preocupou em estimular o sentimento patriótico nas escolas e agremiações civis”. Após esse estímulo e valorização das Bandas Marciais no Brasil por parte do governante, o movimento ainda levou algum tempo para que chegasse em grande parte dos estados brasileiros. Caminhando adiante, rumo à contextualização do percurso das Bandas Musicais em Goiás, precisamos compreender que na época muita coisa foi produzida por músicos locais, porém poucos dados foram registrados e/ou documentados.

Para explicar o surgimento das Bandas Musicais Pina Filho, Borges (1999) apresenta que os irmãos Silvino Odorico Siqueira (06/01/1856 - 11/02/1935) e Joaquim Propício de Pina (23/7/1867 – 11/8/1943), fundaram a Banda de Euterpe em Pirenópolis, que foi formada pela junção da orquestra do padre Francisco com o que restava da antiga banda do comendador Joaquim Alves de Oliveira. O compositor e regente Silvino Odorico Siqueira foi major da Guarda Nacional, vereador, suplente de juiz municipal, vice intendente e intendente municipal, em 1903, assumiu a direção da Banda Euterpe de Meia Ponte. Já o instrumentista e compositor Joaquim Propicio de Pina, foi professor do primário em Meia Ponte (Pirenópolis) e cômico teatral. Fez curso de música na sua cidade e em 1893, organizou a Banda Fênix, rival da Banda Euterpe. Foi diretor de música do teatro de seu irmão, Sebastião Pompeu de Pina. O multiartista, mastro e compositor Antônio da Costa Nascimento, mais conhecido com Tonico do Padre, foi mestre-de-capela da Matriz de Pirenópolis, a partir de 1867, juntamente com Teodoro Graciano de Pina,

responsável pela música vocal. Exerceu o ofício de professor de música, e entre os seus alunos estava Joaquim Propício de Pina, o Mestre Propício, que mais tarde fundaria a Banda Fênix, arquirrival da Euterpe de Tônico.



IMAGEM 1: Banda de Euterpe de Pirenópolis (1868 - 1935).

Fonte: site cidadedepirenopolis.blogspot.com

Silva (2014, p.34), identificou que em “Jataí se tem notícia da primeira formação de uma banda no final do século XIX”. Mas segundo França (1962), os primeiros registros datam de 1905 com a criação da Banda de Santa Cecília na cidade de Jaraguá - Go, que foi organizada por um músico que era fotógrafo e professor primário de nome Olímpio Guimarães do Toledo. A partir dessa data, outras bandas foram criadas nessa cidade, que passou a fazer parte dos festejos e solenidades não só da cidade, mas de toda a região circunvizinha.

Com o decorrer do tempo, as bandas musicais passaram a ser chamadas de fanfarras a partir da implementação e definição dos instrumentos em sua estrutura. Sendo assim Cabral (1996) explica que as fanfarras começaram a chegar no estado com a mudança da Capital da Cidade de Goiás para Goiânia, e com essa transferência também vieram os colégios. Dessa forma, iniciaram as fanfarras do Lyceu de Goiânia, Pedro Gomes, Presidente Castelo Branco e Escola Técnica Federal de Goiás.

Apesar de aparentemente serem iguais, não é difícil perceber a diferença entre Fanfarra e Banda Marcial, pois o que mais evidência são os instrumentos que as compõem, como podemos perceber.

Fanfarra na época era composta, só de corneta, bumbo e prato, e a banda não, a banda já tinha trompete, trombone, não tinha instrumento de

palheta, mais tinha trompete e trombone, bombardino, tuba, aí já era uma banda marcial. (VENÂNCIO, 2016, p. 54).



IMAGEM 2: Fanfarra Lígia Rebelo (Colégio Pedro Gomes) - 1956.

Fonte: site [Banda Marcial do Colégio 'Pedro Gomes' surgiu casualmente em 1965 - @aredacao](#)



IMAGEM 3: Fanfarra Nilo Peçanha (Escola Técnica Federal de Goiás) - 1943.

Fonte: site [Instituto Federal de Goiás - Pesquisa resgata história da Banda Nilo Peçanha \(ifg.edu.br\)](#)

Para compreendemos melhor o que compõe uma Banda Marcial: grupo formado majoritariamente por instrumentos de sopro da família dos metais e percussão. Por não ter a família das palhetas, a execução de grandes peças fica restrita. Seu emprego é próprio para o deslocamento e evoluções (SILVA apud NASCIMENTO, 2017)

Santos (2016) apresenta em sua pesquisa, e inicialmente é possível afirmar que anteriormente a década de 1940 existiam apenas as fanfarras. Já as bandas de marciais em Goiânia, iniciaram somente a partir da década de 1970. Com o tempo, essas fanfarras foram se transformando em bandas mistas, que eram a mistura de fanfarra com banda marcial, onde o material instrumental eram as cornetas, trompetes e percussão da fanfarra. No processo de mudança e inclusão dos novos instrumentos nas bandas marciais, surgiram algumas dificuldades de ensinar, pois nelas existiam poucos instrumentos e pouco conhecimento sobre eles.

[...] as bandas foram formadas na década de 70 e se mantiveram com as dificuldades relatadas até a década de 80, quando vieram dois professores que, de certa forma, revolucionaram o ensino do trompete e trombone, os professores Bruno de Oliveira (trompete) e Roberto Wagner Milet (trombone) (SANTOS, 2016, p. 18).

Com o passar do tempo, essas bandas marciais foram se estruturando e conseguindo auxílio para o aprendizado e manuseio destes novos instrumentos. A melhoria no ensino só foi possível com a chegada dos professores Bruno Oliveira e Roberto Wagner Milet, que desenvolveram um trabalho de qualificação dos músicos na época, como apresenta Francinaldo Rodrigues em seus estudos.

No início da década de 1990, algumas articulações entre conhecimentos foram sendo desenvolvidos. Estudantes começaram a ser musicalizados com teoria musical, partituras e métodos, influenciando 20 novos repertórios que passaram a ter maior dificuldade técnica e arranjos sofisticados; os avanços foram resultado do estudo da teoria musical, inserção das partituras, recursos técnicos instrumentais e prática do estudo individualizado no instrumento (SANTOS, 2016, p. 19,20).

A partir das modificações que vieram acontecendo no movimento das bandas e fanfarras, também foi surgindo entidades e organizações para defender os seus interesses, e com o decorrer dos anos foram surgindo a Federação Goiana de Fanfarras e Bandas - FGFBandas (1993) e a Associação Goiana de Bandas e Fanfarras – AGBF (2015). Com esse movimento ganhando força em todo o país, criaram a Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras - CNBF. Esta entidade foi fundada em 1995 com a finalidade de congregar as Federações, Associações das Bandas e Fanfarras e entidades afins existentes no território nacional, defendendo seus interesses. Essa filiação é importante para o fortalecimento do segmento de Bandas e Fanfarras no Brasil, pois a CNBF tem como finalidade:

- I. promover o aperfeiçoamento das técnicas artísticas de seus associados;
- II. promover a formação continuada de seus profissionais;
- III. promover campeonatos entre associados, na forma estabelecida pela CNBF;
- IV. firmar parcerias com órgãos oficiais ou particulares que realizam eventos de interesse dos filiados;
- V. desenvolver atividades culturais, educativas, sociais e esportivas, que contribuam para a difusão, desenvolvimento das bandas e fanfarras e aprimoramento das técnicas artísticas;
- VI. incentivar a formação continuada dos profissionais das áreas afins, em termos de metodologia e técnicas de ensino;
- VII. divulgar o trabalho desenvolvido pelos filiados e seus eventos;
- VIII. defender os interesses de seus filiados, de acordo com a legislação vigente no Território Nacional;
- IX. estimular e fortalecer a organização de novas entidades musicais;
- X. respeitar e divulgar os Símbolos Nacionais.

Art. 11. De acordo com o regulamento nacional de Bandas e Fanfarras, esses são os tipos de Bandas que participam dos campeonatos normalmente:

As corporações participantes do Campeonato Nacional, para efeito de avaliação e classificação, são divididas nas seguintes categorias:

I - técnica do corpo musical:

- a) banda de percussão;
 - b) banda de percussão com instrumentos melódicos simples;
 - c) banda de percussão sinfônica;
 - d) fanfarra simples tradicional;
 - e) fanfarra simples marcial;
 - f) banda marcial;
 - g) banda musical de marcha;
 - h) banda musical de concerto;
 - i) banda sinfônica;
 - j) banda show, dividido em: 1. banda de percussão coreografada.
2. banda de percussão com sopros, ou Drum Corps.
 - k) banda PcD (grupo musical com integrantes, em 80% (oitenta por cento) de sua totalidade, que possuem alguma deficiência física e/ou intelectual com classificação comprovada do seu referido CID para conferência).
- (CNBF 2022, p.02,03)

A distribuição dessas Bandas é feita de acordo com seu vínculo institucional. Se for uma banda privada vai depender dos investidores qual tipo de banda tem interesse de montar. Já a construção de uma banda pública está relacionada a fatores como sociais, econômicos e estruturais. A construção de uma Banda Marcial, Sinfônica, Marcha, Percussão ou de Show se relaciona com a disponibilidade e possibilidade de instrumentos no momento, isto é o que dará direcionamento e/ou caminho em que essa banda vai se enquadrar, dentro dos tipos de banda existentes dentro dos regulamentos.

O corpo musical contém critérios de estrutura para definir que tipo de banda ela será, como: Banda Marcial, Banda Musical, Banda Sinfônica, Banda de Percussão entre outros tipos informados anteriormente. Para isso, existe uma lista nos regulamentos de campeonatos que orienta quanto aos instrumentos e a quantidade que devem ter nos campeonatos e concursos. Essas obrigações normalmente não estão presentes em desfiles

cívicos, apresentações e festivais, normalmente é quando o corpo musical aproveita para inovar e criar sempre algo. Essa estrutura com variação também pode se comunicar com as evoluções e formação de toda a linha de frente.

No decorrer dos anos, o movimento de Bandas e Fanfarras foi ganhando força e visibilidade em Goiás, além de apoio e incentivo do governo do estado e município. Com isso passaram a ter o Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte (Ciranda da Arte), que foi criado sob a Lei nº 15255 de 15 de julho de 2005. O Ciranda da Arte foi o responsável por incentivar a criação de muitas Bandas nos contextos escolares do Estado de Goiás proporcionando a formação de professores/as e potencializando o cenário de Bandas e Fanfarras em Goiás. O fomento aconteceu, principalmente, com a vinculação das Bandas ao contexto do ensino de música nas escolas, fato que se articula à consolidação dessa linguagem musical nas escolas do estado.

Vinculado com a Secretaria de Educação, Cultura e Esporte do Estado de Goiás - (Seduc), o Ciranda da Arte “tem como objetivo ofertar a formação continuada para os professores de arte e realizar o acompanhamento dos projetos desenvolvidos nas unidades escolares”. (CIRANDA DA ARTE, 2015).

As bandas administradas pelo poder público no estado de Goiás há alguns anos tinham um número expressivo de corporações presentes no estado. Em minha primeira pesquisa realizada na PUC - Goiás em 2016, encontrei dados que relatam a existência de aproximadamente 400 (quatrocentas) bandas no Estado de Goiás, que eram mantidas pelo governo do estado, juntamente com a Secretaria do Estado e da Educação de Goiás (SEDUC - GO).

Feita esta breve contextualização partimos, então, para compreender o surgimento dos fazeres coreográficos no contexto das Bandas Marciais. Para tanto, precisamos compreender como se estrutura uma Linha de frente.

1.2 Linha de frente

Para entender como funciona um corpo coreográfico, primeiro precisamos compreender a estrutura de uma linha de frente, e para isso podemos fazer alguns estudos. No entanto, não foi possível encontrar documentos ou pesquisas que apresentem uma possível data de surgimento das Linhas de Frente no Brasil. O pesquisador (Corrêa, 2016, p.47) considera que “a estrutura base do que hoje corresponderia às linhas de frente das bandas marciais, surgiu em meados da década de 1950, na região sudeste do país.” Onde o centro de desenvolvimento cultural da época era o estado de São Paulo, onde havia eventos e competições, como o campeonato da Rádio Record.

Podemos perceber que no decorrer do tempo, o estado de São Paulo passou a ser o ponto de expansão da arte e da cultura no país, fazendo com que o estado se tornasse um grande receptor, produtor e replicador dos conteúdos vindos de fora para o Brasil. Com isso enriquecendo o mundo das artes, música e dança, e implementando muitas novidades vinda de outros países,

De acordo com Corrêa (2016, p. 77):

O campeonato da Rádio Record foi um marco no cenário de bandas marciais e musicais do país. Primariamente as competições ocorriam entre corporações musicais. Entretanto, uma professora do curso de Educação Física do Colégio Washington Luiz (destaque entre as décadas de 50 e 60) tomou a iniciativa de agregar à frente da corporação musical de sua escola, em um desfile dos alunos, que se dividiam em alas e faziam exhibições com várias bandeiras, alegorias e uniformes luxuosos.

Todos os documentos que existiam na época foram perdidos após um incêndio na emissora, e assim vários arquivos e registros acabaram sendo destruídos, tornando os dados da pesquisa de Corrêa (2016), como o registro mais próximo, e que possa ser comprovado os primeiros traços de uma Linha de Frente no país. A partir dessa iniciativa da professora do Colégio Washington Luiz, que despertou os primeiros passos inovadores tanto para a época quanto para as novas criações em torno das linhas de frente, e muitos outros coreógrafos resolveram se arriscar e desenvolver grandes trabalhos, que possibilitaram várias formas de agir e criar.

Para compreender a divisão de uma Linha de Frente, podemos perceber que ela é composta por Pelotão cívico ou Pavilhão nacional, Estandarte, Baliza ou Baliza masculino, Mor ou capitão Mor e Corpo coreográfico, e podemos perceber que essa divisão é

composta por vários elementos que vão dar característica específica para cada uma delas, e mostrar sua importância dentro da linha de frente e da banda.

Lorenzet e Tozzo (2009, n.p) descreve essas funções como:

- ***Pelotão cívico ou Pavilhão nacional:*** grupo de alunos portando a bandeira nacional, estadual, municipal e a da escola, ladeado por Guardas de Honra. Não faz evoluções.
- ***Estandarte:*** aluno que leva a identificação (estandarte com o nome) da corporação musical que se apresenta, juntamente com sua Guarda de Honra. Assim como o Pelotão Cívico, esse grupo não faz evoluções e nem coreografias.
- ***Baliza ou Baliza Masculino:*** alunos ou alunas que realizam evoluções, malabarismo e coreografias livres ou coordenadas à frente da banda ou fanfarra.
- ***Mor:*** condutor do grupo musical no desfile, que desempenha às vezes as funções de diretor musical, ensaiador e regente. Além da condução musical propriamente dita, o Mor tem sob sua responsabilidade a manutenção da ordem única e a coordenação das coreografias.
- ***Corpo Coreográfico:*** formado geralmente por alunas que fazem coreografias durante a execução das peças musicais executadas pela Fanfarra ou Banda.

Através dessas divisões, cada área passa a ter sua função dentro das Bandas e/ou Corporações, onde em campeonatos também possuem regras e pontuação específicas. Uma das regras mais importantes da época foi impossibilitar movimentos coreografados do Pavilhão, e exigir apenas uma forma de marcha para toda a Banda ou Corporação, além de não permitir que o corpo coreográfico interaja com a Banda ou que a Banda realize alguma coreografia. Deixando uma sensação de engessamento, que acabou afetando e impossibilitando o desenvolvimento do processo criativo e dos repertórios. Com isso fazendo com que as Bandas e Corporações ficassem presas no tempo, inviabilizando o seu desenvolvimento no decorrer do tempo.

Para apresentar essa estagnação no processo de desenvolvimento das bandas e corporações, trago relato dos anos em que estive participando do corpo musical e corpo coreográfico. Onde a cada processo de criação era complicado e limitado para se trabalhar, dentro do que era especificado no regimento das entidades. Isso era possível notar em casa evento que as entidades ligadas a CNBF, onde os professores das bandas e corporações tentavam fazer algum tipo de modificação em suas vestimentas, formações, repertórios, criações coreográficas e instrumentos. Com o passar dos anos, os profissionais responsáveis pela construção dos regimentos das bandas e fanfarras perceberam que seria necessário fazer algumas atualizações, e assim surgindo novas possibilidades de trabalho e

de criações, com isso os profissionais buscaram alterar algumas nomenclaturas e definições.

Atualmente os regulamentos dos campeonatos e/ou concursos apresentam modificações. Como especificado no regulamento da Liga Brasileira de Bandas e Fanfarras (LBF).de 2019: Art. 33. *A Linha de Frente é composta por: I. Pelotão de Bandeiras; II. Estandarte; III. Corpo Coreográfico; IV. Baliza masculino e Baliza feminina; V. Mor de Comando ou comandante.*

Essa ordem apresentada é um formato mais tradicional, que por muitas vezes é usada em desfiles cívicos, festivais, apresentações comemorativas e campeonatos/concursos. Como também podemos encontrar variações deste formato tradicional, que são produzidos para enriquecer, valorizar e chamar a atenção do público. Entretanto isso não proíbe que se possam ter variações nas ordens de formação em eventos regulamentados como em campeonatos e concursos, que se é necessário verificar o regulamento se existe alguma cláusula que impossibilite a variação de disposição da banda ou corporação. É possível encontrar algumas variações, como: Mor de pavilhão, grupos de balizas, corpo coreográfico disposto à frente do pavilhão ou atrás do corpo musical.

Recentemente em conversa com a diretora do Centro de Ensino e Pesquisa Ciranda da Arte Luz Marina de Alcântara, responsável pelas bandas e fanfarras do estado, ela informou que atualmente existem 155 bandas ativas no estado e todas possuem linha de frente, mas nem todas têm um professor responsável (pavilhão, mor, baliza e corpo coreográfico).

Feita esta breve contextualização, vamos, então, apontar breves considerações em torno das contribuições do campo da Música, especificamente em torno da Educação Musical, para um melhor desenvolvimento dos fazeres coreográficos.

2 CONTRIBUIÇÕES DE UMA EDUCAÇÃO MUSICAL PARA A AMPLIAÇÃO DOS FAZERES COREOGRÁFICOS.

Considerando que em um Banda Marcial os fazeres coreográficos estão diretamente relacionados às composições e execuções musicais, a dança e a música têm uma relação íntima e complementar dentro de um corpo coreográfico. Ambas as formas de expressão artística têm elementos que se entrelaçam, colaborando para a criação de uma experiência estética. A música exerce, involuntariamente, determinadas funções na dança denominadas bloqueadoras, dimensionadora e atrativas, onde Schroeder descreve que:

A primeira função se refere ao fato da música bloquear os sons ambientes que possam eventualmente atrapalhar a fruição da obra de dança, auxiliando a envolver o público na cena. A segunda função, derivada da anterior, se refere ao fato do som atrair a atenção do público e poder demarcar o início e o fim dos acontecimentos da cena (SCHROEDER, 2000, p. 37).

Podemos pensar em uma apresentação de dança em um espaço aberto, como uma praça movimentada. Sem a música, os sons da rua, como o trânsito ou conversas de pessoas, poderiam distrair o público e prejudicar a apreciação da dança. No entanto, ao reproduzir música durante a performance, esses sons são bloqueados e substituídos por uma trilha sonora intencionalmente escolhida para complementar e acompanhar a coreografia.

Esses sons externos são bem frequentes nas apresentações e ensaios do corpo coreográfico, pois normalmente acontecem em espaços abertos e de fácil circulação de pessoas, mas com o trabalho em conjunto com o corpo musical, esses sons externos quase não interferem ou atrapalham o desenvolvimento da coreografia. E para melhorar e facilitar o trabalho do corpo musical e do corpo coreográfico, podemos pensar em possibilidades de se utilizar esses sons externos como construção ou até mesmo desconstrução das formas tradicionais de produzir uma cena ou coreografia. Nesse sentido, trazer novas formas de entender o ritmo, o tempo ou a pulsação, pode facilitar a comunicação da pessoa com a dança.

Dentro de um corpo coreográfico da Banda Marcial o avançar dos integrantes acontece desta mesma forma. Com o passar do tempo, o nível técnico vai aumentando permitindo que elas encontrem um melhor caminho para desenvolver mais técnicas corporais e outras formas rítmicas para se aprofundar. Esse desenvolvimento pode partir de diferentes estímulos sonoros. Portanto, quanto mais conhecimento se tem acerca desses

estímulos, melhor será a compreensão corporal, ou seja, o desenvolvimento das sensibilidades que envolvem a melhoria da qualidade técnica e estética do trabalho realizado.

Para compreender melhor Nunes et al (2008), cita que:

O sistema, chamado por Dalcroze de *Rythmique*, é direcionado para a educação e busca a relação entre a pessoa e a música, procurando desenvolver uma escuta consciente que parte do movimento corporal estático ou em deslocamento. Desta forma, o sistema procura gerar a compreensão, a fruição, a conscientização e a expressão musical nas pessoas. A música deixa de ser um objeto externo à pessoa e participa diretamente da criação do movimento pela pessoa. Metaforicamente o corpo expressa a música e se transforma em ouvido, passando a ser a própria música. No momento em que isso ocorre, música e movimento se integram (NUNES et al, 2008, p. 4).

Para que o desenvolvimento aconteça Nunes et al (2008, p.4) descreve os processos de sensibilização realizados por "Émile Jaques-Dalcroze, que desenvolveu o trabalho sistemático de educação musical baseado no movimento corporal e na escuta musical ao perceber em seus alunos o baixo preparo e ao constatar a dificuldade que os mesmos apresentavam ao cantar obedecendo aos influxos rítmicos”.

Através do método ativo de *rythmique*, podemos pensar em outras formas de ensinar, que podem auxiliar em um melhor aprendizado e consequentemente contribuir nas criações coreográficas. “Quando criamos e nos expressamos por meio da dança, executando e interpretando seus ritmos e formas, preocupamo-nos exclusivamente com o manejo de seu material, que é o próprio movimento” (LABAN apud NUNES et al., 2008). Ao nos concentrarmos no manejo do movimento, podemos explorar e aprimorar nossa técnica, controlando aspectos como fluidez, precisão, expressividade e conexão com a música. Também podemos utilizar diferentes ritmos e formas para transmitir emoções, contar histórias ou explorar ideias abstratas.

Porpino (2018, p.99) diz que “a dança, assim como múltiplas outras manifestações da cultura, exige um aprendizado, a aquisição de uma técnica (ou técnicas) para sua realização”. Conforme avançam, os dançarinos podem se aprofundar em técnicas mais avançadas e complexas, com giros, saltos e acrobacias, isso vai depender do estilo de dança escolhido. No contexto do corpo coreográfico, a aprendizagem e o desenvolvimento dessas movimentações mais complexas fazem parte do processo de educação corporal e que pode ser trabalhada de forma ampliada se houver uma maior conexão entre música e dança.

Já para Maura Penna apud Cristal (2018 p. 3), “a sensibilidade musical é algo adquirido, mesmo que inconscientemente, a partir da relação estabelecida com o meio em que se relaciona, seja comunidade, família ou escola, em que o educador musical precisa estar ciente para que possa desenvolver ainda mais as potencialidades de cada indivíduo”. Essa relação do educador musical pode ser desenvolvida com o aluno a sensibilidade musical, seja ele aluno da música ou da dança. O importante é desenvolver essa sensibilização através de atividades que envolvam a escuta ativa, a análise e interpretação musical, a prática instrumental e vocal, a composição e a improvisação, seja ele um músico ou um bailarino.

Com isso podemos perceber uma compreensão quanto à sensibilidade desenvolvida na música, mas também podemos encontrar ou perceber essa sensibilidade na dança através de uma habilidade que pode ser adquirida e desenvolvida ao longo da vida, onde o educador desempenha um papel essencial ao criar um ambiente preparado para essa exploração, considerando as potencialidades individuais de cada aluno.

Por meio dessas potencialidades individuais, podemos compreender melhor sobre o trabalho na dança, a partir de métodos utilizados por Laban:

Rudolf Laban (1978) observa o movimento humano, trazendo-o para o centro da experiência humana. Seus estudos nos levam a entender que o movimento é ao mesmo tempo funcional e expressivo e que todo movimento pode ser aproveitado para a dança. Dessa forma o corpo do cotidiano, o mesmo corpo que anda, corre, senta, brinca e não é preparado especialmente para a dança, mas pode dançar a partir dos movimentos funcionais que possui (NUNES et al 2008, p.4).

As ações desse corpo são as mesmas que usamos no dia a dia, porém no cotidiano sempre são exploradas de forma expressiva como quando se cria direcionando-se para um espetáculo. Nesse sentido, dizemos que o movimento funcional é diferente, pois geralmente está voltado para cumprir determinadas tarefas sem a intenção poética que envolve qualidades e tonalidades outras. No contexto de criação do corpo coreográfico, esses movimentos podem partir do cotidiano, mas certamente precisam ser trabalhados de forma expressiva.

Segundo Teck apud Soares (2019):

A fluência dos movimentos proporcionalmente executados com a música deve conter a energia racionada, para que o movimento não fique atrasado ou adiantado. Liberar a energia com acento ou ênfase na chegada de um certo movimento sustentando a pose por alguns instantes, ou a desaceleração delicada para acrescentar ênfase no movimento com o

acento ávido, como é chamado pelos músicos. (TECK apud SOARES 2019, p.16).

Ao trabalhar com a música, os bailarinos podem encontrar inspiração para criar coreografias originais, adaptar sua técnica aos diferentes ritmos e explorar a expressão de uma peça musical. Além disso, ao afinar seus ouvidos para a música, eles também podem desenvolver um senso mais aguçado de ritmo e musicalidade, o que é fundamental para uma performance de dança.

Se houvesse uma maior sensibilização musical para os dançarinos, possivelmente teríamos melhorias em sua percepção rítmica, ou quem sabe uma melhor percepção quanto ao andamento do tempo e a pulsação da música. Essa forma de ensino da música é conhecida como musicalização, é um conceito do processo de Educação Musical como um todo. Teck apud Soares (2019, p.15) menciona que “dançarinos não adiam ensaios e apresentações para focar a atenção para a musicalidade”.

O processo de musicalização é fundamental para que as crianças e adultos adquiram uma base sólida em música, compreendam os elementos musicais (ritmo, melodia, harmonia, timbre, entre outros) e desenvolver a sensibilidade e a apreciação musical. Em pesquisas Cristal (2018 p. 2), percebe a utilização do termo “musicalização e musicalização infantil, mas não foi visto previamente a definição dessa terminologia. [...] em livros de sua pesquisa, que são considerados de alta relevância no meio acadêmico, percebe-se que essa terminologia precisa ser mais discutida assim como as questões que a envolvem”.

Para a musicalidade, de um modo geral, podemos encontrar definições e conceitos que variam conforme o pensamento da sociedade, e de acordo com o convívio sociocultural dos indivíduos. Por meio deste assunto Maffioletti afirma que:

Vale a pena salientar a importância de compreender um conceito no seu contexto histórico, para que fique bem claro que, aquilo que estamos pensando hoje sobre musicalidade será também visto como uma forma de pensar do nosso tempo, nem melhor, nem mais verdadeira do que a forma de pensar de outras épocas (MAFFIOLETTI, 2001, p. 2).

Com certeza, os termos "musicalidade" e "musicalização" são muito relevantes quando se trata de educação musical. A musicalidade refere-se à capacidade de compreender, interpretar e expressar a música de forma significativa e artística. Envolve a sensibilidade e a habilidade de ouvir, discernir elementos musicais como melodia, harmonia, ritmo, dinâmica e timbre, e aplicar esses elementos de maneira expressiva.

Por outro lado, a musicalização é o processo de introduzir e desenvolver a sensibilidade e o conhecimento musical em indivíduos, especialmente crianças, por meio de atividades lúdicas, práticas e teóricas. É uma abordagem pedagógica que visa promover a apreciação, a compreensão e a expressão da música de forma criativa. Tendo com objetivo despertar o interesse e a percepção musical nas pessoas desde a primeira infância, estimulando a sensibilidade auditiva, o ritmo, a coordenação motora e a socialização. Ao participar de atividades musicais, os indivíduos são expostos a diferentes estilos musicais, instrumentos e elementos básicos da música, como ritmo, melodia, harmonia e timbre.

Podemos pensar também, em um corpo coreográfico que busca se desenvolver através do corpo musical, e criar por meio da musicalidade o que se desenvolveu no processo de musicalização. Vimos que a música e a dança, ambos se alimentam da mesma fonte em suas construções, então podemos analisar essa forma também na relação corpo coreográfico e o corpo musical, para que se possa buscar formas de melhorar o desenvolvimento de percepção do tempo, sincronismo e de ritmo, dentro dos fazeres coreográficos.

Para que este trabalho seja realizado de forma simultânea, podemos pensar em uma forma de ensino em que música e dança estejam conectadas possibilitando o desenvolvimento das percepções da música, que colabore com um desenvolvimento de qualidade dos bailarinos nos fazeres coreográficos.

3 DANÇA E MÚSICA: ALARGANDO PERCEPÇÕES ACERCA DOS FAZERES COREOGRÁFICOS.

3.1 Elementos musicais e dançantes que compõem as Bandas Marciais Escolares

O pesquisador Lacerda (1967 apud NASCIMENTO, 2021 p.35), é um dos que abordam os elementos de: *Instrumentação, Arranjos musicais, Notação musical, Harmonia e melodia, Ritmo e percussão, Dinâmica e expressão*. Alguns desses elementos, também são apontados nos regulamentos de instituições que promovem os campeonatos.

Os elementos musicais característicos de uma Banda Musical em geral são:

Instrumentação: As bandas marciais são compostas por diferentes instrumentos musicais, como metais (trompetes, trombones etc.), madeiras (clarinetes, flautas etc.), percussão (tambores, pratos etc.) e ocasionalmente instrumentos de cordas, como baixos e guitarras.

Arranjos musicais: A música executada pelas bandas marciais geralmente é arranjada especificamente para esse tipo de formação. Os arranjos podem incluir adaptações de músicas populares, marchas militares, hinos nacionais e peças musicais originais.

Notação musical: A notação musical é escrita em partituras musicais, indicando as notas, durações, dinâmicas, articulações e outros elementos musicais necessários para a execução coordenada e harmoniosa da música.

Harmonia e melodia: A harmonia se refere ao encadeamento de acordes e ao modo como as diferentes vozes instrumentais se encaixam umas nas outras. A melodia é a linha musical principal que é tocada por um ou mais instrumentos.

Ritmo e percussão: O ritmo desempenha um papel crucial nas bandas marciais, fornecendo células de tempo que variam em sua duração. O pulso é a marcação e a organização temporal da música, que estão presentes nos instrumentos de percussão, e que vão fornecer a base rítmica para os outros instrumentos.

Dinâmica: É como se utiliza a variação do volume e articulações do som.

Expressão: A expressão está relacionada às combinações entre a dinâmica e a musicalidade do conjunto.

Rudolf Laban, foi um dos importantes pesquisadores do movimento que abordou os elementos de: *Movimento, Espaço, Ritmo, Dinâmica, Expressão e Interpretação*,

Composição coreográfica. Alguns desses elementos são justamente os que figuram nos regulamentos de instituições que promovem campeonatos de Bandas Marciais Escolares.

No contexto dos corpos coreográficos, a dança contempla os seguintes elementos:

Movimento: Os corpos coreográficos exploram uma variedade de movimentos, incluindo gestos, deslocamentos, saltos, giros e quedas. Os bailarinos utilizam o movimento para expressar emoções, contar histórias e criar composições coreográficas.

Espaço: O espaço é um elemento crucial na dança. Os corpos coreográficos ocupam e manipulam o espaço de diferentes maneiras, explorando direções, níveis, formas e tamanhos.

Ritmo: Os corpos coreográficos exploram diferentes ritmos, que podem ser regulares, irregulares, acelerados, desacelerados ou sincopados. O ritmo na dança é muitas vezes acompanhado por música, mas também pode ser criado apenas pelos movimentos dos bailarinos.

Dinâmica: A dinâmica está relacionada à qualidade e intensidade dos movimentos na dança. Os corpos coreográficos podem explorar uma ampla gama de dinâmicas, incluindo suave, enérgica, fluída, leve ou pesada.

Expressão e interpretação: A dança é uma forma de expressão artística, e os corpos coreográficos buscam transmitir emoções, ideias e histórias por meio dos movimentos. A expressão corporal, o uso do rosto e a conexão emocional são elementos importantes nesse aspecto.

Composição coreográfica: A composição coreográfica é a organização e estruturação dos movimentos na dança. Onde a composição coreográfica envolve a escolha de padrões, formas, interações entre os bailarinos e o desenvolvimento de uma narrativa ou tema.

Mesmo extraindo elementos da mesma fonte, é possível encontrar ou perceber uma insatisfação ou discordância quando se fala na existência de relações, seja por parte de profissionais e pesquisadores da Dança ou da Música. Que fique claro que não estamos afirmando ou sequer impondo que realmente exista uma dependência, pois ambas existem separadamente e possuem características que as diferem. O diálogo surge com o objetivo de refletir sobre as possíveis relações entre as duas artes para a ampliação dos fazeres coreográficos.

Essa temática é complexa e de intensa discussão entre profissionais da área e para adentrar ao assunto, dialogamos com Schroeder, que nos aponta:

A música e dança, ao contrário de serem caules da mesma raiz, me parecem mais raízes diferentes num mesmo solo fértil. São sementes germinadas muito próximas, regadas pelas mesmas águas da chuva, que cresceram talvez com seus galhos emaranhados, mas individualmente, separados, vivem dos seus próprios recursos, se ajudando mutuamente, é claro, mas nunca se confundindo. O fato de possuírem características comuns não as faz idênticas. Nem mesmo considero que sejam características comuns. Elas lidam com os mesmos elementos de modo bastante diversos (SCHROEDER, 2000, p.9).

Por meio do trabalho de percepção do tempo, pulsação e sincronismo, podemos notar que a música na dança passa a auxiliar na solução de vários imprevistos, dificuldades ou limitações nas construções coreográficas e cênicas. Através disso, é possível notar a possibilidade de novos pontos que vão se relacionando com a música, que facilitam de alguma maneira em uma melhor construção cênica.

Falar de sincronismo é também falar do tempo [...], e uma das medidas adequadas para isso é a pulsação, padrão consensual, sonoro, regular e constante. Em primeiro lugar, por causa da sua regularidade e constância, que permite a previsão exata do próximo momento; e em segundo lugar porque é sonoro. Com o sentido da audição, nós mantemos constantemente em alerta (SCHROEDER, 2000, p.11).

E quando falamos de tempo ou pulsação, nosso pensamento remete à música. Contudo, podemos notar a presença do tempo e da pulsação em vários momentos no campo da dança, independente do estilo ou técnica trabalhada. Portanto, um trabalho ampliado de sensibilização musical articulado ao corpo e ao movimento é fundamental para um bom desenvolvimento dos fazeres coreográficos.

Para perceber o tempo e a pulsação na dança e/ou na música, precisamos fazer uso dos nossos sentidos, mas o que é mais usado é a audição. Através da audição podemos perceber os sons e suas dinâmicas que podem nos levar a momentos específicos de iniciar, finalizar ou ter uma variação do movimento. Quando paramos para analisar os detalhes na construção da coreografia e da música, conseguimos ter noção do quanto é importante o uso da audição nessa construção.

Ana Mundim (2015, p.24 apud NASCIMENTO, 2017, p.49) aponta que “coreografia é a arte de compor, criar estruturas de movimentos, [...] não se limitando a ser utilizado somente no âmbito artístico”. Partindo desse pensamento, também podemos perceber que a arte de criar e compor estruturas de movimentos pode ser realizada pela ampliação dos nossos sentidos, onde o criar se relaciona aos desejos transformando em cenas, e em movimentos ou não, para que assim seja captado pelo público. Nesse sentido, quanto mais ampla for nossa capacidade de articular os elementos coreográficos através de uma maior sensibilização musical, melhor será o desenvolvimento da coreografia.

Na dança, a sincronização dos movimentos é fundamental e a pulsação da música desempenha um papel crucial nesse processo. A pulsação da música serve como uma referência constante e confiável para orientar os movimentos, contribuindo para a execução sincronizada da coreografia.

Desta forma, em diálogo com o autor Schroeder, compreendemos que:

Na dança, falar de movimentos sincronizados ou pelo menos deveria falar de pulsação, ou melhor, de música com pulsação. Movimentos sincronizados, dançados com sombras duplicadas por vários dançarinos, exigem, além de uma organização espacial, principalmente uma exata organização temporal. Nada melhor, para que isso aconteça, do que uma baliza sonora. Nem sempre os dançarinos podem-se observar mutuamente para o ajuste dos movimentos, mas seus ouvidos estão sempre abertos, captando os sons presentes de onde quer que eles venham. A música montada sobre um pulso regular constante aparente, permite, como já se disse, a previsão segura de momentos específicos. Atrelando os pontos chaves dos movimentos que devem ser executados a pontos determinados no tempo pela música, previsíveis pelo pulso está praticamente resolvida a questão de execução sincronizada dos movimentos (SCHROEDER, 2000, p.11).

Na dança, o desenvolvimento do sincronismo vem através de uma prática contínua. E para se ter um melhor desenvolvimento no sincronismo, normalmente busca-se trabalhar a percepção da pulsação e do tempo, entendendo onde o movimento se inicia ou termina, nos diversos momentos em que ele acontece. Assim, é possível desenvolver o sincronismo com atenção e qualidade, para que se tenha movimentos mais precisos. Nesse sentido, Schroeder descreve que:

[...] é raro que um coreógrafo, não importando a qual estilo pertença, perca a oportunidade de oferecer ao público momentos de dança sincronizada. Toda pessoa que já tenha presenciado qualquer manifestação que dê ênfase, a expressão corporal [...] (SCHROEDER, 2000, p.10).

Esta percepção apresentada por Schroeder, é algo que hoje em dia vem sendo desconstruído pelos profissionais da área da dança. Anteriormente, nos corpos coreográficos das bandas marciais esse tipo de pensamento era encontrado com frequência, pois se tinha uma visão de que o sincronismo precisava ficar evidente a todo o momento e que passou a ser uma obrigação em campeonatos, concursos e apresentações.

A partir da relação entre dança e música, e como essas relações refletem no corpo coreográfico das bandas marciais, podemos adentrar e conhecer melhor sobre suas características. Com base no que já foi apresentado, podemos compreender sua disposição dentro da banda e qual sua função nas apresentações, concursos e campeonatos. Como descreve Corrêa, com mais riqueza de detalhes:

O Corpo Coreográfico está posicionado logo à frente da Baliza e do Mor, e pode ser considerado responsável pelo enriquecimento das apresentações da Corporação, devido às movimentações das coreografias que em muitos casos exigem uma memorização complexa, aliada ao ritmo e a melodia dentro de uma sincronidade e criatividade apurada, concretizando um espetáculo à parte, materializando as peças musicais, apresentadas pelas Banda ou Fanfarra (CORRÊA, 2016, p.236).

O posicionamento do corpo coreográfico à frente da banda não é uma regra, pode variar de acordo com interesse ou propósito do coreógrafo, isso pode depender até mesmo do tipo de evento que iria participar. Na maioria das vezes podemos encontrar o corpo coreográfico posicionado atrás da banda ou até mesmo à frente do estandarte, mas quando isso acontece o coreógrafo tem algum motivo, interesse ou propósito.

Tendo em vista as variações de criação presentes no corpo coreográfico, podemos encontrar: movimentos corporais a partir de desenhos e formas coreográficas, além de figurinos com o uso de adereços ou não, podendo também, observar as duas formas acontecendo de maneira simultâneas.

No entanto o desenvolvimento dessas variações ou elementos de criação, percebe-se a necessidade de se manter uma rotina de ensaios, que podem acontecer de forma individual, em pequenos grupos e ensaios gerais. Através de repetições e trabalho em equipe, consegue-se solucionar dúvidas pontuais e alcançar um melhor resultado para o grupo.

Para compreender como normalmente acontecem esses ensaios das bandas marciais, e como geralmente organizam as divisões dos grupos para os ensaios do pavilhão nacional, estandarte, baliza ou baliza masculino, mor ou capitão mor, corpo musical e corpo coreográfico vamos exemplificar alguns dos elementos neles trabalhados, baseando-se em experiências que já venho acumulando ao longo da minha trajetória.

Os ensaios do pavilhão nacional e estandarte geralmente acontecem de 2 a 3 vezes por semana, esses ensaios começam em um espaço separado ou afastado onde são trabalhados os elementos de postura, alinhamento, garbo, marcha. Depois são realizados ensaios gerais, com movimentações específicas, que vai depender do evento em que irão apresentar.

Para a baliza feminino ou baliza masculino, Mor ou Capitão Mor, esses ensaios vão sempre se alternar em ensaios individuais ou gerais, em certos momentos o coreógrafo está presente nos ensaios individuais para explicar o que será preciso nas apresentações, ou para fazer correções e ajudar caso tenha necessidade de auxílio. Normalmente o coreógrafo encaminha as/os balizas e balizas masculinos para um espaço especializado no treinamento

deles, isso quando se é possível o deslocamento deles até esse centro, já que nem sempre os espaços escolares têm estrutura adequada para o trabalho de ginástica artística (GA) ou ginástica rítmica (GR) com as balizas.

Os ensaios do corpo coreográfico normalmente acontecem de 3 a 6 vezes por semana, e podem ser realizados separados dos outros grupos ou podem ser ensaios coletivos, isto vai depender do que foi planejado para a aula ou da intenção do coreógrafo. Esses ensaios podem ser divididos em um primeiro momento em ensaios de postura, garbo, marcha, ritmo e alinhamento. Em um segundo momento podem ser divididas para criação de movimentos, melhorar a coreografia e até mesmo tirar dúvidas. Quando acontece esse momento de divisão em subgrupos, normalmente o professor coreógrafo nomeia as/os alunos/as que se destacam ou que tem um melhor desempenho, para ter uma função de destaques (chefe de naipe) dentro do corpo coreográfico, para conduzir esse ensaios separados e desenvolver sequências coreográficas.

3.2 Aspectos da criação - aproximações entre dança e música nos fazeres coreográficos

O coreógrafo pesquisador Rudolf Laban apud Nascimento (2017, p.50) “identifica que o movimento humano ao mesmo tempo é funcional e expressivo, ele diz que todo movimento pode ser pensado e vivenciado para a dança”. Partindo deste princípio, pode-se perceber que os movimentos do Corpo Coreográfico das Bandas Marciais podem surgir a partir do cotidiano das pessoas e de criações em diálogo direto com a música selecionada, já que as coreografias podem ser montadas pelos próprios alunos com o auxílio dos professores(coreógrafos).

Através de minhas vivências em corpos coreográficos, percebi como a atuação dos/as alunos/as nas composições coreográficas fez diferença em minha formação. Quando iniciei não se pensava em atuação dos/as alunos/as nas construções de coreografia, apenas chegava nos ensaios e o professor passava a sequência de movimentos, acontecendo apenas a reprodução do que era criado pelo coreógrafo.

Com o passar dos anos, ainda pensando na minha trajetória com as Bandas Marciais, tive contato com coreógrafos que tiveram abordagens de ensino diferentes, mesmo ainda tendo algumas dificuldades para a atuação dos/as alunos/as em certas questões. Ainda assim, tentavam trabalhar a participação deles quanto à criação de

movimentos, mas quando se tratava das coreografias era difícil acontecer ou pode-se dizer que isto acontecia de maneira limitada. Para entender quanto a essa participação, normalmente acontecia quando o desenho coreográfico já elaborado pelo professor/coreógrafo não funcionava em relação às movimentações realizadas pelos alunos/as, apresentando dificuldades na percepção e ocupação do espaço, por exemplo, ou quando a formação pensada pelo coreógrafo, na prática se desenvolvida com outras dificuldades deixando a coreografia poluída (com pouca visibilidade). Somente nesses casos é que eu percebia que os alunos/as podiam fazer alterações para que a coreografia ficasse mais limpa (com visibilidade), para que todos conseguissem compreender o que estava sendo executado. A partir daí, me despertou mais interesse em entender como acontecia a construção das contagens dos tempos musicais, por exemplo, e das formações espaciais, das escolhas desses elementos de criação.

Após alguns anos, fui convidado para participar de um processo seletivo e fazer parte da Banda Marcial Sonia Araújo, no Instituto em Artes Basileu França – Escola de Artes Veiga Vale, na região central de Goiânia. Nesse contexto, o coreógrafo Edson Antônio de Freitas Junior me mostrou e ensinou outras formas de criar, onde os/os alunos/as podiam participar ativamente nas construções coreográficas. Essa autonomia era construída desde a contagem do tempo musical à produção do figurino, fazendo com que pudéssemos, também, estudar sobre a história da música apresentada pelo corpo musical e pensar em possíveis adereços para usar ou construir a coreografia.

Ao mesmo tempo em que acontecia esse estudo da música, buscava-se aprender outros elementos, como escolher um instrumento musical que está mais presente durante a música para acompanhar sua contagem, perceber onde acontecem as pausas, onde toca-se mais rápido, lento, normal, dobrando o tempo musical ou perceber os momentos das batidas (sons mais fortes).

Para que essas abordagens possam acontecer é necessária uma maior sensibilização corporal e musical, assim como exercitar um trabalho em conjunto. Mas enquanto estive participando de Bandas Marciais, pude perceber que no processo de criação, muitas vezes, o professor só tinha acesso a música, quando se era repassado para o restante da Banda (corpo musical). Com isso, o professor coreógrafo tinha que correr para estudar as músicas, realizar a contagem dos tempos musicais para que assim pudesse pensar e uma forma de ensinar seus alunos e poder criar as movimentações. Porém, é necessário ir além disso. O professor/coreógrafo pode buscar conhecer os elementos da música, se existe alguma

história ou enredo em torno, para criar movimentações que ilustre a música apresentada. E esse conhecimento precisa ser compartilhado com todos/as os/as alunos/as a serem co-criadores/as no processo.

Através dessas informações é possível saber se a música que será tocada é complexa, para se desenvolver com os/as alunos/as e com isso buscar formas de construir conhecimentos junto com eles/elas. Também é possível saber o contexto de criação daquela música, e se está diretamente relacionada a temáticas específicas ou se ainda têm relações com histórias veiculadas em outras linguagens comunicativas/artísticas como filmes e afins. Tudo isso pode apontar caminhos e orientações ao coreógrafo em como trabalhar/ensinar alunos/as/bailarinos/as, para que possam explorar, discutir e experimentar ideias de figurino, movimentos e expressões. Por ser um trabalho com várias camadas, se faz necessária a participação de todos/as os alunos/as/bailarinos/as, pois esse trabalho em conjunto enriquece e oferece mais segurança para a criação das composições coreográficas.

Para exemplificar o pesquisador Souza compara:

As relações feitas com um corpo coreográfico e sua semelhança a uma comissão de frente de escolas de samba, pois desde a entrada a intenção é chamar a atenção dos espectadores ao levar o “tema” no qual a banda pretende tocar, também pelos adereços coloridos que são usados, geralmente são bandeiras feitas com tecidos estampados e canos de alumínio. (SOUZA,2019, p.29)

Por conta das relações com as comissões de frente de escolas de samba, os integrantes das corporações perceberam que as construções do corpo coreográfico se aproximam das bandas americanas denominadas Color Guard. Para compreender melhor o estilo Color Guard, também conhecido como Guarda de Cor, é uma forma de expressão artística que combina dança, interpretação teatral e habilidades com bandeiras, rifles, bastões e outros acessórios similares. Geralmente, está associado a bandas de música e é realizado durante as apresentações das bandas em desfiles, competições e eventos esportivos.

Com essa aproximação ao estilo americano, o nome “Corpo Coreográfico” vem sendo substituído por “Color Guard”, mas isso vai depender da construção que esse professor(coreógrafo) vai seguir com seu corpo coreográfico, juntamente com o professor(maestro) do corpo musical. Essa substituição acontece por pequenas alterações de códigos coreográficos, desde o estilo da vestimenta, movimentações ou de criações coreográficas.

No que tange às relações entre coreógrafos e maestros, a partir das vivências que tive em diferentes Bandas Marciais, em grande medida, pude observar que a relação ou comunicação dos maestros com os coreógrafos eram feitas em momentos pontuais, a maioria das decisões quem tomava era o maestro. Durante os ensaios e apresentações existia uma comunicação mais tranquila, com algumas trocas de informações, mas essa relação não era e ainda parece não ser algo intencional, propositivo ou que direcione um trabalho em conjunto.

Acredito que se houvesse uma maior relação e comunicação entre coreógrafo e maestro, as dinâmicas, as compreensões e criações seriam mais facilmente realizadas entre todos/as envolvidos/as nos processos de criação. Dessa forma, os/as alunos/as teriam um melhor entendimento musical e com isso deixaria mais fácil, por exemplo o trabalho de musicalização.

De acordo com Nascimento acredita-se que:

A música é aliada à criação do corpo coreográfico. Sabe-se que muitos professores são exclusivamente sensibilizados pelo som. A música é o estímulo para a criação do corpo coreográfico, é por meio delas que os professores pensam, estruturam, propõem e concretizam as coreografias (NASCIMENTO, 2017, p.50).

A partir da música é possível explorar diferentes possibilidades corporais para a criação das coreografias. Esse estreitamento da relação entre música e dança, em que a escolha da trilha sonora certa pode influenciar o estilo, o ritmo, a expressão e até mesmo uma mensagem transmitida pela coreografia é uma interessante pista para compreendermos as possibilidades de trabalho. A música fornece para os coreógrafos uma base sonora na qual eles constroem sua coreografia, e pode ser usada como um elemento de organização e estruturação dos movimentos.

Além disso, podem ser exploradas os seguintes elementos e ações de criação: trabalhar a intenção do professor/coreógrafo e dos bailarinos/alunos, de expressarem seus desejos através do movimento, decidindo se haverá dinâmicas individuais ou em grupo; trabalhar com ou sem o uso de recursos inovadores; apresentar a possibilidade de se pesquisar materiais simples do dia a dia, que tenham a possibilidade de criar um vínculo com o público ou que desperte algum tipo de sentimento em quem assiste, seja ele intencional ou inesperado. Outrossim, para desenvolver as expressões em movimentos, elementos específicos relacionados ao corpo podem ser investigados como a disposição

dos corpos e movimentos no espaço, a intensidade dos movimentos, o trabalho com o sincronismo e até mesmo as expressões faciais.

Tudo isso aliado a uma percepção musical ampliada pode potencializar o trabalho coreográfico, onde podemos pensar em processo de musicalização em conjunto com o corpo coreográfico, para que qualquer eventualidade que aconteça enquanto tocam a música consigam improvisar e dar andamento na coreografia sem se perder ou não saber o que fazer. Podemos pensar que se existisse mais ensaios com o corpo musical, para que os alunos da linha de frente possam aprender a identificar as falhas durante o seu processo de aprendizagem, poderiam também saber o que seria possível fazer no momento da apresentação, criar formas de superar esses os imprevistos.

Nas expressões faciais ou do corpo como um todo, o movimento vai acompanhar o som interpretando se vai ser mais intenso ou suave, trazendo formas distintas para as possibilidades expressivas apresentadas através da música. Exemplificando, podemos dançar algo mais agitado com sorriso no rosto e o corpo explodindo em movimentos, pois já ouvimos e entendemos que naquela música pode ser trabalhada esse tipo de expressão.

Quando tratamos de ritmo e tempo musical, vamos entender que esses elementos estão diretamente relacionados às escolhas dos traços estéticos da dança nesse tipo de criação. Para a construção coreográfica isso é muito importante, por ser a base de elaboração e investigações de movimentos, sendo uma das primeiras coisas que geralmente é ensinada para os/as alunos/as na criação da coreografia. A forma como a Banda (corpo musical) interpreta as peças musicais vai refletir na forma como o corpo coreográfico expressa ou interpreta, através da melodia ou aquele clima imprimido por meio da música.

Em se tratando de estrutura musical, enquanto na música ela pode ser percebida através de sua forma, no corpo coreográfico essa repetição pode ser notada em um mesmo desenho coreográfico, em uma mesma sequência de movimentos ou os dois acontecendo de forma simultânea. Isso não impede que encontremos novas formas de expressar essas estruturas.

Essa liberdade de construção também acontece no trabalho de improvisação, pois caso o maestro realize alguma modificação na música, o corpo coreográfico terá toda a capacidade de improvisar movimentos que dialogue com tal acontecimento. Para tudo isso, se faz necessário um trabalho de musicalização mais amplo e sempre em diálogo para um melhor desenvolvimento dos/as alunos/as/bailarinos/as.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As Bandas Marciais Escolares desempenham um papel significativo nas escolas, tanto no desenvolvimento musical quanto na promoção de habilidades coreográficas. Uma educação musical mais sensível e aprofundada é fundamental para a ampliação dos fazeres coreográficos das Bandas Marciais. O estudo da teoria musical e a compreensão dos elementos musicais proporcionam uma base sólida para a criação coreográfica. A conexão entre a música e a dança se fortalece quando os estudantes têm conhecimento musical aprofundado.

A integração entre dança e música nas Bandas Marciais permite uma ampliação das percepções artísticas dos estudantes. Ao explorar os elementos musicais, como ritmo, melodia e harmonia, em conjunto com a expressão corporal, os jovens artistas são capazes de criar performances coreográficas mais envolventes e expressivas. Ao analisar os elementos que compõem as Bandas Marciais Escolares, observamos que a dança e a música estão intrinsecamente ligadas. Os movimentos coreográficos são projetados para estarem sincronizados com a música, criando uma experiência estética harmoniosa.

O ritmo da música influencia diretamente os movimentos corporais, enquanto a melodia e a harmonia podem inspirar, também outras expressões dos/as alunos/as/dançarinos/as. A colaboração entre coreógrafos, maestros e dançarinos é fundamental para criar um diálogo mais harmônico e ampliado entre dança e música.

A relação entre dança e música nas Bandas Marciais Escolares não apenas enriquece a experiência artística dos estudantes como também pode ampliar a compreensão e apreciação pelas artes como um todo.

Além disso, é de suma importância que novas pesquisas quanto a essas relações sejam desenvolvidas e realizadas, para que se possa estreitar os diálogos entre as duas linguagens e com isso construir outras formas de ensino, aprendizagem e criação nos contextos dos fazeres coreográficos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, Maria Helena Jayme. **A música e o piano na sociedade goiana (1805 - 1972)**. Universidade Federal de Goiás - UFG. Fundação de Apoio à Pesquisa, FUNAPE. Goiânia, 1998.
- BRUM, Oscar da Silveira. **Conhecendo a banda de música: fanfarras e bandas marciais**. São Paulo: Ricordi, 1988.
- CABRAL, Lara Cristina. **Linha de frente das bandas marciais em Goiânia – Corpo Coreográfico - como surgiu e onde estamos?** Goiânia, 1996. Pós-graduação (Pedagogia da Dança). Pontifícia Universidade Católica de Goiás - Centro de Estudos Avançados e Formação. Goiás 1996.
- CORRÊA, Elizeu de Miranda. **Linhas de Frente das Bandas Marciais de São Paulo: memórias, tensões e negociações (1957-2000)**. 403 f. Tese (Doutorado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.
- CRISTAL, Quedma Rocha. **O processo de musicalização: concepções e implicações práticas**. XIV Encontro Regional Nordeste da Associação Brasileira de Educação Musical Educação Musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos. Universidade Federal da Bahia - UFBA. Salvador/BA - 19 a 21 de setembro de 2018.
- FRANÇA. Basileu Toledo. **Música e Maestros**. Edição da bolsa de publicações da Associação Brasileira de Escritores – seção Goiás – Goiânia – GO, 1962.
- LORENZET, Simone; TOZZO, Astrit Maria Savaris. **Bandas Escolares**. IX Congresso Nacional de Educação, EDUCERE e III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia. Anais. Curitiba, 2009.
- MAFFIOLETTI, Leda de A. **Musicalidade humana: Aquela que todos podem ter**. In: Anais do IV Encontro Regional da ABEM Sul, I Encontro do Laboratório de Ensino de Música/LEM-CE-UFSM. Educação Musical hoje: Múltiplos Espaços. Novas demandas profissionais. UFSM/RS, 23 a 25 de maio de 2001. p.53-63.
- MUNDIM, Ana Carolina. **O que é coreografia**. In. A Cena em Foco: Artes Coreográficas em Tempos Líquidos. Marcia Almeida (Org.). Brasília: Editora IFB, p.23 - 47, 2015.
- NASCIMENTO. Diovania da Silva, **Um olhar reflexivo sobre os fazeres da linha de frente nas escolas em Goiás**. Licenciatura em Dança. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. Aparecida de Goiânia- Go, 2017.
- NASCIMENTO, Pedro Cordeiro. **A música enquanto texto da cultura: Análise semiótica do trabalho de Orkestra Rumpilezz, nos primeiros anos de atuação do grupo**. Universidade Federal da Bahia. Curso de Comunicação com Habilitação em Jornalismo. Salvador-BA, 2021.
- NUNES, Julianus A., Godoy, Kathya Maria A. de., Rosa, Cláudia de S. **Aproximações entre a Música, o Movimento e a Dança no Projeto Dançando na Escola**. Licenciatura em Educação Musical, Instituto de Artes - São Paulo. 2008.
- PENNA, Maura. **Reavaliações e buscas em musicalização**. São Paulo: Edições Loyola, 1990.
- PINTO, Marshal Gaioso. **Da missa do Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins. Um episódio da música colonial em Goiás**. Editora AGEPEL, Goiânia, 2004.

PORPINO. Karenine de Oliveira, **Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética.** – 2. ed. – Natal, RN: EDUFRN, 2018.

PPP. Ciranda da Arte. Projeto Político Pedagógico Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte. Goiânia, 2015. Disponível em: <http://cirandadaarte.com.br/portal/wp-content/uploads/2015/01/PPP_2015.pdf>. Acessado em: 11 de julho 2017.

SADIE. Stanley. **Dicionário Grove de música.** Editora Jorge Zahar. 1994.

SANTOS. Andressa M, **Panorama Histórico e Musical das Bandas de Música em Goiânia: 1960-2000.** UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS. Goiânia 2016.

SCHROEDER. Jorge Luiz, **A música na Dança: reflexões de um músico.** Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas- SP, 2000.

SOARES. Isis de Oliveira e Silva, **Relações entre música e dança: A musicalidade do bailarino.** Universidade do Estado do Amazonas. Curso de Bacharel em Dança. Manaus- AM, 2019.

SOUZA, Jéssica Araújo. **O Corpo Coreográfico: Uma Proposta de Dança Enquanto Área de Conhecimento para Contribuição das Danças Inseridas na Banda Marcial de uma Escola Estadual de Manaus.** Monografia de Licenciatura em Dança. Universidade do Estado do Amazonas UEA-ESAT. Manaus, 2019.

TECK, Katherine. **Ear training for the bory: a dancer's guide to music.** Princenton Book Company, 1994.

VENÂNCIO, Carlos Alberto. **Entrevista concedida a Andressa Mendes dos Santos.** Goiânia, 12 de maio de 2016. [A entrevista encontra-se transcrita no Anexo C2 desta pesquisa].

Documento Digitalizado Público

VERSÃO FINAL TCC

Assunto: VERSÃO FINAL TCC
Assinado por: Tiago Oliveira
Tipo do Documento: Documentos
Situação: Finalizado
Nível de Acesso: Público
Tipo do Conferência: Documento Original

Documento assinado eletronicamente por:
■ **Tiago Vilas Boas Dias de Oliveira, TECNICO DE LABORATORIO AREA**, em 17/08/2023 10:21:23.

Este documento foi armazenado no SUAP em 17/08/2023. Para comprovar sua integridade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifg.edu.br/verificar-documento-externo/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 467401
Código de Autenticação: ae17538efd

