



INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS - IFG
CAMPUS APARECIDA DE GOIÂNIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES – REDE PROFARTES

PAULO RODRIGUES DA SILVA

ENSINO COLETIVO DE MÚSICA EM BANDA ESCOLAR: SEQUÊNCIA
DIDÁTICA PARA ALUNOS INICIANTES DOS INSTRUMENTOS DE METAIS –
FUNDAMENTOS BÁSICOS

APARECIDA DE GOIÂNIA

ABRIL/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: Paulo Rodrigues da Silva

Matrícula: 20211090120172

Título do Trabalho: **ENSINO COLETIVO DE MÚSICA EM BANDA ESCOLAR: SEQUÊNCIA DIDÁTICA PARA ALUNOS INICIANTES DOS INSTRUMENTOS DE METAIS – FUNDAMENTOS BÁSICOS**

Autorização - Marque uma das opções

1. ☒ 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, 13/04/2023.

Local

Data

Assinatura do Autor e/ou Detentor dos Direitos Autorais

PAULO RODRIGUES DA SILVA

**ENSINO COLETIVO DE MÚSICA EM BANDA ESCOLAR: SEQUÊNCIA
DIDÁTICA PARA ALUNOS INICIANTE DOS INSTRUMENTOS DE METAIS –
FUNDAMENTOS BÁSICOS**

Artigo apresentado ao Exame de Trabalho de Conclusão, acompanhado de Proposta Pedagógica, apresentado ao curso de Mestrado Profissional em Artes, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás - Campus Aparecida de Goiânia/IFG, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador(a): Prof. Dr. Cristiano Aparecido da Costa.

APARECIDA DE GOIÂNIA

ABRIL/2023



INSTITUTO FEDERAL
Goiás

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS
CÂMPUS APARECIDA DE GOIÂNIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES - Rede PROFARTES

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO

Aos treze dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e três, às 14 horas e 30 minutos, no Instituto Federal de Goiás - Câmpus Aparecida de Goiânia, situado na Av. Universitária Vereador Vagner da Silva Ferreira, Qd 1, Lt 1-A, Parque Itatiaia, na cidade de Aparecida de Goiânia, Estado de Goiás, foi realizada a sessão pública de defesa de Trabalho de Conclusão de PAULO RODRIGUES DA SILVA, discente do Programa de Pós-Graduação em Artes - Mestrado Profissional em Artes, autor do trabalho intitulado **"Ensino coletivo de música em banda escolar: sequencia didática para alunos iniciantes dos instrumentos de metais - fundamentos básicos"**. A banca foi composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. Cristiano Aparecido da Costa; Prof. Me. Eliton Perpetuo Rosa Pereira, Prof. Dr. Aurélio Nogueira de Sousa, Prof. Me. Marcelo Eterno Alves, sob a presidência do primeiro. Após a apresentação do trabalho, tendo sido o autor arguido pela Banca Examinadora, o aluno foi considerado APROVADO com as seguintes considerações dos membros da banca: Correção gramatical; complementação de ideias e de referências; corrigir texto que apresenta a metodologia; expandir as ideias das considerações finais; sugestão de mudança de título do produto; sugestão de mudança de termos do produto; melhorar diagramação; ampliar exemplos práticos.

Encerra-se a presente sessão às 16 horas e 40 minutos. Eu, Prof. Dr. Cristiano Aparecido da Costa, dato e assino a presente ata, que segue assinada por todos os membros da banca e pela discente.

(assinado eletronicamente)
Dr. Cristiano Aparecido da Costa
Presidente da Banca - Orientador (IFG)

(assinado eletronicamente)
Me. Eliton Perpetuo Rosa Pereira
Membro Interno (IFG)

(assinado eletronicamente)
Dr. Aurélio Nogueira de Sousa
Membro Externo (SEDUCE)

(assinado eletronicamente)
Prof. Me. Marcelo Eterno Alves
Membro Externo (IFG)

(assinado eletronicamente)
Paulo Rodrigues da Silva
Discente do Mestrado Profissional em Artes

Documento assinado eletronicamente por:

- Paulo Rodrigues da Silva, 20211090120172 - Discente, em 18/04/2023 10:46:17.
- Aurélio Nogueira de Sousa, Aurélio Nogueira de Sousa - Docente - Secretaria de Estado da Educação de Goiás (01409705000120), em 14/04/2023 14:44:21.
- Eliton Perpetuo Rosa Pereira, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 14/04/2023 09:30:05.
- Marcelo Eterno Alves, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 14/04/2023 09:27:14.
- Cristiano Aparecido da Costa, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 13/04/2023 20:24:18.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 13/04/2023. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifg.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 397402

Código de Autenticação: c0de206d41



Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Avenida Universitária Vereador Vagner da Silva Ferreira, Qd. 1, Lt. 1-A, Parque Itatiaia, APARECIDA DE GOIÂNIA / GO, CEP
74968-755
Sem Telefones cadastrados

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cristiano Aparecido da Costa
(Presidente - orientador)

Prof. Dr. Eliton Perpetuo Rosa Pereira
(Membro interno)

Prof. Dr. Aurélio Nogueira de Sousa
(Membro externo)

Prof. Ms. Marcelo Eterno Alves
(Suplente)

ENSINO COLETIVO DE MÚSICA EM BANDA ESCOLAR: SEQUÊNCIA DIDÁTICA PARA ALUNOS INICIANTES DOS INSTRUMENTOS DE METAIS – FUNDAMENTOS BÁSICOS

Paulo Rodrigues da Silva

RESUMO

O objetivo principal desse trabalho é elaborar uma sequência didática com unidades didáticas, considerando os principais fundamentos básicos para iniciantes dos instrumentos de metais de banda de música escolar. O estudo foi pensado a partir das necessidades apresentadas nas didáticas de ensino das duas unidades escolares para as quais a pesquisa se direciona: CEPI Edumundo Pinheiro de Abreu e Colégio Estadual José Lobo. O problema de pesquisa se apresenta da seguinte forma: Quais os principais fundamentos dos instrumentos de metais, e em qual sequência, devem ser trabalhados com iniciantes na perspectiva da proposta do ensino coletivo de música, de modo que promova o desenvolvimento dos fundamentos básicos? A fundamentação teórica se pautou nos princípios do método de ensino coletivo de música e a pesquisa foi desenvolvida em fases, de forma a alcançar os objetivos através da pesquisa qualitativa e do levantamento bibliográfico, tendo por base principalmente autores que estudaram o ensino coletivo musical, como: Keith Swanwick (2003), dialogando com Cruvinel (2003; 2005), Barbosa (2004), Alves (2014), Vecchia (2008; 2012) e Soares (2018). Esses dois últimos fizeram trabalhos sobre fundamentos técnicos dos instrumentos de metais voltados para o ensino coletivo. Também são apresentados fundamentos teóricos e metodológicos relacionados ao processo de ensino-aprendizagem de técnicas para alunos iniciantes nos instrumentos de metais, buscando promover considerável ganho cultural e social na formação dos estudantes com aquisição de conhecimentos, aprendizados, vivências diversas e contribuindo para a ampliação da memória e a improvisação coletiva.

Palavras-chave: Ensino Coletivo. Banda de música escolar. Sequência Didática. Fundamentos Básicos.

ABSTRACT

The main objective of this work was to elaborate a didactic sequence with didactic units, considering the main basic fundamentals for beginners of brass instruments for school music bands. The study was thought from the needs presented in the teaching didactics of the two school units to which the research is directed: CEPI Edumundo Pinheiro de Abreu and Colégio Estadual José Lobo. The research problem presents itself as follows: What are the main fundamentals of brass instruments, and in what sequence, should they be worked with beginners in the perspective of the proposal of collective music teaching, in a way that promotes the development of the basic fundamentals? The theoretical foundation was based on the principles of the collective music teaching method and the research was carried out in phases, in order to achieve the objectives through qualitative research and bibliographical survey, based mainly

on authors who studied collective music teaching, such as: Keith Swanwick (2003), dialoguing with Cruvinel (2003; 2005), Barbosa (2004), Alves (2014), Vecchia (2008; 2012) and Soares (2018). The latter two did work on the technical foundations of brass instruments aimed at collective teaching. Theoretical and methodological foundations related to the teaching-learning process of techniques for beginner students in brass instruments are also presented, seeking to promote considerable cultural and social gain in the formation of students with the acquisition of knowledge, learning, diverse experiences and contributing to the expansion of the memory and collective improvisation

Keywords: Collective Teaching. School music band. Following teaching. Basic Fundamentals.

INTRODUÇÃO

Com o surgimento das bandas de música nas escolas de ensino básico houve um considerável ganho nos aspectos cultural e social na formação dos estudantes, pois elas se destacam como uma importante ferramenta para romper com as barreiras sociais, favorecendo o processo de transformação da realidade de muitas pessoas. Vilela (2020, p. 01) afirma que “a importância das bandas de música está para além de sua participação em festividades da comunidade. A banda se justifica não só pela aquisição de conhecimento, mas por ser um local de aprendizados e vivências diversas”.

Soares (2018) ressalta que as crianças em fase escolar de ensino básico estão no processo de formação cognitiva, de caráter e de personalidade, sendo de fundamental importância que o professor perceba e eleve a autoestima desses alunos, inserindo-os em um novo contexto social, estimulando habilidades em que o aprendizado de um instrumento musical possa contribuir nesse sentido. No entanto, o autor observa que os resultados negativos do aluno que tenta aprender um instrumento e não consegue, incute na formação cognitiva do mesmo que ele não é capaz, quando na verdade faltou uma educação musical de qualidade que lhe garantisse o desenvolvimento das habilidades naturais e o desenvolvimento do caráter social.

E essa educação musical de qualidade passa pela formação do educador, que é sempre colocado à prova no sentido pedagógico. Soares (2018, p. 29), devido ao perfilamento da maioria dos cursos de licenciatura oferecidos atualmente no país, afirma que “a licenciatura forma educadores na área de educação artística geral ou educação musical, porém com pouco conhecimento específico de música,”. Quando esse professor começa a explorar os recursos disponíveis para trabalhar com o grupo no espaço escolar, percebe que precisa ir bem mais além do que foi visto em sua formação acadêmica e problematizar a relação dos estudantes com a banda, observando que essa atividade pode ser utilizada como entretenimento (criar um ambiente extraclasse, descontraído), bem como para novos conhecimentos culturais, sociais e educacionais (SOARES, 2018, p. 29).

Em Goiás a banda de música escolar deixou de ser vista como uma atividade de entretenimento e devido a sua ascensão na educação vem ganhando força

principalmente devido a formação de professores e realizações de concursos públicos específicos para professores de banda. E nesse sentido destaca se também como ponto fundamental para esse progresso a existência de uma proposta para bandas e fanfarras nas escolas públicas chamada de Arte Educa no âmbito da Secretaria de Estado da Educação - Seduc, com o objetivo de promover a cultura da formação artística e estética dos estudantes, numa perspectiva de inclusão e transformação social, que busca a melhoria da qualidade da educação, a fim de tornar o estado de Goiás uma referência nacional na arte/educação. Tudo isso embasada nas leis regidas pelo Conselho Nacional de Educação sob as leis, artigos e resoluções como: Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, artigos. 205, 206 e 208 da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988; Resolução n.º 2, de 10 de maio de 2016; Lei n.º 19.335, de 9 de junho de 2016, art. 2.º. Todos os detalhes de como funciona esta ação está distribuída na PORTARIA Nº 2037, de 04 de abril de 2022 que institui e estabelece diretrizes para a operacionalização do Projeto Arte Educa nas unidades educacionais da Rede Estadual de Ensino de Goiás. (SEDUC GOIÁS, 2022, p. 1).

Com o estreitamento dessa relação entre banda de música e escola, nos últimos anos tem se pensado muito no processo pedagógico, buscando a compreensão sobre como encontrar recursos para auxiliar o aluno em uma educação autônoma, emancipadora, protagonista, criativa, ligada à sua formação musical.

Nesse sentido a gerência de arte/educação Ciranda da Arte (órgão que administra as atividades das bandas e fanfarras nas escolas públicas estaduais em Goiás) construiu uma matriz curricular para nortear os professores das bandas na construção e aplicação do currículo, organizando os conteúdos de acordo com o DCGO – Documento Curricular para Goiás que “é fruto de uma ação cultural coletiva em torno da Implementação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) no território goiano”. (DC-GO, 2018, p.41)

Dessa forma, o tema dessa pesquisa está diretamente relacionado com a proposta pedagógica musical almejada por várias bandas de música escolar de ensino básico em Goiás. Assim, a inquietação na atividade de professor e regente junto às bandas de música escolar na rede pública de ensino e a necessidade de verificar em um plano mais abrangente como desenvolver uma proposta pedagógica sistematizada voltada para o ensino coletivo de instrumentos musicais, diminuindo a distância entre o ensino/aprendizagem de qualidade e o aluno, promovendo a

construção do conhecimento e a formação do cidadão por meio da banda de música escolar se constituíram como motivação para esta pesquisa.

Diante do exposto, o presente trabalho promove uma reflexão sobre a importância dos fundamentos básicos para alunos iniciantes nos instrumentos de metais nas bandas de música escolar através do ensino musical coletivo.

A apropriação do método de ensino coletivo de música no processo de ensino e aprendizagem tem feito muito sentido para professor e aluno, uma vez que o docente, como mediador, favorece a troca de experiência, a reflexão e atende às necessidades da escola quanto ao processo pedagógico esperado por ela.

Diante do exposto, é imprescindível desenvolver materiais pedagógicos adequados para o professor de música voltado para banda, que atenda aos desafios e as possibilidades no que diz respeito à sistematização do método de ensino coletivo. Para que esse método seja efetivo, deve-se considerar as necessidades e os direitos do aluno para que o mesmo desenvolva suas habilidades e conhecimentos.

Dessa forma, o objetivo geral da pesquisa foi elaborar uma sequência didática com unidades didáticas, considerando os principais fundamentos básicos para iniciantes dos instrumentos de metais da banda musical escolar. Entende-se que dentro dessas nove aulas foi possível abarcar o conteúdo necessário para desenvolver esses principais fundamentos básicos para iniciação em qualquer instrumento de metal. E para propiciar esse aprendizado de forma efetiva na iniciação do instrumento musical de metal, buscou-se: Fazer o levantamento e o estudo dos principais fundamentos básicos dos instrumentos de metais de banda musical escolar; Refletir e discutir sobre possibilidades de aplicação dos fundamentos básicos dos instrumentos de metais de banda musical escolar à luz dos princípios metodológicos do ensino coletivo de música; Elencar três principais fundamentos básicos dos instrumentos de metais de banda musical escolar e desenvolver uma sequência didática com unidades didáticas a partir dos princípios metodológicos do ensino coletivo de música.

Sendo assim, diante da importância e de seus benefícios, sabe-se que a metodologia do ensino coletivo musical consiste em ministrar aulas para vários alunos ao mesmo tempo, na forma homogênea ou heterogênea, e que esse ensino deve ser efetuado de maneira multidisciplinar, ou seja, além da prática instrumental podem ser

ministrados diferentes saberes musicais: teoria musical, percepção musical, história da música, entre outros (CRUVINEL, 2003).

A abordagem metodológica partindo dos princípios do ensino coletivo musical caminhou pela pesquisa qualitativa de caráter exploratória, sobretudo no sentido de ampliação de informações sobre o tema em estudo. Foi realizada também a pesquisa bibliográfica tendo o ensino coletivo musical como fundamento pedagógico para elaborar a sequência didática, que foi o objetivo da proposta pedagógica aqui apresentada em forma de produto, acompanhada de artigo científico, voltada para o ensino coletivo musical para iniciantes nos instrumentos de metais na perspectiva de auxiliar professores em sala de aula.

Na primeira parte do trabalho foi feita uma contextualização histórica que relata como surgiram as bandas de música, suas características e a importância das mesmas para as escolas de ensino básico. Propôs-se uma reflexão sobre o que é, como surgiu, quando surgiu, porque surgiu, quais as características e quem tem estudado o método de ensino coletivo de instrumentos musicais.

Na segunda parte, sobre os procedimentos metodológicos, realizou-se a apresentação do método e do referencial teórico utilizados para a constituição da pesquisa.

A terceira parte traz a sequência didática para alunos iniciantes dos instrumentos de metais, que é a proposta pedagógica, desenvolvendo três fundamentos básicos distribuídos em unidades didáticas, com o objetivo de auxiliar professores a inicializar de forma assertiva os alunos, proporcionando-lhes uma experiência e dinâmica de grupo com interação do indivíduo com o meio e com o outro e tecnicamente sanando futuros problemas de fundamentos básicos.

1. BANDAS DE MÚSICA: BREVE HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS PEDAGÓGICAS

O objetivo desejado aqui não é falar detalhadamente sobre a história da banda, mas realizar uma contextualização histórica para que o leitor percorra um caminho que lhe dê condições de entender como surgiram as bandas, as características que as diferenciam e em qual formato elas chegaram nas escolas civis públicas, para que sejam compreendidas as mudanças que são propostas para avançar na didática de ensino, visando ampliar o aprendizado do educando.

Usou-se a nomenclatura “Banda de Música” para contemplar as duas escolas públicas que são objeto dessa pesquisa, pois uma tem a padronização diferente da outra, e essas diferenças serão mostradas logo à frente.

1.1 A origem das bandas

Segundo Pinto (2004), as bandas de música tiveram sua origem nas Irmandades Cecilianas, no século XVIII. Organizadas nos moldes das corporações de ofício medievais, as irmandades, ligadas às instituições religiosas, acolhiam os músicos e lhes garantiam trabalho e assistência social, uma forma primitiva de mutualismo. Tinhorão (1976 apud ALVES DA SILVA, 2010, p. 23) explica que “a formação era confusa, com os tocadores de charamelas, caixas e trombetas oriundos do tempo da colonização”. Têm-se notícias também de que fazendeiros organizavam escravos em conjuntos musicais, que tocavam para suas famílias e para as populações rurais em cerimônias religiosas, como procissões e funerais, nos eventos oficiais e nas festividades populares.

Alves da Silva (2010) explica que as bandas de música tiveram sua origem e organização como conhecemos hoje com a chegada dos portugueses ao Brasil, sustentado em trabalhos que também dialogam com essa afirmação, como: CAJAZEIRA (2007), GRANJA (1984), NASCIMENTO (2007).

Figura 1 - Banda de música na folia do Espírito Santo



Fonte: Thomas Ewbank Life in Brazil (New York, 1856, p.251
 “Pedindo esmola para a folia do Espírito Santo, com banda de música”
http://www.scielo.br/scielo.phd?script=sciarttext&pid=S141377042014000100204&lng=en&nr_m=iso&thng=pt (SOARES, 2018, p.24)

Ainda sobre a origem das bandas de música, Campos (2008, p. 105) explica que:

A história das bandas de música remonta ao período do Brasil Colônia, com as bandas organizadas pelas irmandades religiosas e pelos senhores de engenho. Nas bandas das irmandades, os músicos tocavam em troca do aprendizado de leitura e escrita, e especificamente em busca do aprendizado musical. As bandas organizadas pelos senhores de engenho, conhecidas como bandas de fazenda, eram compostas por músicos-escravos que tocavam em troca de sustento.

Alves (2014), no método tocar junto, afirma que a origem das bandas de música vem do militarismo, levando-se em conta que a maioria da população masculina livre tinha, durante o período colonial brasileiro, algum tipo de engajamento militar, o que explica melhor a significativa expansão dessas corporações musicais por todo o território brasileiro.

Para Alves (2014), a banda pode ser classificada, entre outras designações, como sinfônica, musical ou marcial. Essa classificação depende, principalmente, de sua configuração instrumental, mas outros aspectos, como repertório ou local e forma de atuação (desfiles ou salas de concerto), também são levados em consideração.

A CNBF ¹ em seu regulamento nacional para o campeonato de bandas e fanfarras ampliou essa nomenclatura nos dias atuais, chamando-as de categorias de bandas de música, algumas com subcategorias, que, conforme a padronização

¹ Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras.

instrumental, são definidas da seguinte forma: 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). (REGULAMENTO CNBF, 2022, p.2-3)

De acordo com Binder (2006, p. 8), a banda de música:

[...] é um conjunto musical formado por instrumentos de sopro e percussão. Sua instrumentação moderna começou a se estruturar na França quando Jean Baptiste Lully (1632-1687), no reinado de Luís XIV (1638-1715), substituiu por oboés e fagotes as antigas charamelas² e dulcianas³. Nesta época, as bandas de música atuavam basicamente nas cortes e nas igrejas da elite aristocrática, sem a conotação de conjunto popular que possui hoje.

Essa padronização instrumental que classifica as bandas de música, como citam Alves (2014), CNBF (2022) e Binder (2006), não foi um processo simples. Alves da Silva (2010, p. 9) mostra em sua pesquisa que houve confusão quanto ao entendimento da nomenclatura, pois de acordo com a região se adotava um nome. Os principais nomes utilizados eram: “Filarmônicas”, “Sociedade Musical”, “Clube Recreativo”, “Grêmio”, “Lira”, “Clube Musical”, “Euterpe”, “Corporação”, “Operária” e “Conspiradora”. Alves da Silva (2010) mostra ainda que as bandas escolares, por serem consideradas amadoras e principalmente pelas dificuldades financeiras encontradas pelas instituições mantenedoras, não alcançavam a padronização instrumental devido ao alto custo de um instrumento musical. Por outro lado, existiam as chamadas bandas profissionais, essas sim, conseguiam uma padronização adequada para se caracterizarem em uma das categorias de banda de música.

Alves da Silva (2010) defende que é importante o conceito de banda de música no Brasil mostrado por Nascimento (2007), haja vista que essa padronização está bem próxima da que conhecemos hoje:

²Instrumento de palheta dupla, originário do aulos grego ou da tibia romana, que precedeu a utilização do oboé em bandas militares e orquestras do período barroco (VIEIRA, 2013, p. 49)

³Instrumento de palheta dupla, espécie de baixo da charamela, que precedeu a utilização do fagote em bandas militares e orquestras do período barroco (VIEIRA, 2013, p. 49)

1. Banda Sinfônica ou de Concerto: grupo formado majoritariamente por instrumentos de sopro e percussão, possuindo os instrumentos típicos da orquestra sinfônica, como: oboé, fagote, tímpano, glockenspiel (sic), celesta, tubofone etc., podendo ser acrescido, ainda, dos contrabaixos acústicos e violoncelos. Podem executar quaisquer tipos de repertório, substituindo, nas obras eruditas, violinos e violas por clarinetas e saxofones. Seu emprego se dá sem deslocamento, devido à utilização de instrumentos oriundos da orquestra que não oferecem mobilidade para tal, como é o caso dos grandes instrumentos de percussão e das cordas. 2. Banda de Música: grupo formado majoritariamente por instrumentos de sopro e percussão, podendo ter alguns instrumentos de sopro de pequeno porte utilizados nas orquestras, como é o caso do oboé e do fagote. Podem executar um repertório bastante variado, com exceção de grandes peças escritas para orquestras sinfônicas. Seu emprego ocorrer (sic) em deslocamento ou parado, porém não enfatiza as evoluções. 3. 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 (NASCIMENTO, 2007, p.39 Apud ALVES DA SILVA, 2010, p.10).

1.2 Bandas de Música Escolar

No Brasil, a tradição das bandas de música escolares é bem antiga. Alves da Silva (2010) identificou bandas centenárias, como a do Colégio Salesiano Santa Rosa, na cidade de Niterói – RJ, e de alguns colégios da cidade de São João Del Rei – MG, que são: “Colégio Duval e, depois, o Colégio Maciel, a do Ginásio Santo Antônio, formada por alunos sob a direção do professor Augusto Muller”. O autor cita as contribuições de Villa-Lobos, quando em 1934 propõe um curso de especialização voltado para a formação de músico de banda que duraria seis anos, atrelado ao ensino do canto orfeônico. As bandas seriam organizadas dessa forma: Bandas recreativas e Bandas técnicas. O que Villa-Lobos gostaria era de criar uma tradição de se formar bandas em escolas brasileiras. (ALVES DA SILVA, 2010, p.31)

Quando as bandas de música migraram para a sociedade civil, mantiveram suas características performáticas no formato europeu de ensino, ou seja, a forma tutorial em que os músicos aprendiam individualmente ou em grupo a tocar o instrumento, a ler a partitura e a formar o repertório musical para se apresentarem em coretos, eventos festivos, inaugurações, igrejas etc. Geralmente essas bandas eram mantidas pelas secretarias de cultura da cidade onde estavam sediadas. Muitas delas eram remuneradas e nesse caso só aceitavam músicos que já soubessem tocar. Outras desenvolviam suas atividades focando no trabalho social, dando oportunidade

a crianças e jovens que não tinham condições de tocar um instrumento musical devido ao alto custo.

Alves (2014, p. 10) cita que:

[...] a banda migrou para a sociedade civil, mantendo muitas de suas características originárias, mas já adquirindo funções sociais bem distintas (...) se percebe um novo reposicionamento da banda na sociedade, onde a escola passa a ser a principal mantenedora e fomentadora desse tipo de atividade musical. O ambiente educacional não é de forma alguma estranho às bandas de música, pois em sua história ela tem funcionado como um importante centro formador de novos artistas.

Foi com essas características que as bandas vieram para a escola, vistas como atividade extracurricular. Elas precisavam ensaiar nos contraturnos das aulas, pois as escolas não tinham uma estrutura adequada para que esses ensaios acontecessem durante o período das aulas regulares; a banda era uma opção a mais de atividade para envolver os alunos e a comunidade.

Sousa (2020, p. 26) relata que:

[...] o ensino de instrumentos de banda era feito pelo maestro da corporação, tendo como objetivo a inserção do aluno o mais rápido possível na banda de música, modelo português adotado no Brasil desde tempos coloniais e com reflexos até os dias de hoje na formação de instrumentistas. Isto não acontece por escolha, mas sim pela tradição europeia, que foi consolidada no Brasil e, ainda, pela escassez de profissionais qualificados para atender a quantidade de bandas existentes no país. Dentro dessa prática pedagógica, é comum encontrar o ensino por instrumento realizado por monitores. Muitos mestres de bandas designam instrumentistas de cada naipe para auxiliá-lo no ensino. É notório que o ensino não se dê de forma coletiva, mas sim de forma individual. O ensino nas bandas de música no formato individual é uma realidade nos interiores de algumas cidades do Brasil.

No estado de Goiás, de acordo com Mendonça (1981), a primeira banda de música que surgiu na sociedade civil foi na cidade de Pirenópolis em 1830.

[...] foi criada pelo benemérito da cidade, Joaquim Alves de Oliveira. Por lei de 18 de agosto de 1831, foi criada a Guarda Nacional, da regência permanente, quando era ministro da justiça o padre Diogo Antônio Feijó. Essa instituição foi estabelecida também em Meia-Ponte e o Comendador Joaquim Alves foi seu pioneiro. A banda já existente, que passou a se intitular 'Banda Militar', foi anexada a Guarda Nacional. (MENDONÇA, 1981, p. 113 apud SOUSA, 2020, p.27)

Nas escolas de ensino básico, de acordo com Alcântara e Rodrigues (2011), tem-se registros de existência das bandas de músicas pouco tempo depois da criação

da atual capital. Nesse período foram transferidas para Goiânia as instituições educacionais oficiais e, juntamente com elas, o coro orfeônico e a Banda de Música do Lyceu, no ano de 1938. No entanto, Souza (2020, p. 27) cita referências de Pina (2002) e Alencar (2010), que relatam que a primeira aparição documentada das bandas em Goiânia ocorreu na ocasião das festividades do Batismo Cultural em 1942.

Com o avanço das pesquisas nessa área, foi-se percebendo a não existência de uma sistematização no ensino. Não havia material adequado escrito para o desenvolvimento dessa atividade e os músicos aprendiam de forma prática os instrumentos para, posteriormente, tornarem-se os professores nessas instituições de ensino sem a formação superior na área. Essa constatação também pode ser verificada em outros estados e no distrito federal e até mesmo em outros países. Segundo Martins (2016), em sua pesquisa na banda do Colégio Militar de Brasília,

Para o mestre, o ensino e o aprendizado da música são predominantemente práticos, tendo em vista o pouco tempo que os alunos têm para estar nos ensaios, devido a uma série de atividades e obrigações que eles têm a cumprir concernente a outras aulas do currículo da escola. Embora o mestre enfatize a prática, ele entende que a prática e a teoria devem estar juntas. Mas isso para ele é extremamente complexo, pelo fato de ter que apresentar na conclusão do ensaio um resultado bem rápido quanto à preparação do repertório para as formaturas e apresentações. (MARTINS, 2016, p. 07)

Cislaghi (2009), em sua pesquisa, verificou que os procedimentos de ensino nas bandas do Estado de São Paulo eram variados, sendo que professores e regentes, geralmente autodidatas, oriundos da própria banda, não conseguiam explicar a pedagogia utilizada. Muitos ministravam aulas de teorias para depois desenvolver as aulas de instrumentos. Outros ministravam aulas de instrumentos para depois desenvolver as aulas de teoria. Já outros trabalhavam teoria e prática instrumental ao mesmo tempo. Essas aulas se limitavam à leitura da notação musical e à prática instrumental, priorizando a técnica instrumental e quase nunca ocorriam aulas com exercícios de apreciação e análise de estilos musicais, laboratório de composição e reflexões sobre a história da música (CISLAGHI, 2009, p. 22).

Segundo Campos (2008, p. 106),

Em uma pesquisa de campo realizada em uma pequena cidade operária nos arredores de Lyon, na França, no final da década de 1970, Bozon (2000) destaca os grupos instrumentais atuantes na cidade: a Fanfarra, a Harmonia e a Orquestra Sinfônica. Com relação à Fanfarra, Bozon (2000) observa que

o grupo não possui um ensino sistematizado de conteúdos musicais e que a aprendizagem se faz por meio de gravações. É composta principalmente de operários e artesãos, e o trabalho do grupo não é devidamente reconhecido por parte da população.

As demandas da banda, como compromissos com a entidade escolar e as apresentações, em muitos casos superam o princípio de formação musical adequada dos alunos, como os fundamentos básicos musicais, comprometendo assim a qualidade de aprendizagem da música. Pode-se constatar então que a forma de atuação das bandas de música escolares e fora das escolas possui características semelhantes. Em ambas, de acordo com Campos (2008), falta sistematização do ensino musical.

Sobre a educação musical desenvolvida pelas bandas e fanfarras, constata-se que o conhecimento dos elementos musicais, a criatividade e a percepção auditiva não são devidamente explorados. Apesar de a execução instrumental constituir atividade principal, a urgência no domínio de um repertório específico redundando em uma falta de sistematização de ensino musical, ocasionando em um envolvimento quase exclusivo com as apresentações públicas. Parece mesmo que os objetivos e as funções das corporações se direcionam, predominantemente, na execução instrumental, fazendo com que os ensaios girem em torno da preparação do repertório – o que acarreta grandes lacunas no que se refere a uma educação musical mais ampla e a um aprendizado instrumental mais adequado. (CAMPOS, 2008, p. 110)

1.3 O papel formador e social das bandas de música escolar

Diante dessas constatações, foi suscitada uma reflexão crítica sobre o papel das bandas escolares, principal forma de iniciação musical para muitas crianças e adolescentes em todo o Brasil. Como se poderia avançar nessas questões relatadas pelos autores acima citados? Como atender ao currículo escolar, utilizando a banda de música como formadora musical dos educandos? Nesse sentido, Campos (2008, p. 103) afirma que: “as bandas e fanfarras constituem elementos importantes na formação escolar e podem ser analisadas como derivações do ensino de música na escola”.

Nos últimos anos, as bandas de música ganharam força na educação, principalmente após os debates em torno da obrigatoriedade da educação musical nas escolas que resultaram na Lei nº 11.769⁴, de 18 de agosto de 2008. O poder

⁴A Lei nº 11.769/2008 dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. No entanto, ela foi modificada pela Lei nº 13.278/16, que institui a obrigatoriedade da música, da dança, do teatro e das artes visuais na educação básica e exige formação específica dos professores que

nominado da lei determinou a obrigatoriedade do ensino de música na grade curricular das escolas de ensino básico.

O ensino da Banda corrobora para que os estudantes se tornem copartícipes da construção do seu próprio conhecimento, bem como do currículo escolar por meio de atividades que oportunizam uma visão crítica necessária ao desenvolvimento de sua vida social.

A banda de música escolar tem um papel fundamental na iniciação musical, pois desperta o gosto dos estudantes pelo aprendizado musical e a apreciação musical de forma lúdica. Além de despertar o gosto musical, a banda cria um laço de afetividade entre seus integrantes enquanto está fazendo música, e leva os estudantes à permanência nos estudos musicais até se profissionalizarem. Os que não se profissionalizam, tornam-se apreciadores musicais, aumentando o número de ouvintes para as apresentações de música na comunidade (ALCÂNTARA; RODRIGUES, 2011, p. 252).

Segundo Oliveira (2002 apud CRUVINEL, 2005), o aprendizado musical em grupo é agradável pelas seguintes razões: o aluno percebe que suas dificuldades são compartilhadas pelos colegas, evitando desestímulo; ele se sente, logo no início dos estudos, em uma orquestra ou num coral e ao conseguir executar uma peça a sua motivação aumenta; o aspecto lúdico do ensino coletivo (sendo bem direcionado pelo professor) se torna uma poderosa força, auxiliando em um aprendizado seguro e estimulante; e por fim, a qualidade musical no estudo em grupo é muitas vezes superior se comparado ao individual, contribuindo para que o processo de aprendizagem seja acelerado.

O papel social que as bandas de música exercem oferece importantes ganhos para a educação dos estudantes. Para Vilela (2020, p. 01),

a importância das bandas de música está para além de sua participação em festividades da comunidade. Delas provinha o ensino musical ao qual esta comunidade tinha acesso, tanto para homens livres quanto para escravos. Inúmeros músicos brasileiros são provenientes das bandas de música. Desta forma, a banda possui funções que ultrapassam o ato de tocar um instrumento musical e aprender a ler partituras. A banda, enquanto 'escola', se justifica não só pela aquisição de conhecimento, mas por ser um local de aprendizados e vivências diversas. Valores como responsabilidade, disciplina, trabalho em grupo e respeito, são passados de forma intrínseca aos alunos no decorrer das atividades, contribuindo para o seu crescimento

atuarão na escola, o que se revela tarefa de difícil aplicação devido à insuficiente disponibilidade de profissionais das referidas áreas (ALVARENGA; SILVA, 2018).

pessoal e social. Paralelamente, a banda propõe o desenvolvimento técnico em seus instrumentos visando uma possível profissionalização futura.

Dessa forma, dada a importância das bandas de música na formação dos alunos e com o avanço das pesquisas é identificada a necessidade de readequação do ensino/aprendizagem nas bandas de música como algo urgente e necessário. Cruvinel (2008, p. 05) afirma que, apesar de o educador musical brasileiro ainda precisar ampliar suas pesquisas e reflexões para compreender qual ensino musical deverá estar nas escolas e quais concepções e objetivos pedagógicos adotar para que possamos caminhar rumo a uma educação musical significativa e que atenda ao contexto escolar, “o Ensino Coletivo de Instrumento Musical pode ser uma importante ferramenta para o processo de socialização do ensino musical, democratizando o acesso do cidadão à formação musical”

Isso fortaleceria o ensino musical coletivo que, de acordo com Cruvinel (2008), para estar presente no contexto escolar necessita da sistematização de metodologias adequadas e do engajamento de todos na escola, além de ser pensado como contribuição pedagógica para atender às necessidades da banda de música, ampliando a formação intelectual, social, cultural em que a música se configura como ferramenta para a formação do indivíduo e não necessariamente como um meio de profissionalizá-lo.

2. O ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

Apesar do ECIM já estar bem difundido no Brasil, ainda precisa de aprofundamento nas pesquisas e discussões para ampliar suas possibilidades. Alguns autores definem o ECIM como um método que tem o objetivo de ensinar um número maior de pessoas ao mesmo tempo de forma homogênea (mesmo naipe de instrumentos musicais) ou heterogênea (grupo com naves diferentes). Oliveira destaca que “a metodologia coletiva possibilitava atender a um grande número de alunos por turma e, além disso, propiciava um convívio social que foi de fundamental importância para o sucesso das escolas” (OLIVEIRA apud CRUVINEL, 2005). Esse ensino pode ainda ser efetuado de maneira multidisciplinar, ou seja, além da prática instrumental podem ser ministrados diferentes saberes musicais: teoria musical, percepção musical, história da música, entre outros (CRUVINEL, 2003).

Cruvinel, em seu livro “Educação Musical e Transformação Social” (2005, p. 80):

Uma experiência com ensino de cordas, destaca dois importantes pontos que o ensino coletivo pode promover: a iniciação instrumental do aluno e a democratização do ensino de música, promovendo a transformação do ser humano e consequentemente o da sociedade. E continua dizendo que “o ensino em grupo possibilita uma maior interação do indivíduo com o meio e com o outro, estimula e desenvolve a independência, a liberdade, a responsabilidade, a autocompreensão, o senso crítico, a desinibição, a sociabilidade, a cooperação, a segurança e, no caso específico do ensino da música, um maior desenvolvimento musical como um todo.

O ensino coletivo é uma importante ferramenta para o processo de democratização do ensino musical, contribuindo de forma bastante significativa nesse processo. A musicalização através do ensino coletivo pode dar acesso a um maior número de pessoas à Educação Musical, aumentando a razão professor/aluno por esforço hora/aula ministrada. Alguns projetos ligados a essa filosofia de ensino vêm surgindo no país, alcançando êxito, tanto na área pedagógica quanto na social. Pode-se afirmar que o estudo da música, através do ensino coletivo, veio democratizar o acesso do cidadão à formação musical. (CRUVINEL, 2003)

Para Moraes (1997 apud CRUVINEL, 2005, p. 69), “o professor assume o papel de consultor, facilitador e líder democrático, nos moldes da aula coletiva. Já o aluno assume o aprendizado por meio da descoberta, do desenvolvimento da reflexão, da contextualização pessoal, da criatividade, da iniciativa e da independência através da aula coletiva”.

A respeito do surgimento do ensino musical coletivo, há uma divergência de datas entre os autores que pesquisaram sobre a temática. Cruvinel (2005) defende que a sistematização do ensino coletivo de instrumentos musicais se iniciou na Europa, sendo levada posteriormente para os Estados Unidos, já Oliveira (1998) destaca que desde as primeiras décadas do século XIX já se tinha notícias de aulas coletivas em diversos instrumentos nos EUA.

Ainda de acordo com Cruvinel (2005), no Brasil pode-se considerar que o ensino coletivo de instrumentos musicais teve início a partir das primeiras bandas de escravos, no período colonial. Das bandas de escravos vieram posteriormente as bandas oficiais, as fanfarras, os grupos de choro e samba. Porém esses grupos aprendiam sem preocupar com uma sistematização pedagógica. A primeira grande

iniciativa de sistematização de um método de ensino coletivo em música no Brasil veio com o canto orfeônico na era Vargas e foi idealizado por Heitor Villa-Lobos, que acreditava que a salvação da música brasileira dependia da formação da juventude e que o canto coletivo era o melhor meio de educação musical.

Diante das pesquisas realizadas pelos diversos autores que trabalham esse tema, como Barbosa (1994), Oliveira (1998), Moraes (1997) e Cruvinel (2005), pode-se perceber que o método de ensino coletivo de música surgiu no século XIX, primeiramente na Europa, indo para os Estados Unidos e depois para o Brasil. O ensino coletivo na Europa e nos Estados Unidos tangia para o cunho comercial: venda de instrumentos musicais, métodos e edição de partituras. Já no Brasil, o ponto forte se tornou a preocupação com o social no sentido de oportunizar o acesso de mais pessoas à música e possibilitar a criação de grupos quando se tem apenas um professor para ministrar as aulas.

A Europa e os EUA tiveram a necessidade de melhor aproveitar os recursos disponíveis e diminuir custos para atender a um número maior de alunos. Dessa forma, venderiam mais instrumentos e publicações musicais. Destacam-se nesta vertente dois grandes movimentos que utilizaram o método de ensino coletivo de música: o The musical academy, de Lewis A. Benjamin, nos Estados Unidos, e o Maidstone, movimento inglês de ensino de música, na Inglaterra. Com relação ao primeiro, em Nova York a família Benjamin ensinou música durante os anos de 1847 a 1891 e criou uma espécie de consórcio musical e cada membro pagava cotas semanais para custear as aulas. Já o Maidstone recebeu uma proposta para a criação de um projeto com o objetivo de promover aulas de violino para crianças em idade escolar.

O projeto previa o fornecimento, a preços módicos, de violinos, materiais pedagógicos e professores, pois as aulas individuais tinham o custo muito alto e isso não era interessante para as fábricas de instrumentos musicais e para as editoras de materiais didáticos. Dessa forma, as mudanças ocorridas no pensamento pedagógico e na estrutura do ensino, buscando diminuir custos no século XIX para o século XX, transformaram o modo de transmissão de conhecimento, proporcionando o surgimento de novas ideias e concepções que influenciaram a consolidação do ensino coletivo musical ou ensino em grupo (SANTOS; SANTOS, 2020).

No Brasil, a situação não foi diferente. Almeida (2004 apud SANTOS; SANTOS, 2020) cita que o fator econômico foi o diferencial em várias situações para se criar uma Banda de música, ou seja, nesse caso, para que ela desse certo, uma das primeiras alternativas era contratar apenas um professor para ensinar toda a banda. Como exemplo, na Cidade de Tatuí-SP, o Sr. João Chammas, dono de uma fábrica, quis montar uma banda de música com os filhos de funcionários da fábrica, O próprio professor Almeida afirmou que, para conseguir montar uma banda de música, “se ele dissesse ao Sr. João Chammas que precisava de professores para os diversos naipes de instrumentos que compunham a banda para ensinar os meninos, não aceitariam pois o projeto ficaria inviabilizado economicamente” (SANTOS; SANTOS, 2020, p. 17) e mais tarde afirma que o projeto só foi viabilizado pela utilização do método de ensino coletivo, sendo que ele pesquisou a fundo todo o material disponível na época para conseguir desenvolver as aulas da banda. (SANTOS; SANTOS, 2020)

Ainda no Brasil, de forma sistematizada, os grandes nomes que estudaram e estudam o ensino coletivo de música iniciaram com Heitor Villa-Lobos (canto orfeônico), Barbosa com os métodos Da Capo (2004), Da Capo Criatividade (2010) e Da Capo Cordas Dedilhadas (2015), Alves com o método Tocar Junto (2014), Scheffer com a coletânea Livros Didáticos para metais - Projeto Guri (2012). Santos e Santos (2020) afirmam que no Brasil vários autores, entre eles Galindo (2000), Santos (2001), Almeida (2004), Ying (2007) e Silva (2008), convergem para três focos de ensino entre as décadas de 1960 e 1970: o ensino coletivo de instrumentos de sopro, com formação de bandas de música em fábricas, realizado empiricamente na cidade de Tatuí (SP), no início dos anos 1960, por José Coelho de Almeida; o ensino coletivo de cordas, implantado por Alberto Jaffé e Dasy de Lucca em Fortaleza, a partir de 1975, onde iniciaram os primeiros experimentos de ensino coletivo de cordas e criaram o que é considerado o trabalho mais importante para a história dos métodos coletivos em cordas no Brasil; e o ensino coletivo de piano, a partir dos trabalhos de Robert Pace e de Maria Junqueira Gonçalves, iniciados por volta de 1976 e 1979, respectivamente, no Rio de Janeiro.

Cruvinel (2008) complementa que nomes como Pedro Cameron, Maria de Lourdes Junqueira, Diana Santiago, Alda Oliveira, Cristina Tourinho, Joel Barbosa, Maria Isabel Montandon, Abel Moraes, entre outros, utilizam o ensino coletivo como metodologia eficiente na iniciação instrumental.

3. FUNDAMENTOS PEDAGÓGICOS DA EDUCAÇÃO MUSICAL

A partir dos estudos de Alda Oliveira e Ana Cristina Tourinho, que tinham como objetivo de pesquisa naquele momento uma proposta de desenvolvimento curricular para a educação musical, encontraram como pilar da pesquisa a obra de Keith Swanwick, que apresenta a Teoria Espiral de desenvolvimento musical. As pesquisadoras relatam que:

O livro oferece fundamentos importantes para que possamos desenvolver procedimentos didáticos e currículos que contemplem a música em todas as suas dimensões e possibilidades estéticas e criativas. Contempla assuntos relacionados ao trato diário com as obras musicais, oferecendo formas de compreensão do discurso musical, e aborda temas relevantes sobre as posturas didáticas que visam ao desenvolvimento musical dos indivíduos. (OLIVEIRA; TOURINHO, 2003, p. 3)

A escolha desse trabalho de Swanwick se deu pela igualdade de pensamento que ele traz em suas concepções de educação musical com as características do ensino coletivo musical, por exemplo: “formal e informal; a avaliação em música; a atitude do professor com relação à música que o aluno faz fora da sala de aula; a escolha e a forma de lidar com o repertório musical” (OLIVEIRA; TOURINHO, 2003, p. 4).

Em seu livro intitulado “Ensinando Música Musicalmente”, traduzido por Alda Oliveira e Ana Cristina Tourinho, Keith Swanwick (2003) sistematiza a música no seu significado metafórico⁵, partindo do princípio da natureza da experiência musical para a educação musical e completa dizendo que um ensino criativo depende de ambos. Nesse sentido, ele sustenta que:

No entrosamento musical, o processo metafórico funciona em três níveis cumulativos. São eles: quando escutamos “notas” como se fossem “melodias”, soando como formas expressivas; quando escutamos essas formas expressivas assumirem novas relações, como se tivessem “vida própria”; e quando essas novas formas parecem fundir-se com nossas experiências prévias, ou seja, a música informa a vida do sentimento. (SWANWICK, 2003, p. 28).

⁵Metafórico = “A palavra ‘metáfora’ é, naturalmente, originada do grego antigo: ‘meta’ indica tempo, lugar ou direção, enquanto ‘phéro’ significa levar. ‘Metaphorá’, então, literalmente significa transporte de um lugar para outro.” (SWANWICK, 2003, p.24)

Ele apresenta nos dois primeiros capítulos a metáfora e a dimensão social do discurso da música. Sobre a educação musical, Swanwick destaca três princípios fundamentais para os educadores musicais desenvolverem suas estratégias de ensino e avaliações educacionais.

No primeiro princípio, deve-se considerar a música como discurso. Swanwick (2003) chama a atenção para a importância do fazer musical através da conscientização, do ouvir, do significado pela frase ou gesto. O método e a técnica são importantes, porém mais importante ainda é a reflexão e a percepção metafórica sobre o que é música e qual discurso podemos extrair dela. Completa dizendo que:

cuidamos da música como um discurso de muitas camadas [...] o que a música é ou do que ela faz? Sentimento que demanda caráter expressivo e um senso de estrutura. Olhar um eficiente professor de música trabalhando (em vez de um “treinador” ou “instrutor”) é observar esse forte senso de intenção musical relacionado com propósitos educacionais: as técnicas são usadas para fins musicais, o conhecimento de fatos informa a compreensão musical (SWANWICK, 2003, p. 58).

Nesse segundo princípio, é necessário considerar o discurso musical dos alunos, aqui é possível perceber um diálogo entre Paulo Freire e Keith Swanwick.

Cada aluno traz consigo um domínio de compreensão musical quando chega a nossas instituições educacionais. Não o introduzimos na música; eles são bem familiarizados com ela, embora não a tenham submetido aos vários métodos de análise que pensamos ser importantes para seu desenvolvimento futuro. (SWANWICK, 2003, p. 67).

Swanwick (2003, p. 67) chama a atenção para a consciência do desenvolvimento e da autonomia do aluno. E acredita ser muito importante o que o psicólogo Jerome Bruner chama de “aprendizagem espontânea: curiosidade; desejo de ser competente; querer imitar outros; necessidade de interagir socialmente”. Essa aprendizagem espontânea em seus itens dialoga com os princípios do Ensino coletivo de Música, principalmente na imitação do outro e na interação social. E para que haja atendimento ao discurso musical, Swanwick (2003, p. 67) propõe dois elementos de organização curricular, sendo o primeiro “a ideia de integrar as experiências musicais” e o segundo “respeitar as diferenças individuais dos alunos”. E em suas pesquisas observa que “As evidências sugerem que se pode obter melhores resultados

ensinando-se instrumentos em grupo em vez de exclusivamente, de um em um". (SWANWICK, 2003, p.67).

No terceiro princípio, fluência no início e no final, Swanwick (2003) acredita em alguns procedimentos como ouvir, articular, tocar de ouvido, contribuindo assim para a ampliação da memória e a improvisação coletiva, além disso não necessariamente o aluno precisará iniciar seu aprendizado no instrumento depois de aprender a ler partitura ou que seja necessário que ele aprenda junto com o instrumento. "A fluência musical precede a leitura e a escrita musical. É precisamente a fluência, a habilidade auditiva de imaginar a música, associada à habilidade de controlar um instrumento" (SWANWICK, 2003, p. 69). Dessa forma, o autor dialoga com o ensino coletivo de música, que também se apropria dos mesmos princípios citados por ele e nesse sentido o princípio da fluência musical vai ao encontro dos fundamentos básicos que foram trabalhados nessa pesquisa, partindo do pressuposto de que para uma boa inicialização no instrumento musical é necessário fluência na respiração, na embocadura e na emissão do som.

Tomados conjuntamente, os três princípios podem ajudar a manter o ensino musical em um bom caminho, a mantê-lo "musical". Considerar a música como discurso, considerar o discurso musical dos alunos e enfatizar a fluência talvez seja mais eficaz em um amplo conjunto de situações de ensino do que o detalhamento da documentação curricular. Esses cuidados ajudam a pensar sobre a qualidade da educação musical, sobre como em vez de o que. (SWANWICK, 2003, p. 70).

Nesse sentido, buscou-se entender como funciona o método de ensino coletivo de música, refletindo sobre suas contribuições para o currículo escolar, concentrando na inicialização dos alunos através dos fundamentos básicos para instrumentos de metais, e como tal método dialoga com a reflexão de Swanwick a respeito da educação musical nos três princípios exposto por ele, na perspectiva de alcançar o desenvolvimento do aluno dentro e fora dos muros da escola.

Fez-se necessário primeiramente conceituar o que é método de ensino e suas contribuições para o currículo escolar. Libâneo (1990, p.151) define método como "ações do professor pelas quais se organizam as atividades de ensino e dos alunos para atingir objetivos do trabalho docente em relação a um conteúdo específico". Diante disso, os professores e alunos poderão interagir no processo de ensino e aprendizagem mediados pelo método de ensino. E por consequência: o "resultado é

a assimilação consciente dos conhecimentos e o desenvolvimento das capacidades cognitivas e operativas dos alunos”. Para que um método de ensino se constitua, precisa se fundamentar na reflexão e na ação da realidade educacional, na lógica interna, nas relações com um objeto e em fatos e problema dos conteúdos de ensino, sempre respeitando sua relação: objetivos-conteúdos-métodos, que têm como característica a reciprocidade entre eles. (LIBÂNEO, 1990, p. 151-152).

A utilização do método de ensino coletivo de música cresceu bastante nos últimos anos no Brasil em diferentes instrumentos musicais, mais nem sempre foi assim, por um certo período sofreu preconceito, principalmente por parte dos professores de conservatórios que ensinam através do sistema europeu. No entanto, ainda carece de sistematização e registro das atividades desenvolvidas pelas bandas em todo o país. De acordo com Vecchia (2008, p.31), “O método Da Capo, editado em 2004, mas em uso no Brasil desde 1998, é o primeiro método para bandas brasileiro disponível comercialmente que foca o ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão.”

Cruvinel (2005) entende que a educação formal no Brasil ainda é para poucos e que é preciso desenvolver propostas de educação para diminuir essa distância democrática. Ele ressalta que o mesmo acontece na educação musical, que ainda não alcança muitas pessoas. E no caso da música esbarra nos recursos insuficientes para o processo pedagógico, na visão de atividade meramente complementar na formação do aluno e no quadro docente menor que a demanda.

O ensino coletivo é uma importante ferramenta para o processo de democratização do ensino musical. Alguns programas ligados a essa filosofia de ensino vêm surgindo no país, tanto na área pedagógica quanto na social. Pode-se afirmar que o estudo da música por meio do ensino coletivo veio democratizar o acesso do cidadão à formação musical (CRUVINEL, 2005, p. 19).

Em se tratando da realidade das escolas públicas brasileiras, o ensino coletivo traz muitas vantagens e uma das principais é o fator financeiro. Com esse método é possível atender a um número maior de alunos, de acordo com Barbosa (2004), uma turma de 30 alunos seria o ideal e com apenas um professor ensinando. Vecchia (2008) discute em sua pesquisa que outros autores consideram o número ideal de alunos para que se tenha sucesso no ensino coletivo com diferentes quantidades, pois levam em conta as condições de cada professor e os tipos de instrumentos musicais

a serem lecionados. Como exemplo, Swanwick (1994) considera o ideal 15 alunos por professor, já Manning (1975) estipula 36 alunos.

Observa-se que, de acordo com o que expõe Cruvinel (2008), o Ensino Coletivo se justifica frente às demandas imediatas por uma ação docente que esteja mais adequada à realidade social e educacional dos alunos. Sua aplicação pedagógica deve ser sistematizada. Precisa estar no planejamento de forma honesta e paulatina afim de contribuir com uma base teórica e prática consistente. Após essa primeira fase, o trabalho deve continuar com a manutenção dessa base para que ela possa atender às demandas de apresentações em eventos da escola ou da comunidade que a banda venha a realizar. Em outro aspecto, deve-se separar um tempo necessário para fazer a iniciação musical com novos alunos de forma consistente sem se preocupar em furar a sequência do ensino em função de ter que formar repertório, haja vista que já se tem uma base formada para isso.

Segundo Borne, Nascimento e Matos Filho (2011 apud FERNANDES, 2013), as características do ensino de música em processos coletivos abrangem desde o empréstimo do instrumento musical à prática em conjunto, às relações entre os indivíduos, ao estímulo gerado através de apresentações e ao desenvolvimento do gosto pela música. O interesse para o estudo sistemático de música se justificaria como uma possível contribuição para o surgimento do interesse da profissionalização musical por parte do estudante.

Silva Sá (2016, p. 65-66) aponta que o professor precisa compreender que a formação inicial não é por si só um momento único e supremo, porém, de acordo com os princípios do ECIM, esse primeiro contato musical deve ser prazeroso, atrativo e em um ambiente saudável para que os alunos tenham interesse em continuar seus estudos musicais, sem se importar se vão seguir pelo caminho profissional ou se será só por realização pessoal, partindo das principais características do ensino coletivo de música, para que esse processo metodológico se desenvolva.

Dessa forma, Silva Sá (2016) elenca como princípios do ensino coletivo: 1) Democratizar o acesso ao ensino da música na educação básica; 2) Todos os indivíduos são aptos a terem um desenvolvimento cognitivo musical; 3) Diferentes procedimentos podem ser utilizados para favorecer a memorização e a aprendizagem musical; 4) A criação, a criatividade e a improvisação devem ser estimuladas no processo de iniciação musical; 5) A apreciação musical deve estar presente nas aulas

de música; 6) A imitação é um importante recurso na aprendizagem musical; 7) O emprego do solfejo e do canto é essencial no processo de musicalização; 8) A motivação e a socialização favorecem o aprendizado musical; 9) A teoria musical deve estar relacionada com a prática (Teoria Aplicada); 10) A aula de música deve contemplar unidade e variedade através de uma prática distribuída; 11) Considerar o repertório musical dos alunos; e 12) Contemplar a diversidade cultural e conduzir os alunos a novas experiências musicais.

Tourinho (2007) elenca seis princípios para o ensino coletivo de música no sentido de aproximar alunos e professores. São eles: 1- Acreditar na possibilidade de aprender um instrumento musical; 2- acreditar que todos podem aprender; 3- planejamento e direcionamento da performance no ensino coletivo; 4-relação entre ensino coletivo e individual; 5-autonomia e decisão; e 6- importância do ensino coletivo na eliminação de horários ociosos.

Podemos então perceber que o ensino coletivo de música traz várias vantagens para o desenvolvimento social, cultural e pedagógico do aluno, como citado por vários autores supracitados que concordaram em vários aspectos, descrevendo características e princípios que regem o ensino coletivo de música. No entanto, esses mesmos autores, apesar de concordarem que o ensino coletivo de música evoluiu bastante nos últimos anos, entendem também que o mesmo ainda carece de avanços e apontam também as desvantagens que ainda permeiam o método, como: historicamente não podem afirmar uma data de início do ensino coletivo de música na Europa e nos Estados Unidos, onde o movimento teve mais força, e no Brasil. Mas concordam com o início da sistematização do ensino em Vila Lobos com o canto orfeônico.

4 .METODOLOGIA

Para alcançar os objetivos, utilizou-se métodos de pesquisa que passaram por fases pré-estabelecidas em que se buscou e coletou, através de pesquisa bibliográfica, os autores mais engajados com o tema ensino coletivo de música. Assim foram abordados e analisados os dados encontrados, ponderando para que contribuíssem com o objeto de estudo.

Os principais autores que utilizados foram: Keith Swanwick (2003), Cruvinel (2005), Barbosa (2004), Vecchia (2008) e Soares (2018). A partir de autores como Herbert C. Mueller (1968) e Winter (1964), chegou-se às categorias que foram estudadas que são a Respiração, a Embocadura e a Emissão do Som, dialogando principalmente com o terceiro princípio para a educação musical desenvolvido por Swanwick (2003).

E o objetivo principal dessa pesquisa foi organizar e fazer uma reflexão sobre esses fundamentos básicos em uma sequência didática, que deve ser trabalhada com iniciantes dos instrumentos de metais, na perspectiva da proposta do ensino coletivo de música, de modo a promover o desenvolvimento inicial no instrumento de forma consistente.

Esta sequência didática pode ser trabalhada por maestros ou professores de música sem a obrigatoriedade de ser especialista em algum instrumento de metal. Porém, a parte que trata da respiração poderá ser utilizada por todos os professores de música de diversas áreas, porque aprender a respirar corretamente não é somente importante para um instrumentista de sopro, mas também traz muitos benefícios à saúde. E partimos da premissa de que apenas um professor pode ser capaz de ministrar essa sequência didática com todos os cinco instrumentos de metais sugeridos nessa pesquisa.

Para desenvolver essa parte da pesquisa, buscou-se os autores que trabalham esse mesmo tema como: Vecchia (2008; 2012), que citou os fundamentos básicos para os instrumentos de metais, fundamentado principalmente em Colwell e Goolsby (1994, p. 42), que afirma que “Fartura de ar e uma boa embocadura são essenciais para uma boa qualidade de som em todos os instrumentos de metal. Embocadura é uma condição física do estudante que também é afetada pelo suporte de respiração e influi diretamente no som.” Soares (2018) trata dos fundamentos técnicos para instrumentos de sopro, fundamentado principalmente em Frederiksen (1996, p. 101), que relata ser importante o conhecimento da fisiologia da respiração, o que poderá ser benéfico para os instrumentistas de sopro.

5. SEQUÊNCIA DIDÁTICA

De acordo com Russo e Marciano (2019), uma Sequência Didática é uma forma de significar, contextualizar e organizar metodologicamente as aprendizagens dos alunos de forma sequencial, objetivando a execução das atividades e a estratégia educacional que busca ajudar os estudantes a resolverem uma ou mais dificuldades reais, no caso da música, de tocar um instrumento de metal a partir da construção e acumulação de conhecimento sobre teoria e prática do instrumento musical. Esse conhecimento é obtido por meio do planejamento e da execução das ações pelo professor ao longo de um período de tempo, de várias atividades e conteúdos musicais que conversem entre si, seguindo uma lógica sequencial. “Uma característica primordial da SD é a clareza do objetivo que se persegue, a ordem na qual as atividades são propostas e a relação entre cada uma delas e entre todas elas e a aprendizagem que se deseja alcançar” (ZABALA, 1998 apud RUSSO; MARCIANO, 2019, p.13).

A sequência didática, ao partir do levantamento dos conhecimentos dos estudantes, tem como pressuposto que os sujeitos chegam para a ação educativa com saberes diversos, oriundos das experiências vividas anteriormente na escola, na família e na vida pessoal, e deve-se considerar a forma como esse sujeito pode experienciar e simbolizar essas vivências.

A sequência didática é um recurso potencialmente favorável para a organização das situações de aprendizagem, porém, por melhor que seja o planejamento da mesma, se ela for meramente aplicada de forma generalizada pouco se distinguirá de um passo-a-passo, despersonalizado, como tantos métodos de ensino (RUSSO; MARCIANO, 2019).

6. FUNDAMENTOS BÁSICOS PARA OS INSTRUMENTOS DE METAIS

O princípio de tocar um instrumento musical de sopro é o mesmo desde que ele foi criado, o que evoluiu foi a técnica para diminuir o esforço na execução, buscando um desempenho maior no instrumento. Para Bozzini (2006, p. 11),

Desde a idealização dos primeiros instrumentos de sopro pelo homem pré-histórico até os dias de hoje a técnica de execução evoluiu muito. Porém, as leis da física que possibilitam o fenômeno do som e às quais o funcionamento do nosso corpo está sujeito, continuam as mesmas. O que mudou é a nossa compreensão sobre elas e a forma de aplicá-las.

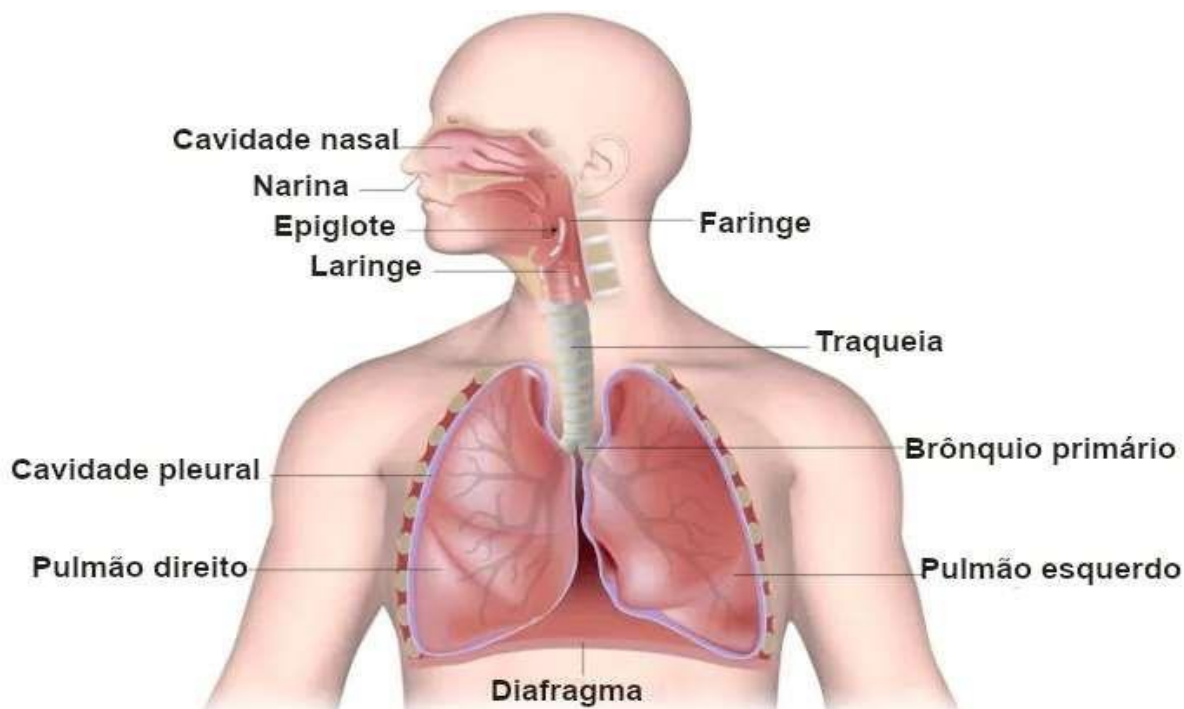
Bozzini (2006) acredita que precisamos entender como funciona nosso corpo e a construção do instrumento musical em cada uma das suas partes, a fim de construirmos a melhor relação entre eles para alcançarmos resultados expressivos e que isso somente será possível através do conhecimento e do trabalho-prática.

Nesse sentido, é apresentada uma síntese dos três fundamentos básicos para iniciar nos instrumentos de metais, a partir da bibliografia coletada, que nessa pesquisa está direcionada para as bandas de música das escolas de ensino básico.

6.1 Respiração

De acordo com Bozzini (2006), a respiração é o processo pelo qual os seres humanos inspiram e expiram o ar que está na atmosfera, com a primeira finalidade de se manterem vivos. Se alguém for tocar um instrumento musical de sopro, deverá observar e entender como funciona o sistema respiratório para utilizá-lo da melhor forma.

Figura 2 - SISTEMA RESPIRATÓRIO



SANTOS, Vanessa Sardinha dos. Sistema Respiratório. Mundo Educação. 2022. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/>. Acesso em: 26/07/2022.

Existem algumas partes desse sistema que são diretamente envolvidas para se ter uma boa respiração ao tocar um instrumento musical. O diafragma é um músculo que, associado a outros, impulsiona o ar dos pulmões para fora com maior ou menor velocidade e está localizado na parte de baixo da caixa torácica. A coluna de ar é o caminho que o ar percorrerá pelo aparelho respiratório até a boca. É necessário que a forma como se respira para tocar um instrumento musical seja bem natural, sem bloqueios, fadigas, tensões ou algo que vá influenciar negativamente no ato de respirar. (BOZZINI, 2006, p.15).

Podemos encontrar ainda no sistema respiratório a respiração intercostal ou torácica, realizada através do preenchimento da parte interna dos pulmões e do afastamento das costelas. A respiração clavicular ou torácica superior é realizada através do preenchimento da parte interna dos pulmões e elevação da clavícula, do esterno e das costelas superiores. E há a respiração abdominal, que é considerada a mais adequada e eficiente para se tocar um instrumento de sopro, por conseguir maior expansão dos pulmões e controle da expiração. Entre elas, a menos adequada é a respiração clavicular, por provocar tensões na região do pescoço e possuir menor capacidade expansiva dos pulmões (BOZZINI, 2006).

Para Bozzini (2006, p. 16), “o nosso sistema respiratório está perfeitamente adaptado para a fonação e para suprir a demanda natural de ar do ser humano. Porém, se quisermos usá-lo para a execução de instrumentos musicais, deveremos submetê-lo a um treinamento adequado”. Para que isso aconteça ele sugere trabalhar cada aspecto do sistema respiratório como: o apoio, a tensão dos músculos abdominais que devem variar de acordo com o trecho musical executado, aprender a respirar corretamente (livrando-se das tensões e condicionamentos errôneos), o fortalecimento do diafragma, do abdômen e dos músculos laterais, a inspiração e a expiração. No entanto, quando tocamos não precisamos ficar pensando no funcionamento de cada aspecto da respiração, isso deve ser natural e automático.

Soares (2021) considera a respiração como fator principal na execução de um instrumento musical de metal e acredita que em geral não é dada a devida atenção às técnicas de respiração pelos alunos iniciantes, porém alerta para a conscientização dessa ação para que haja sucesso no aprendizado do instrumento, destacando ainda que estudos mostram a importância do conhecimento do processo que constitui a respiração, sua função e funcionamento. Para o estudo da respiração, existem

diversos exercícios e o autor orienta que o aluno deve variar os exercícios diários para não tornar desinteressante os estudos.

A correta respiração traz muitos benefícios ao fazer musical, como: iniciar e terminar uma frase musical corretamente, ajuda no controle da ansiedade, por exemplo durante as apresentações em público, e em nosso bem-estar de forma geral. Estudar os exercícios de respiração antes de iniciar o contato com o instrumento nos traz a sensação de tranquilidade, diminuindo consideravelmente os níveis de tensão e consequentemente nos deixando mais concentrados e atentos aos conceitos técnicos no decorrer dos estudos diários.

Como exemplo, Soares (2021) apresenta exercício para expansão dos pulmões e para aumentar a capacidade de armazenamento de ar. No primeiro momento, o estudante de maneira calma e natural de forma que os ombros não se levantem, pois se levantarem, haverá tensão da musculatura na região do pescoço, perdendo a fluência desejada do som, inspira por quatro tempos e de forma natural e contínua expira por quatro tempos, na segunda vez aumenta para cinco tempos e vai sequencialmente aumentando o tempo sucessivamente até o máximo que conseguir, e com atitude e dedicação alcançará os objetivos.

6.2 Embocadura

O termo embocadura, de acordo com Soares (2021, p. 102),

refere-se ao posicionamento de toda a estrutura muscular facial necessária para a produção da vibração labial, ocasionada pela passagem do fluxo de ar dentro dos lábios [...] e o como posicionar os músculos da embocadura, bem como o apoio balanceado do bocal na embocadura pode ser determinante para a boa utilização dos conceitos de respiração e um desenvolvimento satisfatório na técnica de tocar um instrumento de sopro.

Bozzini (2006) afirma que tecnicamente a embocadura é formada pela tensão, rigidez dos lábios para deixá-lo de forma que possa vibrar. E para entender como tensionar os lábios, destaca três técnicas que considera mais usadas, são elas: Técnica da Pressão - "Os sons são obtidos comprimindo-se fortemente o bocal de encontro aos lábios, de forma que o lábio superior se oponha mais acentuadamente ao bocal; em seguida comprimindo-se mais fortemente possível sobre a dentadura, e

expelindo o ar com mais vivacidade.” (BONZZINI, 2006, p. 23); e Técnica do sorriso - “técnica na qual a tensão dos lábios é obtida esticando-os pelas extremidades como se fossem uma corda de violão, utilizando-se principalmente os músculos Risórios” (BOZZINI, 2006, p. 24).

Bozzini (2006, p. 24) cita quatro pontos discutidos por vários cientistas e músicos na tentativa de encontrar a melhor forma de construir uma embocadura. São elas:

1. Comprometesse o menos possível a saúde do músico;
2. Permitisse o máximo de resistência possibilitando aos profissionais trabalharem durante várias horas diárias;
3. Possibilitasse um controle do timbre, do ataque e da flexibilidade em toda extensão do instrumento;
4. Fosse simples o bastante para que o músico, durante a execução, pudesse se concentrar na expressão das ideias musicais e não em como conseguir determinada nota.” (BOZZINI, 2006, p. 24)

Vecchia (2008, p. 49) entende que “todos os instrumentos da família dos metais produzem o som através da vibração da coluna de ar que coloca os lábios em movimento”. A embocadura é praticamente igual em todos os instrumentos de metais, com exceção da trompa.

Há dois tipos de embocaduras nas trompas: o tipo *einsetzen*, que é raramente recomendado geralmente para quem tem os lábios grossos e para tocar o registro grave, pois produz um som puro, mas limita a flexibilidade no registro agudo. Com essa embocadura, o bocal é colocado mais ou menos no meio da parte vermelha, sobre os lábios de cima e de baixo. Com a embocadura *ansetzen*, o lábio de baixo é voltado um pouco depois do dente; o queixo não deve estar muito junto, os dentes devem ficar afastados e o bocal deve ser colocado no alto dos lábios.

O bocal do iniciante em trompete, semelhante aos outros metais, deve estar centralizado na boca, horizontal e verticalmente. Deve ficar três terços para cima e três terços para baixo. Na embocadura no trombone, o bocal normalmente é colocado utilizando dois terços do lábio superior e um terço do lábio inferior no bocal. Um dos problemas mais comuns da embocadura no trombone é a pressão excessiva do bocal, prejudicando o som e os lábios. Devido ao bombardino ser um instrumento cônico, a embocadura própria é próxima à da trompa e do trombone, assim o bocal deve ser centralizado horizontalmente com dois terços para cima e um terço para baixo. O posicionamento do bocal na tuba é mais complexo do que nos outros metais, porque

a pressão no bocal na tuba é menor, o instrumentista precisa experimentar a colocação do bocal até que encontre a que dê melhores resultados, a extensão toda do lábio vibra, então muito ar deve ser projetado para colocar os lábios em vibração (VECCHIA, 2008).

6.3 Emissão do som

Antes de adentrar na emissão do som pelos instrumentos de metais, conceituaremos o que é som, a partir do artigo de Rafael Helerbrock postado no *site* “Mundo Educação”. Para Helerbrock (2022), “o som é uma vibração que se propaga pelo ar transmitindo energia. Ele é uma onda capaz de propagar-se pelo ar e por outros meios a partir da vibração de suas moléculas e é percebido por nós quando ele incide sobre o nosso aparelho auditivo, que são traduzidos em estímulos elétricos e direcionados ao nosso cérebro, que os interpreta.”

O som possui quatro características que possibilitam que consigamos diferenciar um som do outro, são elas: Altura, Intensidade, Timbre e Duração. A altura está relacionada à frequência, que vai indicar na música se o som é grave (baixa frequência), médio (média frequência) ou agudo (alta frequência). A intensidade está diretamente ligada à energia produzida pelo som e relacionada com a amplitude da onda sonora. Na música, sons intensos são chamados de sons Fortes, enquanto sons de baixa intensidade são denominados sons fracos ou piano. O timbre é o que nos faz diferenciar a fonte sonora, ou seja, um instrumento do outro. A duração está relacionada ao tempo que durará um som ou uma nota musical, ela é um ótimo exercício para trabalhar a qualidade do som (HELERBROCK, 2022).

A emissão do som culmina do impulso do ar, articulado pelo diafragma e outros músculos de apoio, que formam a coluna de ar que chega até a estrutura já preparada da embocadura que, por meio de uma boa vibração dos lábios e de um bom controle do ar, gera o som que é amplificado pelo instrumento. Essa emissão está diretamente ligada ao começo (ataque), continuidade e finalização do som. Observando esse

processo podemos dizer que se há uma boa sonoridade, existe uma boa emissão do som, que também está relacionada à: “Fartura de ar e uma boa embocadura são essenciais para uma boa qualidade de som em todos os instrumentos de metal.” (VECCHIA, 2008, p.41).

Vecchia (2008) sugere ainda que a emissão do som seja trabalhada por etapas, ensinando primeiramente aos alunos sobre a emissão do som sem usar a língua, e só posteriormente é que se vai inserindo o ataque, usando sílabas como Tu, Du, Tá e Cá. E para finalizar a nota, não interromper o som abruptamente, exceto em alguns casos específicos utilizados por alguns estilos musicais.

Nesse sentido, Soares (2021) diz que a língua não faz parte da emissão sonora, ela ajuda no processo de articulação do som e se não ficar posicionada na boca, abaixo dos dentes inferiores, pode sim atrapalhar a emissão do som que, por sua vez, acontece da forma desejada, seguindo alguns passos técnicos de forma coordenada. No primeiro passo, ele relata a importância da postura, que deve manter uma harmonia entre o corpo ereto e relaxado. Se o estudante estiver sentado, que ele não encoste as costas no encosto da cadeira, evitando assim as tensões, as dores e os problemas técnicos de execução do instrumento, como a mudança indesejada da posição da embocadura. No segundo passo, o autor explica que se faz a inspiração pela boca naturalmente sem levantar os ombros, pois isso acarretaria tensões na musculatura, empobrecendo a sonoridade e gerando outros problemas como: resistência e extensão. O terceiro passo é posicionar os músculos da embocadura, travando os cantos da boca e deixando o meio dos lábios relaxados, mantendo assim um controle da passagem do fluxo de ar e da vibração labial. Seguindo esses passos, Soares (2021) acredita que se terá uma boa emissão sonora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredita-se que com a inserção do ensino coletivo de música em banda escolar houve um considerável ganho cultural e social na formação dos estudantes com a aquisição de conhecimentos, aprendizados e vivências diversas. E ainda houve a formação cognitiva, de caráter e de personalidade. Essa educação musical de qualidade passa pela formação do educador, que é sempre colocado à prova no sentido pedagógico.

Diante disso, este trabalho objetivou, a partir do método de ensino coletivo de música, elaborar uma sequência didática com três unidades didáticas contendo três encontros cada, considerando os principais fundamentos básicos para iniciantes dos instrumentos de metais da banda musical escolar que, por meio do ouvir, do articular e do tocar de ouvido, contribuiu para a ampliação da memória e para a improvisação coletiva, levando as bandas de música a outro patamar na educação.

Durante o trabalho, observou-se que as bandas de música possuíam características pedagógicas bem antes de chegarem às escolas, o que pôde ser percebido através de sua origem. E quando elas chegaram, construíram uma tradição de sucesso que já é centenária, com muitas demandas, apresentações e compromissos com a entidade escolar. Destacando o seu papel formador e social e a agregação do método de ensino coletivo de música ao currículo escolar, foi possível ensinar um número maior de pessoas ao mesmo tempo, democratizando o acesso à educação musical e aumentando a razão professor/aluno por esforço hora/aula ministrada. Todo esse processo foi fundamentado tendo como principais autores: Swanwick (2003), Cruvinel (2005), Vecchia (2008) e Soares (2018). A proposta apresenta orientações metodológicas com o objetivo de organizar e refletir sobre os fundamentos básicos: respiração, embocadura e emissão do som, aspectos esses conceituados em uma sequência didática. E o estabelecimento da postura e as técnicas básicas necessárias para execução dos instrumentos de metais. E a partir da exploração dos conhecimentos adquiridos vivenciar momentos de criatividade e improvisação musical a partir de escalas maiores e menores por exemplo.

O resultado da escolha desse tema trouxe importantes contribuições para a área da educação musical como, por exemplo, o aumento da literatura disponível e a ampliação da sistematização do conteúdo, numa perspectiva que sirva de referência a futuras pesquisas para fundamentos básicos no ensino coletivo de instrumentos musicais. O Desenvolvimento da habilidade de trabalhar em equipe através da socialização colaboração mútua.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Luz Marina de; RODRIGUES, Edvânia Braz Teixeira. **Abrangência da Música na Educação Contemporânea**: conceituações, problematizações e experiências. Goiânia: Kelps, 2011.

ALVARENGA, Valéria Metroski; SILVA, Maria Cristina da Rosa Fonseca da. **Formação Docente em Arte**: percurso e expectativas a partir da lei 13.278/16. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis/SC – Brasil, 2018.

ALVES, Marcelo Eterno. **Tocar Junto**: Ensino Coletivo de Banda Marcial. Pronto Editora Gráfica, Goiânia, 2014.

ALVES DA SILVA, Lélío Eduardo. **Musicalização através da banda de música escolar**: uma proposta de metodologia de ensaio fundamentada na análise do desenvolvimento musical dos seus integrantes e na observação da atuação dos “Mestres da banda”. Tese de Doutorado em Música – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.

BARBOSA, Joel L. S. **Da Capo**: Método Elementar para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Banda. Jundiaí, SP: Keyboard Editora Musical, 2004.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas militares no Brasil**: difusão e organização entre 1808 e 1889. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de São Paulo/UNESP, São Paulo, 2006.

BOZZINI, J. Angelino. **A Arte do Sopro**: Desvendando a técnica dos instrumentos de bocal. Jundiaí, São Paulo: Keyboard Editora Musical Ltda. 2006.

CAMPOS, Nilcéia Protásio. O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 19, 103-111, mar. 2008.

CISLAGHI, Mauro César. **Concepções e Ações de Educação Musical no projeto de Bandas e Fanfarras de São José - SC**: três estudos de caso. Florianópolis, 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Centro de Artes – CEART, Santa Catarina, 2009.

CNBF - Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras. **Regulamento Nacional**. Disponível em: Site: www.cnbf.org.br, Acesso em: 22/04/2022.

CRUVINEL Flávia Maria. **Efeitos do ensino coletivo na iniciação instrumental de cordas**: A educação musical como meio de transformação social. 2003. Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

_____. **Educação Musical e Transformação Social**: uma experiência com ensino coletivo de cordas. Goiânia: ICBC, 2005.

_____. **O ensino coletivo de instrumentos musicais na educação básica:** compromisso com a escola a partir de propostas significativas de ensino musical. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2008.

FERNANDES, Patrick Mesquita. **Contextos de aprendizagem musical:** Uma abordagem sobre as práticas musicais compartilhadas do curso de música da UFC CAMPUS de Fortaleza. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

HELERBROCK, Rafael. O que é som. **Mundo Educação**. 2022. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/>. Acesso em: 24/07/2022.

LIBANEO, José Carlos. **Didática**. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

MARTINS, Emilio Gomes. **A importância da Banda de Música no contexto escolar:** O processo de ensino e aprendizagem musical no Colégio Militar. Universidade de Brasília-Unb. In: IX ENCONTRO REGIONAL NORTE DA ABEM DIVERSIDADE HUMANA, RESPONSABILIDADE SOCIAL E CURRÍCULOS: INTERAÇÕES NA EDUCAÇÃO MUSICAL. UFRR, Boa Vista, 31 de agosto a 02 de setembro de 2016.

MUELLER, C. Herbert. **Learning to teach through playing:** a brass method. Pennsylvania State University: Addison-Wesley Publishing Company, 1968.

RUSSO, Giulianny; MARCIANO, Lilian C. **Sequência didática:** fundamentos e percurso histórico. Disponível em: www.edocente.com.br. Acesso em: 24/07/2022.

PINTO, Marshal Gaioso. **Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins:** Um Episódio da Música Colonial em Goiás. Goiânia: Agência Goiana de Cultura, 2004.

SANTOS, Wilson Rogério dos; SANTOS, Ana Roseli Paes dos. **Contribuição para um possível histórico do ensino coletivo de instrumentos musicais.** Revista da Abem, v. 28, p. 10-27, 2020.

SEDUC GOIÁS. DC-GO, Documento Curricular para Goiás. 2018.

SEDUC GOIÁS, SEI/GOVERNADORIA – 000028960593. PORTARIA Nº 2037, de 04 de abril de 2022.

SILVA SÁ, Fábio Amaral da. **Ensino coletivo de violão:** [manuscrito]: uma proposta metodológica. 2016. 256 f.: il.

SOARES, Adalto. **Orquestra de Metais Lyra Tatuí:** A Trajetória de uma Prática Musical de Excelência e a Incorporação de Valores Culturais e Sociais. Salvador, 2018.

_____. **Projeto espiral:** Respiração. Trompa, aula 01. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/rTC-K7-nzDE> , Acesso em: 23/07/2022.

_____. **Projeto espiral:** Conceitos para formação da embocadura (parte 2). Trompa, aula 04. 2021. Disponível em: https://youtu.be/v5OyG_MzU3A , Acesso em: 24/07/2022.

_____. **Projeto espiral:** Emissão do som com a Trompa. Aula 05. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/XacmUjhj5rg> . Acesso em: 24/07/2022.

SOUSA, Aurélio Nogueira de Sousa. **Ansiedade na Preparação da Performance no Ensino de Instrumentos de Banda.** UFG-EMAC, Goiânia, 2015.

_____. **Bandas marciais escolares de Goiânia:** relações com a vida estudantil de seus integrantes. Salvador, 2020.

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

TOURINHO, Cristina. **Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais:** crenças, mitos e um pouco de história. In: XVI ENCONTRO NACIONAL DA ABEM E CONGRESSO REGIONAL DA ISME NA AMÉRICA LATINA, 2007, Campo Grande. anais do XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina, 2007.

VECCHIA, Fabrício Dalla. **Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba:** processos de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método da capo. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

VIEIRA, Joelson Pontes. **Bandas de música militares:** Performance e cultura na Cidade de Goiás (1822-1937). Dissertação de Mestrado - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

VILELA, Ester de Oliveira Luciano. **A História das Bandas de Música em Goiás.** Atividade 21, disciplina tuba e eufônio. CPMG Vasco dos Reis. 2020.

WINTER, James H. **The brass instruments.** Boston: Allyn & Bacon, Inc., 1964.

ZABALA, Antoni. **A prática educativa:** como ensinar. Trad. Ernani F. da F. Rosa. Porto Alegre: Artmed, 1998.