UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JOSÉ GUILHERME CARNEIRO PALHA

169 ANOS ENSINANDO MÚSICA: Uma análise do processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas de uma banda filarmônica sesquicentenária pernambucana

RECIFE
2022

JOSÉ GUILHERME CARNEIRO PALHA

169 ANOS ENSINANDO MÚSICA: Uma análise do processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas de uma banda filarmônica sesquicentenária pernambucana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre na área de Música.

Área de concentração: Música e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Morais

RECIFE

2022

Catalogação na fonte
Bibliotecária Lílian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

P161a Palha, José Guilherme Carneiro
169 anos ensinando música: Uma análise do processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas de uma banda filarmônica sesquicentenária pernambucana / José Guilherme Carneiro Palha. – Recife, 2022.
105f.: il., tab.

Sob orientação de Nome Josimar Jorge Ventura de Morais.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2022.

Inclui referências, apêndices e anexos.

1. Música e Sociedade. 2. Educação musical. 3. Banda filarmônica. 4. Ensino instrumental. 5. Clarinete. I. Morais, Josimar Jorge Ventura de (Orientação). II. Título.

400 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-176)

JOSÉ GUILHERME CARNEIRO PALHA

169 ANOS ENSINANDO MÚSICA: Uma análise do processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas de uma banda filarmônica sesquicentenária pernambucana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre na área de Música.

Área de concentração: Música e Sociedade.

Aprovado em: 21/09/2022.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Morais (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dra. Cristiane Maria Galdino (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Recife

2022

Ao querido Mestre Sandro (*in memorian*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, a Deus por me conceder o dom da vida e da arte musical.

Aos meus pais Gilson e Lucineia por todo o apoio e incentivo oferecidos até o presente momento. Amo vocês!

À minha esposa Luísa pela paciência e compreensão com meus projetos pessoais, cuidando sempre com muito zelo de nossos amados filhos Maria Helena (a menina do bacharelado) e Miguel (o menino do mestrado). Amo vocês!

Ao meu amado irmão Gilson, por todo auxílio prestado quando as citações não ficavam alinhadas no *Word*… obrigado Gil!

Ao meu orientador Prof. Jorge Ventura pela dedicação e auxílios prestados para a conclusão deste trabalho.

Aos grandes amigos Batista Júnior e Kleberton Belisario pelas conversas incentivadoras sobre a realização desta pesquisa, além das queridas amigas Cris Viana e Sara Lima pela revisão do texto.

Aos integrantes da banda 22 de novembro e participantes desta pesquisa pelas contribuições prestadas para a realização deste trabalho, em especial aos queridos Eduardo Freitas e Vitor Xavier pelo auxílio com as fontes documentais da instituição.

A todos os amigos da banda de música da Base Aérea do Recife, em especial ao Capitão da Rosa e ao Suboficial das Neves por incentivar os seus subordinados a desenvolverem os estudos musicais.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco.

A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor.
(A BANDA, 1966).

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma análise sobre o processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas que atualmente integram a Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro, localizada no município de Paudalho-PE. Ao longo de seus 169 anos, esta banda filarmônica sesquicentenária tem contribuído de maneira relevante para a difusão da aprendizagem musical pelos indivíduos residentes na comunidade local e regiões vizinhas. Através da pesquisa documental foi possível obter informações sobre o passado histórico da referida banda de música, além de um melhor entendimento sobre a estruturação do processo de aprendizagem na instituição em épocas anteriores às gerações de clarinetistas entrevistadas na pesquisa. As entrevistas semiestruturadas realizadas com os participantes ofereceram respostas aos objetivos específicos propostos: identificar quais os materiais didáticos disponíveis na Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro entre as diferentes gerações de clarinetistas; analisar como esses clarinetistas percebem o processo de aprendizagem vivenciado na Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro e analisar a influência do contexto social no processo de aprendizagem desses músicos. Os objetivos da pesquisa se articulam com a noção de *habitus,* formulada por Pierre Bourdieu e discutida por Lahire (2002; 2005) ao considerar a atuação de disposições individuais mais específicas para a configuração de uma biografia por parte do indivíduo. Durante a investigação verificou-se que ocorreram mudanças no processo de aprendizagem da clarineta na Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro ao longo das gerações entrevistadas e que estas aconteceram em função das escolhas feitas por alguns dos participantes em não permanecerem restritos ao conhecimento musical adquirido no contexto da banda de música, os quais, num certo momento de suas vidas, optaram por desenvolver suas habilidades musicais em outros espaços educacionais.

Palavras-chave: educação musical; banda filarmônica; ensino instrumental; clarineta.

ABSTRACT

This research presents an analysis of the formation process of five different generations of clarinetists who are currently part of the Sociedade de Cultura Artística 22 de November, located in the municipality of Paudalho-PE. Throughout its 169 years, this sesquicentennial philharmonic band has contributed significantly to the diffusion of musical learning by individuals residing in the local community and neighboring regions. Through documentary research it was possible to obtain information about the history of the previously mentioned music band, enabling a better understanding of the structuring of the learning process in the institution in periods of time before the generations of clarinetists interviewed in the research. The semi-structured interviews carried out with the participants offered answers to the specific objectives proposed: to identify which teaching materials are available in the Cultural Society Artística 22 de Novembro between different generations of clarinetists; to analyze how these clarinetists perceive the learning process experienced in the Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro and to analyze the influence of the social context in the process of learning of these musicians. The research objectives are articulated with the notion of habitus, formulated by Bourdieu and discussed by Lahire (2002; 2005) when considering the performance of more specific individual dispositions for the configuration of a biography by the individual. During the investigation, it was found that there were changes in the clarinet learning process at the Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro throughout the generations interviewed and that these happened according to the choices made by some of the participants not to remain restricted to the musical knowledge acquired in the context of the music band, which, in a certain moment of their lives, chose to develop their musical skills in other educational spaces.

Keywords: music education; philharmonic band; instrumental teaching; clarinet.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Banda 22 de novembro na Rua Marechal Deodoro, local de sua primeira sede, em 1912	44
Quadro 1 -	Disposições de Cargos nos Estatutos de 1898 e 1960	45
Figura 2 -	Frente e verso do programa apresentado no “Salve Retreta”	51
Figura 3 -	Disco com a música e partitura de “Anita Araújo”	52
Figura 4 -	Homenagem pelo 2º aniversário de falecimento de Genuíno Silva	54
Figura 5 -	Sede atual da Sociedade de Cultura Artística 22 de novembro	54
Figura 6 -	Antônio Valente e a banda 22 de novembro em 1962	56
Figura 7 -	Centenário da banda 22 de novembro e Inauguração da nova sede em 1952	56
Figura 8 -	Banda 22 de novembro em frente à igreja Nossa Senhora do Rosário	58
Quadro 2 -	Calendário de atividades dos aprendizes da banda 22 de novembro	60
Figura 9 -	Aprendizes e professor na audição de junho 2022	61
Figura 10 -	Aprendizes, pais e professores na audição de junho 2022	61
Quadro 3 -	Entrevistas e respectivos materiais didáticos específicos utilizados durante seu processo de aprendizagem na banda 22 de novembro	65
Quadro 4 -	Acesso ao instrumento musical pelas diferentes gerações de clarinetistas entrevistadas	77

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	12
2	***HABITUS*: "AFINANDO O INSTRUMENTAL TEÓRICO"**	16
2.1	BOURDIEU, LAHIRE E O SISTEMA ESCOLAR FRANCÊS	18
2.2	PRIMEIRAS NOTAS MUSICAIS	21
2.3	*HABITUS* CONSERVATORIAL	23
3	**METODOLOGIA**	26
3.1	ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS	26
3.1.1	**Escolha dos clarinetistas**	27
3.1.2	**Entrevistas semiestruturadas: coleta e análise dos dados**	30
3.2	MANUSEIO DAS FONTES DOCUMENTAIS	31
4	**BANDAS FILARMÔNICAS: UM OLHAR PARA O PASSADO**	33
4.1	SEGUINDO O CORTEJO	33
4.2	BANDAS DE FAZENDA	36
4.3	ORGANIZAÇÃO DAS BANDAS MILITARES NOS REGIMENTOS PERNAMBUCANOS	38
4.3.1	**Mestres, bandas de música e sociedade**	40
5	**"A VIA-LÁCTEA DAS NOITES PAUDALHENSES"**	44
5.1	A *PHILARMÔNICA PAUDALHENSE* E SEUS DIFERENTES NOMES	44
5.2	"ORGANIZANDO A CASA"	45
5.2.1	**Sócios efetivos**	47
5.2.2	**Notáveis mestres**	49
5.3	BANDA 22 DE NOVEMBRO E COMUNIDADE	52
6	**DISPOSIÇÕES E PERCEPÇÕES DAS GERAÇÕES ENTREVISTADAS**	62
6.1	DISPONIBILIDADE DE MATERIAIS DIDÁTICOS NOS DIFERENTES PROCESSOS DE APRENDIZAGEM	62
6.2	CONSTRUÇÕES E (RE)CONSTRUÇÕES: MANEIRAS INDIVIDUAIS DE PENSAR E AGIR	66
6.3	RESISTIR PARA CONTINUAR A EXISTIR	75
7	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**	84
	REFERÊNCIAS	89

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS - RESOLUÇÃO CNS nº 510)..... 94
APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (PARA RESPONSÁVEL LEGAL PELO MENOR DE 18 ANOS - RESOLUÇÃO CNS nº 510)..... 96
APÊNDICE C – TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (PARA MENORES, DE 7 A 18 ANOS)..... 98
ANEXO A – CÓPIA DA ATA DE 11 DE JULHO DE 1889..... 101
ANEXO B – CÓPIA DA ATA DE 20 DE MARÇO DE 1897..... 102
ANEXO C – LIVRO DE INSCRIÇÃO DE SÓCIOS ASSINADO POR GENUÍNO SILVA..... 103
ANEXO D – CÓPIA DA ATA DE 11 DE JULHO DE 1889..... 104
ANEXO E – LISTA DOS CONTRIBUINTES PARA A FESTA DO CENTENÁRIO..... 105

1 INTRODUÇÃO

A Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro[1] é uma banda filarmônica localizada em Paudalho-PE, um município pertencente à Zona da Mata Norte do estado de Pernambuco. Fundada em 1852, essa instituição sesquicentenária tem realizado um trabalho educacional e cultural de grande relevância para a comunidade local e regiões vizinhas, figurando-se como uma das bandas de música civis mais antigas do Brasil ainda em funcionamento. A Zona da Mata Norte, inclusive, abriga uma grande quantidade de bandas filarmônicas centenárias, consideradas por Holanda Filho (2010) como os "conservatórios de música" da região em razão de oferecerem uma oportunidade de acesso à aprendizagem musical gratuita para pessoas de classes menos abastadas economicamente.

Residente nessa região do estado de Pernambuco, lembro que, ainda em minha infância, ao escutar a banda 22 de novembro ou simplesmente "22" se apresentar em suas habituais retretas[2] numa praça da cidade, surgiu um anseio por participar daquela manifestação artística. A banda de música, foi para mim, uma oportunidade para o ingresso no processo de aprendizagem da música, representando uma ferramenta de cidadania, interação social, bem como uma possibilidade futura de frentes de trabalho.

Iniciei a vivência musical na instituição musical por meio do solfejo e leitura rítmica, posteriormente, recebendo a clarineta pelas mãos do Mestre da banda. Na condição de iniciante, observava atentamente os clarinetistas mais antigos executando o instrumento na tentativa de aprender o mais rápido possível para também poder participar das apresentações da banda 22 de novembro. Era prazeroso estar junto com os outros músicos num ambiente feliz e cooperativo, onde diferentes gerações se encontravam e aprendiam juntas.

Notando meu interesse, o Mestre da banda entregou-me um material didático de origem francesa intitulado *Méthode de clarinette* de H. Klosé (1843). Em sua obra, Hyacinthe Klosé, que foi professor do Conservatório de Paris, detalha diversos aspectos do estudo da clarineta. Embora o Klosé (como falamos aqui no Brasil) seja uma bibliografia de referência na formação dos clarinetistas, adotada nos currículos de ensino dos conservatórios e universidades do país, naquele contexto específico, parte considerável de seus ensinamentos não foi aproveitada por eu não compreender as especificações contidas em francês. Todo meu processo de aprendizagem do instrumento foi construído de maneira prática por meio do

1 Daqui por diante será utilizado o termo "banda 22 de novembro".
2 Retreta: Apresentação de uma Banda de Música em praça pública.

convívio com outros músicos nos ensaios e apresentações da banda de música, uma vez que não tinha um professor, com formação específica na clarineta, para auxiliar no entendimento do Klosé.

Com muito esforço dos meus pais, foi possível ingressar no Conservatório Pernambucano de Música do Recife, onde pude vivenciar uma experiência bastante diferente do cotidiano de meus estudos musicais na banda 22 de novembro. Além de passar por uma seleção de ingresso, encontrei um ambiente totalmente novo quanto a abordagem da aprendizagem do instrumento musical. Nas aulas práticas do instrumento no conservatório de música pude conhecer melhor os recursos técnicos disponíveis presentes na mecânica da clarineta, além de ter um acompanhamento de professores capacitados. Embora a ida para uma instituição profissionalizante tenha me trazido benefícios técnicos, os materiais didáticos trabalhados nesse novo contexto exigiam uma rotina de estudo diferente, além do cumprimento de metas estabelecidas pelo professor e preparação do repertório para o recital de final de semestre.

Todo o repertório com que tive contato no conservatório era baseado na música europeia. Lembro que muitas sonatas e concertos escritos pelos diversos compositores europeus começaram a fazer parte da minha prática instrumental. Frequentemente, tais obras musicais exigiam o uso de possibilidades de digitações e recursos de chaves dispostos na clarineta, os quais não conhecia antes pelo motivo de não haver um professor especializado na banda 22 de novembro, algo que me trouxe algumas dificuldades na execução técnica do instrumento durante o curso no conservatório de música. Além disso, a própria adaptação com o tipo de repertório proposto nas aulas de clarineta dessa nova instituição era algo diferente da minha rotina de aprendiz na banda filarmônica, visto que minha realidade de prática musical, no referido contexto, consistia em dobrados militares, marchas de procissão e músicas populares. Queiroz (2020) afirma que a música erudita nunca foi parte das músicas que correm nas veias da nação, não estando inserida nos repertórios e práticas musicais da vida real da grande maioria das pessoas. Enfim, nas aulas práticas de instrumento no conservatório tive que praticamente (re)aprender a clarineta, uma vez que adquiri muitos “vícios” técnicos como embocadura instrumental errada, emissão sonora ruim, qualidade técnica instrumental não tão desenvolvida, dentre outros problemas relativos à falta de professores especializados na banda 22 de novembro.

Segui meus estudos na clarineta, mais tarde ingressando no curso de bacharelado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a mais antiga universidade do Brasil. Nessa instituição, pude aprender ainda mais sobre o instrumento, concluindo com êxito o ensino

superior. Tive o privilégio, recentemente, de continuar os estudos acadêmicos através do ingresso no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, ocasião na qual pude realizar o presente trabalho cujo objeto de pesquisa foi a banda de música na qual iniciei minha formação musical.

Olhando para minha história, percebo que a banda filarmônica contribuiu para minha formação profissional, mesmo não existindo toda a estrutura curricular e profissional de uma escola de música mais especializada. Além de mim, muitas outras gerações, antes e depois, receberam a herança musical da banda 22 novembro, seguindo todas elas seu percurso musical, seja permanecendo com os conhecimentos musicais ali adquiridos, atuando como músicos amadores na instituição junto aos amigos de longas datas, seja buscando se especializar um pouco mais, ingressando mais tarde na vida universitária.

Quis a vida me conduzir para destinos distantes, os quais me fizeram sair muito cedo, ainda na juventude, do convívio na banda 22 de novembro. Entretanto, algumas questões permaneceram, estando elas vinculadas à formação musical pela qual passaram tantas gerações de músicos pertencentes à instituição. Procurei entender como cada diferente geração de clarinetistas, ainda existente nos tempos atuais na banda de música, teria vivenciado seu processo de aprendizagem do instrumento.

Nesse sentido, esta pesquisa tem como objetivo geral: analisar o processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas que atualmente integram a banda 22 de novembro. Como objetivos específicos: identificar quais os materiais didáticos disponíveis na banda 22 de novembro entre as diferentes gerações de clarinetistas; analisar como esses clarinetistas percebem o processo de aprendizagem vivenciado na banda 22 de novembro e analisar a influência do contexto social no processo de aprendizagem desses músicos. Os objetivos da pesquisa se articulam com a noção de *habitus,* formulada por Bourdieu e discutida por Lahire (2002; 2005) ao considerar a atuação de disposições individuais mais específicas para a configuração de uma biografia por parte do indivíduo.

A dissertação está organizada em cinco capítulos. O primeiro capítulo apresenta o conceito de *habitus* em Pierre Bourdieu, bem como algumas observações feitas por Lahire (2002; 2005) sobre a maneira generalizada de como *habitus* poderia ser empregado na sociologia, defendendo que seria preciso estudar o social numa escala individual, onde cada sujeito singularmente carregaria consigo crenças, sentimentos e ações, as quais poderiam resultar numa maior intervenção do indivíduo nas estruturas objetivas e "esquemas generativos" citados por Bourdieu (2004). Além disso, apresenta uma visão geral de Bourdieu (2004) e Lahire (2002; 2005) sobre o sistema escolar francês, bem como contextualiza a

estruturação do ensino superior no Brasil, com uma atenção especial para as exigências de ingresso dos cursos de bacharelado em clarineta e a perspectiva do aprendiz que inicia seus estudos musicais na banda 22 de novembro em relação às possibilidades de escolhas por investir ou não em sua formação musical. O segundo capítulo apresenta o percurso metodológico da investigação, estando fundamentado em ferramentas metodológicas como entrevistas semiestruturadas e pesquisa documental, definidos por autores como Patton (2002), Barrett (2014), Martin e Bógus (2004), Cohen e Manion (1999) e Flick (2009). Aborda ainda os critérios adotados para a coleta dos dados através das entrevistas realizadas com cinco diferentes gerações de clarinetistas pertencentes à instituição, a análise dos dados baseados na noção de *habitus* formulado por Bourdieu (2004) e discutido por Lahire (2002;2005), além dos procedimentos com as fontes documentais da referida instituição musical. O terceiro capítulo trata da influência de grupos musicais civis do período colonial, como os charameleiros e bandas de fazenda, bem como das bandas militares na formação de uma identidade cultural das bandas filarmônicas. O quarto capítulo apresenta a história da banda 22 de novembro, contendo informações referentes a sua organização, funcionamento e realização de suas atividades educacionais e artísticas registradas nas fontes documentais da instituição. O quinto capítulo traz uma análise dos dados coletados relacionada com o referencial teórico apresentado com vistas aos objetivos propostos na pesquisa. Na sequência, são apresentadas as considerações finais do trabalho, as referências consultadas e apêndices.

2 *HABITUS*: "AFINANDO O INSTRUMENTAL TEÓRICO"

Existiam na sociologia dois pontos de vista divergentes um do outro: o objetivismo e o subjetivismo. O primeiro procurava explicar a vida social não pela ótica de seus participantes, mas por causalidades que escapavam da consciência, já o segundo, reduzia o mundo social a explicações produzidas pelos sujeitos sociais. A sociologia de Bourdieu surgiu com a intenção de superar a oposição existente entre essas duas maneiras apresentadas, afirmando existir entre elas uma relação dialética.

Para Bourdieu (2004), a sociologia deveria tomar como objetivo a realidade e sua percepção pelos seus agentes, considerando as diferentes perspectivas e pontos de vista em função da posição no espaço social ocupada por eles. Tendo os agentes sociais participação ativa na construção do mundo ao seu redor, sendo ela operada sob influência da estrutura objetiva, esses indivíduos deveriam ajustar-se às disposições que se apresentavam. Nesse sentido, um indivíduo nascido numa condição distinta, naturalmente constituída pela posição social, procuraria conviver com exigências e necessidades do contexto no qual estava inserido. Além disso, os grupos distribuídos num determinado espaço social seriam produto de lutas históricas, estando seus agentes comprometidos mentalmente e socialmente com as estruturas objetivas ali existentes.

A noção de *habitus* tem raiz na filosofia de Aristóteles e na escolástica medieval, sendo mencionada por autores anteriores a Pierre Bourdieu como Émile Durkheim e Max Weber. O termo é uma tradução feita para o latim da palavra grega *hexis* que tinha significado relacionado ao caráter moral e conduta dos indivíduos. Uma de suas primeiras traduções para o latim consta na *Summa Theologiae* escrita por São Tomás de Aquino, adquirindo o sentido de crescer por ocasião da realização de uma atividade (WACQUANT, 2007).

Bourdieu usa esse conceito presente na filosofia aristotélica, de modo a transcender a oposição existente entre objetivismo e subjetivismo, propondo assim, uma ação prática que seja produto de uma dialética entre a mecânica estrutural que se apresenta objetivamente e a subjetividade resultante das intenções dos agentes sociais. "O recurso à noção de *habitus*, um velho conceito aristotélico tomista que repensei completamente, como uma maneira de escapar dessa alternativa do estruturalismo sem sujeito e da filosofia do sujeito" (BOURDIEU, 2004, p. 22).

A problemática teórica presente na obra do sociólogo francês Pierre Bourdieu se fundamenta essencialmente em mediar o agente social e a sociedade através de uma abordagem epistemológica denominada por ele como conhecimento praxiológico. Tal

abordagem apresenta-se, pois, como social e individual, referindo-se a um processo de interiorização da objetividade pelos sujeitos, segundo as posições sociais das quais efetivamente desfrutam (ORTIZ, 1983).

O conceito de *habitus* em Bourdieu se sustenta através de "esquemas generativos", apresentando-se num sentido duplo: ora antecedem e orientam a ação, ora estão na origem de outros "esquemas generativos", os quais presidem a apreensão do mundo enquanto conhecimento. Desse modo, as relações entre as estruturas objetivas e as disposições estruturadas poderiam ser tanto atualizadas quanto reproduzidas.

Pierre Bourdieu reintroduz os agentes sociais como figuras conscientes de suas condutas por meio da construção de um "senso prático", onde a participação ativa do indivíduo e sua posição no mundo social configurariam suas disposições, ou seja, seu *habitus*, produzindo estratégias que seriam ajustadas objetivamente às situações dispostas socialmente. Segundo Bourdieu (2004):

> "Sendo produto da necessidade objetiva, o *habitus,* necessidade tornada virtude, produz estratégias que, embora não sejam produto de uma aspiração consciente de fins explicitamente colocados a partir de um conhecimento adequado das condições objetivas, nem de uma determinação mecânica de causas, mostram-se objetivamente ajustadas à situação" (BOURDIEU, 2004, p. 23).

Num sistema de disposições onde o mundo social despertaria no indivíduo propensões em agir e reagir, o conceito de *habitus* em Bourdieu, conforme Lahire (2002), em seu caráter científico, não aprofundaria tão bem as escolhas dos próprios atores sociais em função de sua trajetória biográfica, nem tão pouco promoveria um olhar mais analítico sobre as distintas articulações existentes nas situações objetivamente ajustadas. Para Lahire (2002), seria preciso examinar com mais atenção as "disposições sob condições", visto que o conceito elaborado por Bourdieu se comportaria como uma sociologia "disposicionalista" que, além de reduzir tudo ao "cognitivo", esqueceria que o mundo social é "tanto um lugar do desconhecimento quanto do conhecimento, da relação de força quanto da relação de comunicação ou da dominação quanto da compreensão" (LAHIRE, 2002, p. 47).

Além disso, Lahire (2005, p.13) afirma que o conceito de *habitus* proposto por Bourdieu poderia ser "tanto de grupo quanto individual", não observando de maneira mais particular e empírica o envolvimento do indivíduo com múltiplos processos de socialização, visto que existiriam domínios de práticas, esferas de atividade, microcontextos, tipos de interações individuais, além de matrizes corporais individuais (cognitivas, sensitivas, avaliativas, ideológicas, culturais, mentais, psíquicas…), algo que não poderia ser aplicado a

um grupo de pessoas. Nesse sentido, seria função da sociologia se interessar por apreender o mundo social em sua forma interiorizada, visto que "o social está refratado num corpo individual que tem a particularidade de atravessar instituições, grupos, campos de forças e de lutas ou cenas diferentes. (LAHIRE, 2005, p. 14).

Como forma de melhor compreender estruturas sociológicas maiores, Lahire (2005) propõe um estudo da sociologia à escala individual que tome por objeto a constituição social e as modalidades de atualização das disposições que no passado se encontravam "ritualmente incorporadas" conforme crenças, maneiras de agir e sentir do ator social em si, podendo esses aspectos citados assumir uma tendência mais forte ou fraca nas diferentes vivências pessoais. Assim, faz-se necessário, conforme aponta Lahire (2005, p. 19), "um esforço para distinguir os diferentes elementos constitutivos da estrutura complexa que formam as combinações individuais de disposições para agir e de crenças".

Buscando promover uma maior especificidade ao conceito de *habitus*, de modo a entender que nem sempre possa ser reproduzido de maneira tão homogênea, visto que existem diferenças no pensar, no sentir e no fazer que se incorporam nos distintos hábitos pessoais, analisaremos os respectivos processos de formação experimentados pelos clarinetistas entrevistados nesta pesquisa, observando as escolhas realizadas ao longo de cada trajetória individual.

2.1 BOURDIEU, LAHIRE E O SISTEMA ESCOLAR FRANCÊS

Pierre Bourdieu desenvolveu sua forma de observar o funcionamento do sistema de ensino, bem como das relações entre os diferentes contextos sociais com a transmissão do saber, fundamentando suas ideias na existência de uma hierarquia entre os objetos e na estruturação de campos simbólicos, aspectos os quais estariam vinculados à maneira como os gostos individuais estariam dispostos, definidos pelas condições culturais e sociais dos sujeitos.

Para Bourdieu (2004), o modo de reprodução do componente escolar estaria vinculado a fatores de transformação das sociedades modernas, o que poderia contribuir para um entendimento mais concreto sobre a história da instituição escolar. "As transformações ocorridas no campo escolar se definem na relação entre a estrutura do campo escolar e as transformações externas que determinaram mudanças decisivas no relacionamento das famílias com a escola" (BOURDIEU, 2004, p. 60).

Os diplomas escolares dos pais não seriam a garantia de êxito de seus filhos na vida

escolar, e, sim, a proporção de cultura global que essa família carregaria, a qual influenciaria diretamente no ingresso dos filhos no ensino superior. Aqueles mais favorecidos herdariam não só os hábitos e treinamento para a realização das tarefas escolares, mas, sobretudo, os saberes e "gostos" que são familiares ao ambiente escolar, como, por exemplo, o acesso a teatros e obras de arte. No acúmulo de vantagens e desvantagens vivenciadas pelos indivíduos, os que teriam mais oportunidades de frequentar espaços culturais seriam mais elevados culturalmente.

Para Bourdieu (2004), a escola não amenizaria as diferenças já existentes, pelo contrário, reforçaria as disparidades, uma vez que, ao tratar os alunos de maneira igual, ignoraria a existência de diferenças de classe social. Além disso, o saber ensinado na instituição escolar seria uma reprodução de um tipo de cultura pertencente aos membros das classes mais altas da sociedade, conservando uma distinção já existente. Além de perpetuar e legitimar as desigualdades, a escola faria com que os indivíduos percebessem, com certa naturalidade, um destino a eles já reservado pela sociedade. As condições objetivas influenciariam não só nas escolhas feitas pelos pais sobre o destino escolar dos filhos, como também nas possibilidades de realização das aspirações familiares. Um exemplo disso seriam os custos gerados numa família de classe operária para manter os filhos estudando. "De maneira geral, as crianças e sua família se orientam sempre em referência às forças que as determinam" (CATANI e NOGUEIRA, 2007, p. 49).

Os diferentes desempenhos escolares ocasionados pelas diversas classes sociais são explicados por Pierre Bourdieu através do conceito de capital cultural, no qual o sistema de ensino teria relação com o sistema econômico. O nível de aspiração subjetiva estaria condicionado às oportunidades de ascensão promovidas pela escola, logo, a esperança por galgar uma melhoria social seria reduzida. Assim, o contexto social e a influência familiar desencorajariam os menos favorecidos em suas ambições, estando as relações sociais entre os agentes e determinados grupos relacionadas à mobilização de um conjunto de recursos econômicos, culturais e simbólicos, onde as instituições escolares reproduziriam esse capital, além de legitimar ou não grupos e indivíduos.

Além de reforçar disparidades, o sistema escolar contribuiria para a perpetuação das desigualdades sociais, fortalecendo a visão de que tanto a herança cultural quanto a social seriam transmitidas aos filhos pelos pais de maneira indireta. Essa forma de transmissão teria relação com a experiência escolar e possíveis êxitos pelas crianças, condicionando a influência familiar, por intermédio da herança recebida, aos meios disponíveis para a progressão escolar. Nesse sentido, uma criança pertencente a uma família de classe social

mais baixa, cujo capital cultural seria menor, teria que desenvolver um melhor êxito escolar para a obtenção de uma progressão em seus estudos.

O modo como a escola consideraria a aquisição do saber pelo indivíduo não privilegiaria as origens familiares dos estudantes, assim, aqueles que estavam à margem do capital cultural difundido no espaço escolar ocupariam uma posição inferior quanto à avaliação de seu desempenho escolar. As escolhas feitas pelos pais de uma família de classe operária sobre o destino escolar dos filhos, por exemplo, receberiam influência das condições objetivas impostas, afetando as possibilidades de realização das aspirações familiares, além de desencorajar as ambições dos estudantes menos favorecidos.

Na visão de Lahire (2005), as considerações de Bourdieu (2004) sobre o sistema escolar francês parecem "generalizar" as disposições e práticas tanto individuais quanto coletivas, podendo permitir que a noção de *habitus* possa funcionar da mesma maneira em lugares e circunstâncias distintas, assumindo a perspectiva individual uma menor complexidade quando comparada a um grupo ou instituição. Para Lahire (2005), quando comparados entre si, singularmente, os atores sociais poderiam diferenciar-se pluralmente em relação aos comportamentos, domínio de práticas, visões de mundo, dentre outros fatores. Além disso, cada indivíduo seria detentor, inclusive, de múltiplas disposições para crer e agir, o que poderia provocar variações de intensidade em seu grau de constituição e confirmação de normas sociais difundidas na família, na escola e outras instituições socializantes.

Lahire (2005) argumenta que os sociólogos procuraram "regularidades" instituídas por questões de reprodução familiar, escola e distintas instituições culturais, negligenciando a observação das diferentes maneiras como os hábitos individuais podem ser incorporados ou atualizados, o que abriria espaço para que outras escolhas pessoais pudessem ser realizadas, numa multiplicidade de disposições para crer e agir. Lahire (2005, p. 22) afirma que:

> Os hábitos podem então ser interiorizados e só ser atualizados no modo do constrangimento ou da obrigação; podem-no ser no modo da paixão, do desejo ou da vontade; ou ainda, no modo da rotina não consciente, sem verdadeira paixão, nenhum sentimento de particular constrangimento. Tudo isso dependerá da maneira como foram adquiridas essas disposições ou hábitos, do momento da biografia individual em que eles foram adquiridos e, ainda, do "contexto" atual de sua (eventual) atualização.

Durante sua biografia, conforme Lahire (2005), os indivíduos podem ter chegado a interiorizar alguns hábitos transmitidos sem, contudo, terem a vontade particular de colocá-los em prática, ou ainda, por uma questão de rotina ou automatismo, realizarem tais ações. Como maneira de resolverem crises e conflitos gerados por inadequações entre disposições e

contextos, os atores sociais desenvolveriam competências que pudessem atualizar certas inclinações que trariam consigo.

Diferentemente da visão de Bourdieu (2004), Lahire (2005) propõe uma incorporação mecânica e generalizada entre as condições sociais familiares e escola, visto que existiriam casos, como em sua própria experiência particular, em que os alunos pertencentes a classes mais baixas conseguiriam ingressar na vida acadêmica, desenvolvendo seus estudos. De maneira geral, a intenção de Lahire (2005) é se contrapor ao processo que individualiza o sujeito de modo a fazê-lo oposto à sociedade, buscando marcas singulares nas disposições pessoais contextualizadas.

2.2 PRIMEIRAS NOTAS MUSICAIS

As lembranças dos primeiros contatos com a música remetem o indivíduo a uma memória, mais nítida ou não, sobre as primeiras vivências musicais, ainda na infância, revelando distintas formas de relacionamento pessoal com a arte musical. Bourdieu afirma que as ações pedagógicas presentes na primeira fase de formação do agente produziriam um "hábito primário" e, a partir disso, outros hábitos seriam constituídos. Segundo Bourdieu (2004):

> Assim como o *habitus* adquirido através da inculcação familiar é condição primordial para a estruturação das experiências escolares, o *habitus* transformado pela ação escolar constitui princípio de estruturação de todas as experiências ulteriores, incluindo desde a recepção das mensagens produzidas pela indústria cultural até as experiências profissionais. (BOURDIEU, 2004, p. 47).

Uma vez que o "*habitus* primário" seria o princípio de estruturação das experiências vivenciadas pelos indivíduos, entende-se que, no caso dos aprendizes da banda 22 de novembro, o "*habitus* primário" se configuraria quando na vontade, pelo indivíduo, por aprender um instrumento de sopro na banda de música, no caso da pesquisa, a clarineta especificamente. O ingresso na banda de música estaria relacionado tanto a um sentimento individual, ao assistirem dobrados e marchas de procissão executados pelo conjunto, como também por influência familiar ou de amigos que já fazem parte da instituição.

As condições sociais vivenciadas por algumas famílias atuariam diretamente no processo de aprendizagem da clarineta pelos alunos, visto que a aquisição de um instrumento particular estaria relacionada com a disponibilidade de uma quantia significativa de recursos financeiros, algo que, em alguns casos, não seria possível de se realizar logo que de imediato

na vida do aprendiz. Ter um instrumento musical para se praticar se revela um fator essencial para o desenvolvimento musical do indivíduo, interferindo no próprio processo de aprendizagem e em sua vontade pessoal em permanecer na banda de música.

Com relação à disponibilidade de instrumentos musicais para que os aprendizes possam praticar, na banda 22 de novembro existem algumas clarinetas, entretanto, se encontram numa quantidade desproporcional ao número de iniciantes que ingressam na instituição. Dessa forma, os alunos dividem entre si os poucos instrumentos disponibilizados, o que causa limitação no tempo de uso e consequentemente, atrasos no desenvolvimento técnico do instrumentista.

Apresentando algumas particularidades, a ação pedagógica empregada na banda 22 de novembro tem como essência: a formação de músicos que integrem a própria banda de música, onde o ensino da teoria musical e a prática instrumental tem o objetivo de preparar o aluno para a leitura e execução do repertório tocado pelo conjunto musical nas apresentações. Além disso, o trabalho de formação musical realizado se revela uma forma de renovar o quadro de músicos do próprio grupo, e, consequentemente, a perpetuação da instituição ao longo dos anos, aspecto o qual se torna possível em razão de alguns de seus instrumentistas manterem-se vinculados à banda filarmônica ainda que desempenhando profissões diversas durante a vida adulta.

Ainda sobre o aspecto pedagógico, o desenvolvimento técnico do instrumentista é constituído por uma certa “razoabilidade”, uma vez que a banda 22 de novembro, sendo uma instituição filantrópica, não teria recursos financeiros que possibilitassem a contratação de professores especializados nos diferentes instrumentos musicais ensinados, diferentemente de uma escola profissionalizante, algo que contribui para uma maior compatibilidade entre as expectativas com as práticas musicais e as condições do próprio contexto. Garbosa (2019) aponta que os diferentes espaços educacionais como escola de música ou conservatório, universidade e bandas de música teriam especificidades próprias na realização do ensino instrumental.

Optando por desenvolver seus estudos musicais num conservatório de música, por exemplo, na maioria das vezes, o clarinetista oriundo da banda 22 de novembro enfrenta um disputado processo seletivo para ingresso nos cursos oferecidos, custeando mensalidades e passagens de ônibus intermunicipais quando de sua participação nas aulas, uma vez que esse tipo de escola de música se encontra localizada em Recife-PE. Inserido nesse distinto contexto educacional, o indivíduo encontra uma nova realidade a qual engloba cobranças por resultados satisfatórios por parte dos professores e um tipo de repertório voltado, na maioria

das vezes, para a música erudita, diferenciando-se bastante daquele composto por frevos, marchas, dobrados e músicas populares tocado no espaço da banda filarmônica.

De modo a melhor contextualizar a posição na qual se encontra o indivíduo que inicia seus estudos musicais na banda 22 de novembro, o qual, numa provável escolha pessoal, queira investir em sua formação musical por intermédio de um possível ingresso em instituições de ensino técnico e superior, apresentaremos um quadro geral sobre estruturação do ensino de clarineta no Brasil, bem como da constituição de divergências relacionadas à prática da clarineta e os tipos de repertório pelo clarinetista.

2.3 *HABITUS* CONSERVATORIAL

O termo *habitus* conservatorial foi proposto por Pereira (2012) em sua tese de Doutorado em Música, na qual destaca a atualização de uma forma de ensino, bem como de um modelo curricular dos conservatórios de música europeus em grande parte dos cursos superiores de música no Brasil. Esse modelo estruturado "foi criado com o status de instituição responsável pelo ensino da música, o ensino de uma cultura dominante, com vistas à sua conservação, perpetuação" (PEREIRA, 2012, p. 135).

Queiroz (2020) afirma que a institucionalização musical no Brasil teria sido iniciada através do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, trazendo consigo a consolidação de outras instituições formais de ensino de música pelas décadas que se seguiram nas diversas regiões do país, as quais mantiveram suas práticas musicais, sobretudo as performáticas, fundamentadas nas propostas pedagógicas dos conservatórios e seus materiais didáticos, bem como na música erudita produzida na Europa. Essa instituição musical foi oficializada pelo Decreto nº 496, de 21 de janeiro de 1847, cujo Comitê responsável por sua criação, estabelecimento da estrutura e objetivos foi presidido por Francisco Manuel da Silva. Sua inauguração aconteceu em 13 de agosto de 1848, organizando de maneira sistematizada o ensino musical. O Conservatório de Música do Rio de Janeiro teria passado por reformas administrativas após a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889, tornando-se no ano de 1965, a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atualmente, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FREIRE, 2000).

Silveira (2009) afirma que Antônio Moura, carioca, nascido por volta de 1820 e professor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro no ano de 1855, endereçou um pedido de compra de materiais didáticos de origem europeia por meio de dois ofícios (1879 e 1883) ao diretor interino do conservatório. Essa teria sido uma das primeiras encomendas, por

uma instituição educacional nacional, de bibliografias referentes ao instrumento. O autor destaca ainda que o padrão de ensino da clarineta em nosso país foi determinado a partir da escolha de materiais didáticos europeus, tendo como referência o currículo dos conservatórios franceses, em especial o Conservatório de Paris (SILVEIRA, 2007).

O Conservatório Nacional de Música e Declamação de Paris foi um dos conservatórios europeus que mais contribuiu para a fundamentação tanto de um modelo de pedagogia de ensino instrumental quanto na elaboração de materiais didáticos. Com relação a maneira particular de realização do ensino, Pereira (2010) destaca que os exercícios altamente sistemáticos para a aprendizagem instrumental e vocal eram priorizados, buscando-se trabalhar, de forma gradativa, o desenvolvimento dos aspectos técnicos e musicais num maior número possível de alunos. Seguindo uma metodologia sistematizada, o iniciante no instrumento ganhava um pouco mais de independência dos ensinamentos orais dos professores.

As escolhas de cadernos de estudo franceses encomendados por Antônio Moura, segundo Silveira (2007), serviriam para a configuração das ementas dos cursos de Bacharelado em clarineta na grande maioria das universidades brasileiras até os dias atuais. Além da adoção de um modelo europeu, expresso no uso de materiais didáticos e repertório para a prática instrumental, Couto (2014) aponta que as próprias metodologias de ensino, sobretudo nos cursos de Bacharelado, têm priorizado a formação de solistas por meio da restrição de duas abordagens: o domínio técnico e a leitura tradicional, estando tal modelo de ensino presente na grande maioria dos cursos de nível superior.

Conforme Fraga e Barbosa (2016), o curso de Bacharelado em clarineta é oferecido em, aproximadamente, 22 Instituições de Ensino Superior (IES) no Brasil, incluindo públicas e privadas. Como requisito de ingresso, grande parte dessas instituições exigem do candidato a realização de um Teste de Habilidade Específica no instrumento (THE), no qual o instrumentista deve executar, em sua maioria, obras de compositores eruditos. Tal exigência requer do futuro aluno um certo grau de conhecimento e noções interpretativas do repertório proposto pelo processo seletivo, tendo o instrumentista que preparar sua performance musical de modo a demonstrar que possui um nível de habilidade técnica instrumental aceitável. Velho (2019) afirma que “o Teste de Habilidade Específica (THE) de acesso ao curso superior de música no Brasil é uma maneira de se certificar que os alunos têm requisitos mínimos de educação musical e proficiência técnica para iniciar uma educação superior” (VELHO, 2019, p. 68).

Observando o panorama da estruturação do ensino superior, considerando as

diferentes bases culturais e sociais que constituem nosso povo, em especial, as práticas musicais, um clarinetista que iniciou a aprendizagem do instrumento numa banda filarmônica como a banda 22 de novembro, na qual se aborda um repertório musical que engloba dobrados, marchas e músicas populares, em sua maioria, teria que praticamente (re)começar sua vida musical, uma vez que seu processo de aprendizagem vivenciado na referida instituição não contempla, em sua rotina diária, uma abordagem mais específica de aspectos técnicos instrumentais e estilísticos musicais para a interpretação de obras escritas por compositores europeus.

Desse modo, esse clarinetista deve procurar melhor desenvolver sua técnica instrumental numa escola de música profissionalizante, tal como o conservatório de música, uma vez que nesse espaço educacional esse tipo de repertório é tratado com mais profundidade, além da existência de toda uma estrutura de ensino que possibilita a promoção de novos conhecimentos relacionados ao instrumento por intermédio de professores especializados. Cardoso (2021) aponta que alguns dos clarinetistas que estudam no conservatório de música iniciaram seus estudos musicais em bandas de música centenárias do estado de Pernambuco, destacando ainda que o repertório de clarineta abordado no curso profissionalizante prioriza obras de vertente europeia, compostas em um período que vai do século XVIII ao século XX.

Do ponto de vista do aprendiz de banda de música, sua história individual carrega traços das condições nas quais se desenvolvem a aprendizagem musical dentro da própria instituição musical, fazendo-se necessária a adoção de uma nova postura frente as demandas requeridas nas escolas profissionalizantes e cursos superiores de música. A atitude pessoal em realizar ações para melhor desenvolver os estudos musicais traz mudanças significativas tanto para si próprio quanto para os colegas de naipe da banda filarmônica, uma vez que o convívio entre os clarinetistas contribui para uma maior partilha dos conhecimentos adquiridos em espaços educacionais externos à instituição musical.

Fortes aliadas na difusão do ensino-aprendizagem da clarineta, conforme afirma Garbosa (2019), as bandas de música espalhadas nos diversos estados do Brasil em maior ou menor número, muitas delas centenárias, tem contribuído significativamente para que, através da música, distintos indivíduos possam iniciar sua trajetória musical, seja ela de forma amadora ou profissional. Como forma de compreensão das perspectivas individuais e condições que permeiam as práticas musicais de instrumentistas oriundos de bandas filarmônicas, escolhemos analisar o processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas pertencentes à banda 22 de novembro.

3 METODOLOGIA

Neste capítulo são apresentados os procedimentos metodológicos utilizados na obtenção dos dados empíricos da investigação, os quais forneceram caminhos para avanços no entendimento das questões propostas nos objetivos específicos desta pesquisa, estando elencados na Introdução dessa dissertação: 1) identificar quais os materiais didáticos disponíveis na banda 22 de novembro entre as diferentes gerações de clarinetistas; 2) analisar como esses clarinetistas percebem o processo de aprendizagem vivenciado na banda 22 de novembro 3) analisar a influência do contexto social no processo de aprendizagem desses músicos.

Com relação às entrevistas semiestruturadas, antes de serem realizadas, foi elaborada uma Declaração, no caso do participante de idade inferior a 18 anos, para que seus pais pudessem autorizar a entrevista, além de envio, via *e-mail,* aos demais entrevistados, do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). Um (TCLE) foi entregue pessoalmente ao participante de idade mais avançada, uma vez que este não possuía o recurso de correio eletrônico. Todas as documentações citadas foram assinadas de modo a autorizar as respectivas participações nesta pesquisa.

Na pesquisa documental foram consultadas fontes primárias expressas por meio de documentos originais da referida instituição musical, buscando-se um entendimento das informações contidas de forma contextualizada, inclusive atentando-se para quem os produziu, sua finalidade e sua intertextualidade com outros registros documentais. A interpretação dos textos de maneira sistematizada e coerente possibilitou uma melhor compreensão de eventos ocorridos na banda 22 de novembro no passado.

3.1 ENTREVISTAS SEMIESTRUTURADAS

O uso da entrevista na pesquisa qualitativa se mostra uma ferramenta importante quando se trata de uma compreensão mais detalhada das relações entre agentes sociais e contextos específicos, podendo fornecer uma percepção do fenômeno sob a perspectiva do participante. Patton (2002) afirma que:

> Entrevistamos pessoas para descobrir elementos que não podem ser observados diretamente. Não podemos observar sentimentos, pensamentos e intenções. Não podemos observar comportamento que ocorreu no passado. Não podemos observar como as pessoas organizaram o mundo e o significado que esses indivíduos atribuem ao mundo. Há a necessidade de perguntar sobre esses fatores. A proposta

> das entrevistas é nos dar a permissão de entrar na perspectiva do entrevistado. A entrevista qualitativa começa com a suposição de que a perspectiva do participante é significativa, conhecível e capaz de se tornar explícita (PATTON, 2002, p. 340).

Através da realização de entrevistas semiestruturadas, com o objetivo de analisar a formação dos clarinetistas pertencentes à banda 22 de novembro, instituição sesquicentenária de ensino musical, localizada na cidade de Paudalho, Zona da Mata Norte de Pernambuco, busquei compreender como teria acontecido o respectivo processo ao longo de cinco diferentes gerações de clarinetistas que iniciaram a aprendizagem do instrumento nessa banda filarmônica. Barrett (2014) afirma que os aspectos relacionados ao ensino e aprendizagem em música são contextualizados e interdependentes, não podendo ser reduzidos a variáveis discretas. O entendimento do processo acontece quando se consideram interseções dinâmicas entre conteúdos, alunos, professores e ambiente educacional.

Ao longo de 169 anos, a banda 22 de novembro tem contribuído na formação de diferentes gerações de clarinetistas, logo, seria interessante um relato dos próprios músicos, sobre seu posicionamento como sujeito em relação às condições que permeavam seu respectivo processo de aprendizagem do instrumento na referida instituição musical. Assim, realizei entrevistas semiestruturadas com clarinetistas que foram aprendizes nessa banda filarmônica em diferentes épocas, estabelecendo critérios de amostragem para a escolha dos entrevistados com o intuito de delimitar o que seria uma geração: a) uma diferença de no mínimo 10 anos entre as idades dos entrevistados; b) que todos os participantes da pesquisa tivessem iniciado seus estudos musicais na banda 22 de novembro.

3.1.1 Escolha dos clarinetistas

Delineada a pesquisa, fiz contato telefônico com o atual presidente da banda 22 de novembro com a finalidade de conversarmos sobre a realização da pesquisa com os clarinetistas do respectivo conjunto musical. O presidente da instituição demonstrou interesse na realização da pesquisa, porém, explicou que devido à pandemia da COVID-19 os ensaios estavam suspensos, estando os músicos dispensados. Perguntei se teria como disponibilizar os contatos telefônicos dos clarinetistas que estavam atuando na banda de música para que eu pudesse enviar uma mensagem via *WhatsApp* para cada um deles explicando sobre meu interesse em entrevistá-los. O presidente da instituição me forneceu o contato do Mestre da banda, afirmando que este estava em contato constante com os músicos e que poderia me auxiliar com o acesso aos contatos telefônicos.

No dia seguinte, liguei para o atual Mestre da banda para conversar sobre a realização da pesquisa, além de saber de seu interesse e disponibilidade para com meu projeto. Para a minha surpresa, ele também tocava clarineta, tendo iniciado seus estudos na referida instituição, assumindo a função de regente do grupo. O Mestre da banda não só disponibilizou o contato dos clarinetistas que estavam participando do cotidiano do grupo, como também se voluntariou para ser um dos entrevistados, se mostrando contente com a proposta da pesquisa.

O Mestre da banda explicou que atualmente contava com a participação de oito clarinetistas no naipe da banda filarmônica e que desse total dois haviam saído temporariamente do grupo, um mais idoso, no início da pandemia, e outro por questões pessoais. Com relação a esse instrumentista mais idoso, o Mestre da banda se disponibilizou em perguntá-lo pessoalmente, se eu poderia entrevistá-lo em seu endereço, conforme dia a ser agendado. Com exceção desse caso, todos os contatos telefônicos dos outros possíveis participantes foram fornecidos, tendo eu conversado via *WhatsApp* com cada um deles sobre a realização das entrevistas.

Como eu havia estabelecido os critérios a) e b) para selecionar aqueles que seriam entrevistados, procurei explicar tais condições para todos os possíveis participantes logo no início da conversa, indagando suas idades atuais e se haviam iniciado sua trajetória musical na banda 22 de novembro. Seis deles afirmaram que iniciaram os estudos musicais na referida instituição, tendo confirmado suas idades atuais e apenas um explicou que atuava na banda 22 de novembro, porém tinha iniciado sua aprendizagem na clarineta em outra banda filarmônica pertencente a outro município da região da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Uma vez que um total de seis músicos havia confirmado o critério b), restava partir para o critério de amostragem a) para a escolha dos entrevistados.

Tendo em vista que existia um clarinetista mais idoso no grupo, considerei-o uma possível referência de geração mais antiga da banda 22 de novembro, restando só a confirmação por parte do Mestre se, além de estar disponível para a entrevista, teria iniciado seus estudos na instituição. Caso esse clarinetista mais idoso confirmasse que havia iniciado sua aprendizagem na instituição, eu teria um total de oito músicos, contando com o Mestre da banda, dentre os quais poderia ter uma boa margem para a escolha dos entrevistados para a realização da pesquisa.

No dia 04 de janeiro de 2022, recebi a confirmação do Mestre da banda sobre a possibilidade de fazer uma visita a residência do clarinetista com maior idade, onde me foi informado, inclusive, uma data e horário para a realização da entrevista. Com a confirmação desse músico, o qual seria a referência entre as gerações por ter idade mais avançada, parti

então para a seleção dos outros possíveis clarinetistas que participariam da investigação. Assim, conforme o critério de idade, relacionei-os numa lista:

Clarinetista 1 – 78 anos
Clarinetista 2 – 47 anos
Clarinetista 3 – 35 anos
Clarinetista 4 – 23 anos
Clarinetista 5 – 13 anos

Observando a diferença entre as idades dos possíveis participantes, fiz a escolha dos músicos a serem entrevistados, totalizando 5 clarinetistas. Restava agora verificar com os entrevistados a disponibilidade de um dia e horário para a coleta de dados, o que foi feito através de contato via *WhatsApp* com todos eles, com exceção do mais antigo músico visto que já havia sido agendada uma visita em sua residência para dia 06 janeiro de 2022. Cabe ressaltar que para a realização da visita na residência do clarinetista 1, tomei todas as precauções referentes aos cuidados com a COVID-19, como uso de álcool, máscara e comprovante de vacinação das duas doses da vacina fornecida pelo laboratório da *AstraZeneca*, o qual foi apresentado ao participante.

As questões foram elaboradas com a finalidade de analisar o processo de aprendizagem experimentado por cada um dos entrevistados, bem como do contexto social e cultural de sua época de aprendiz na banda 22 de novembro. O roteiro prévio constava das seguintes perguntas:

- Com qual idade ingressou na banda 22 de novembro?
- Ingressou por iniciativa própria ou sofreu influência de alguém?
- Porque escolheu aprender clarineta?
- Tinha instrumento próprio para praticar?
- O que a família achava da inciativa de aprender um instrumento musical na banda 22 de novembro? Como contribuíam para o desenvolvimento dos estudos na clarineta?
- Quais materiais didáticos disponíveis na época e como eram utilizados pelos professores?
- Quais dificuldades técnicas percebidas na prática do instrumento?
- Os materiais didáticos disponíveis auxiliaram no desenvolvimento técnico e resolução das possíveis dificuldades?
- Pensou em buscar auxílio de professores diferentes dos existentes na banda 22 de

novembro?
- Quais perspectivas pessoais com a aprendizagem do instrumento?
- Como era a estrutura física e material fornecida pela banda 22 de novembro para o desenvolvimento do processo de aprendizagem do instrumento?
- Como era o convívio com os outros clarinetistas da banda de música?
- Gostava do repertório tocado pela banda de música? Faria alguma mudança?

As entrevistas foram registradas em áudio num *Ipad*, com duração de aproximadamente 40 min cada uma, tendo sido realizadas nos seguintes dias: 15 de janeiro de 2022 – clarinetista 2, 18 de janeiro de 2022 – clarinetista 3, 21 de janeiro 2022 – clarinetista 4 e 28 de janeiro de 2022 – clarinetista 5.

3.1.2 Entrevistas semiestruturadas: coleta e análise dos dados

A realização da entrevista semiestruturada revelou-se um instrumento essencial de coleta de dados nessa investigação, permitindo explorar o ponto de vista dos entrevistados quando do contato com o pesquisador. Esse tipo de ferramenta metodológica proporciona uma exploração dos elementos complexos e subjetivos, podendo o pesquisador fazer pequenas intervenções em alguns momentos, conforme a necessidade de obter um esclarecimento de maneira mais particular sobre alguma resposta do entrevistado.

Martins e Bógus (2004) afirmam que a entrevista semiestruturada parte de questionamentos básicos, os quais não se relacionam somente ao aspecto teórico como também a todo tipo de informação recolhida em sua aplicação sobre o fenômeno estudado. Desse modo, os dados coletados através das entrevistas com os clarinetistas forneceram informações que contribuíram para um melhor entendimento dos distintos processos de formação vivenciados pelos participantes da pesquisa.

Ocorridas as entrevistas, estas foram integralmente transcritas, além de agrupadas e comparadas por similaridade ou contrastes entre os entrevistados para a realização da análise. Segundo Cohen e Manion (1999), o desenvolvimento da análise acontece desde sua elaboração até o momento em que o pesquisador exaurir todo o conteúdo das entrevistas em função dos objetivos propostos em sua pesquisa. O processo de pesquisa qualitativa representa, resumidamente, uma trajetória que parte da teoria em direção ao texto e do texto de volta para a teoria. A coleta de dados verbais ou visuais e a interpretação destes em uma pesquisa específica seria a interseção entre essas duas trajetórias (FLICK, 2009).

Nesse sentido, a discussão dos dados, com base no conceito de *habitus* proposto por Bourdieu e discutido por Lahire, transforma-se num registro textual sobre a construção do processo de formação individual dos distintos participantes da pesquisa, considerando o processo de aprendizagem da clarineta no contexto da banda filarmônica, os meios e condições que envolvem a prática do instrumento musical e suas possíveis mudanças.

3.2 MANUSEIO DAS FONTES DOCUMENTAIS

Ao ter acesso aos documentos históricos da banda 22 de novembro me deparei com diversos tipos de fontes documentais: estatutos históricos, fotografias, registros em áudio, cartas pessoais, jornais e atas. Procurei-os separar, num primeiro momento, por critérios como: registros institucionais, registros estatísticos, documentação pessoal e comunicação em massa, com o objetivo de compreender fatos sobre a constituição histórica da instituição, sobre o ensino musical e sua participação na sociedade.

Nos registros institucionais, coloquei dois estatutos antigos da instituição, atas, registros de sócios e ofícios que tratavam tanto da fundação e organização quanto da distribuição de cargos na banda de música. Nos registros patrimoniais, procurei inserir documentos que tratassem da aquisição de instrumentos musicais, além de outros bens e propriedades. Já na documentação pessoal, tratei de cartas elaboradas por pessoas que pertenceram à instituição, familiares de músicos e autoridades em geral, além de considerar as partituras e arranjos musicais elaborados por antigos mestres da referida banda de música, bem como anotações sobre a vida profissional dos músicos. Por fim, separei na comunicação em massa registros feitos por jornais e outros meios de comunicação sobre a banda 22 de novembro.

Busquei reconstituir, através das fontes documentais, os registros relacionados à fundação da instituição, priorizando as datas dos documentos. Separados por datas, procurei entender os acontecimentos descritos nos manuscritos, relacionando-os com outros tipos de documentos como cartas pessoais, fotografias, registros fonográficos de maneira a complementar e contribuir para uma melhor análise de minha parte, sobretudo de eventos relacionados a história da respectiva banda filarmônica. De maneira geral, as fontes documentais apresentavam bom estado de conservação conforme as fotos inseridas no capítulo 4 e anexo da pesquisa.

Na análise documental dos registros históricos, procurei entender os acontecimentos descritos observando o funcionamento da banda 22 de novembro como uma instituição pertencente a um lugar, logo, tentei sempre que possível não isolar os acontecimentos

históricos, envolvendo-os com cotidiano da sociedade da época. Busquei entender a linguagem utilizada por aquelas pessoas que tinham elaborado os manuscritos, posição de subordinação de quem os escreveu e a quem foram endereçados. Além disso, procurei atentar para o funcionamento interno da banda filarmônica, reconstruindo o cotidiano de presidentes, Mestres de banda, aprendizes que integravam o grupo nos diferentes anos registrados.

As análises feitas possibilitaram uma melhor perspectiva sobre as práticas musicais acontecidas desde a fundação da instituição, algo que foi de grande importância visto que as informações contidas nas fontes documentais eram anteriores ao ingresso dos entrevistados na pesquisa, podendo assim ter uma melhor leitura sobre o desenvolvimento do ensino musical na instituição. Além disso, pude vincular as informações contidas nas fontes documentais com os dados coletados através das entrevistas com os participantes, obtendo assim um panorama ainda mais amplo sobre as questões levantadas na investigação.

4 BANDAS FILARMÔNICAS: UM OLHAR PARA O PASSADO

As bandas filarmônicas tiveram como antecessores grupos musicais existentes ainda no período colonial como os charameleiros e as bandas de fazenda, participantes muito comuns no cotidiano das fazendas e engenhos do país, bem como na vida urbana. Paralelamente a esses conjuntos musicais, as bandas militares, pertencentes aos regimentos de infantaria, atuavam nos quartéis nacionais, tocando suas marchas e dobrados, pouco a pouco fazendo parte de maneira mais ativa na vida civil.

A interação das práticas musicais entre essas formações civis e militares com a sociedade possibilitou uma troca cultural, na qual a música popular fez parte do meio militar, e a música militar, no meio popular. Foi nesse contexto que alguns das peculiaridades encontradas nas bandas filarmônicas de modo geral como: repertório, funções como Mestre e Contramestre de banda, configuração instrumental, uso de uniformes militares e ensino musical, tendo por base o realizado pelo Mestre de banda militar nos quartéis, foram se constituindo parte da história e da tradição dessas instituições.

Prost (2012) afirma que a história seria um convite a uma meditação retrospectiva sobre a fecundidade própria de seu ator principal, o tempo. Nesse sentido, nosso fluxo temporal tem início no período colonial através do cantar dos coros e da participação das charamelas[3], zabumbas, entre outros instrumentos tocados por escravos negros em celebrações festivas, especialmente nas religiosas, os quais ficaram conhecidos como "charameleiros".

4.1 SEGUINDO O CORTEJO

No início do século XVII, as procissões eram acompanhadas por coro de vozes, marimbas e violas, com a participação dos charameleiros na segunda metade do século. Alguns desses conjuntos constituídos de charamelas atuaram na festa de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Vila de Santo Antônio do Recife, cuja execução instrumental era uma especialidade dos negros, escravos ou não (DINIZ, 1971). A *Summa Triunfal* de 1975 descreve a participação dos charameleiros, liderados na época pelo Mestre capela da

3 Denominação antiga para o grupo de instrumentos a que pertencem o *chalumeau* – antigo instrumento de sopro precursor da atual clarineta, de timbre estridente e áspero, dotado de palheta simples, da família da flauta – e as bombardas – instrumento de sopro de madeira de palheta dupla. As charamelas são antecessoras de instrumentos como o oboé, o clarineto e o fagote"; in *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Vila de Santo Antônio do Recife, Jerônimo de Souza Pereira, os quais foram responsáveis pela condução da parte musical da procissão de Cinzas e na festa da Irmandade do Divino Espírito Santo, em Recife, de 1731 a 1741 (MORAES, 1958).

É possível encontrar registros que mencionam o desempenho da função de Mestre Capela[4] por músicos militares, como no caso de Francisco Teotônio Pereira Cardoso, Mestre de música de um dos regimentos pernambucanos, contratado pela Câmara do Senado de Olinda para o cargo de Mestre Capela da catedral, tendo permanecido no cargo até 1836 (PEREIRA DA COSTA, 1983).

Mesmo com a contratação dos Mestres de banda militar sendo feita de maneira previa, ocorriam frequentes acertos de preço durante as festividades, em função do número de instrumentistas que integraria o conjunto musical durante sua apresentação. O mestre José Pereira de Azevedo e a banda militar de seu regimento foram contratados para executar músicas nas festividades religiosas do Corpo de Deus na Vila de Igarassu, ficando assim disposto: com três vozes, duas rabecas, uma trompa, rabecão e atabales, 12$000, e a cêra do costume, constante de duas libras e meia; e as festas menores, com três vozes, uma rabeca e um rabecão, a 6$000 cada uma (PEREIRA DA COSTA, 1983, p. 330)

Diniz (1979) afirma que nas solenidades religiosas acontecidas no Recife, como na festa da Matriz de Santo Antônio, em 1839, a atuação do mestre militar Pedro Nolasco e sua banda militar indicaria uma possível ocupação de espaço nas comemorações religiosas, o que antes acontecia através dos charameleiros. Segundo o autor, "os tempos, a essa altura, não eram os mesmos do colonial setecentos, ou mais remotamente, do seiscentos em Pernambuco" (DINIZ, 1979, p. 107). Bruscky (1998) aponta que durante a participação de nas procissões, as marchas e dobrados executados pelas bandas militares tiveram que se adequar aos passos dos fiéis, tendo a música assumido um andamento mais lento, compatível com o cortejo religioso, dando origem a marcha de procissão. O surgimento desse tipo de marcha religiosa seria mais uma possível evidência de que as bandas militares dos regimentos pernambucanos começaram a participar mais ativamente da sociedade pernambucana, assumindo o lugar dos charameleiros conforme teria afirmado Diniz (1979).

Além da marcha de procissão, marchas e dobrados militares começaram a integrar o repertório das bandas de música civis, os quais poderiam ser adquiridos, segundo Binder (2006), em algumas casas comerciais brasileiras que tinham seções de vendas dedicadas,

4 Mestre Capela: diretor musical de uma capela de nobres, de uma igreja ou catedral, responsável pela parte musical da liturgia e pela formação e direção dos cantores.

exclusivamente, ao repertório militar, sendo em sua designação sempre acompanhadas da expressão “para banda militar”.

A participação das bandas militares não se limitava aos cortejos religiosos, sendo frequente sua presença nos “cortejos carnavalescos”, ou melhor, na comemoração do carnaval pelas massas sociais. O Diário de Pernambuco faz referência à participação da banda de música do 1º Batalhão de Infantaria da Guarda Nacional do Recife, sob regência do Mestre Theotônio José de Souza, se apresentando “com a execução das melhores Ouverturas” nos bailes dos mascarados que acontecia no Teatro Santa Isabel no carnaval de 1865 (Cf. Diário de Pernambuco nº 42 de 21.02.1865). As “aberturas”, citadas na passagem anterior, estariam relacionadas às aberturas operísticas, certamente uma alusão ao repertório musical apreciado nas classes mais altas da sociedade pernambucana, tendo como referência os carnavais italianos de Veneza. Ainda regida por Theotônio José de Souza, a banda do 1º Batalhão da Guarda Nacional teria executado peças de harmonia e quadrilhas burlescas, no início do baile carnavalesco do ano seguinte (Cf. Diário de Pernambuco, nº 28 de 05.02.1866).

Com relação às peças de harmonia, Silva (2006) aponta que era costume entre os Mestres de bandas de músicas no interior do Pernambuco preparar obras musicais cuidadosamente com seus músicos. Tais arranjos musicais eram baseados nas aberturas de óperas, feitos especialmente para serem executados por bandas de música em seu repertório, os quais eram trabalhados secretamente, de maneira que, quando executados nas festividades ocorridas nas praças e retretas ao ar livre na presença de outras bandas de música rivais, pudessem parecer que eram inéditos. Durante as retretas, Mestre e banda de música costumam também executar frevos e marchas carnavalescas, um tipo de repertório que teve sua origem da mistura entre a música militarizada, composta por marchas e dobrados executados pela banda militar, e a música popular, impulsionada, de certo modo, pela tradição das bandas de música civis, onde havia grande aderência de músicos pertencentes à população de baixa renda, inclusive sendo eles também foliões (SILVA, 2016).

Nesse primeiro momento histórico, percebe-se que a atuação dos Mestres e das bandas militares no cotidiano da sociedade contribuiu para o surgimento de um tipo de repertório muito executado em bandas filarmônicas como a banda 22 de novembro, onde se destacam as marchas de procissão, dobrados, marchas militares, peças de harmonia, frevos e marchas carnavalescas.

Além dos charameleiros, um outro grupo musical civil dividiu espaço com as bandas militares. Seguindo o fluxo histórico, atentaremos para a existência, no século XVII, da antecessora direta da banda filarmônica, a chamada banda de fazenda, um tipo de formação

musical financiada pelos senhores de engenho e composto por escravos músicos.

4.2 BANDAS DE FAZENDA

Em Pernambuco, Freyre (1933) aponta que manifestações artísticas e musicais aconteciam nas capelas e casas-grandes dos engenhos, em especial no Monjope, propriedade que possuía coros e bandas de música compostos por negros que se apresentavam frequentemente para deleite dos senhores brancos. Cajazeira (2004) destaca que os senhores de engenho procuravam escravos que desempenhassem, além de outras funções, a atividade musical, visto que tinham mais valor como mercadoria.

Assim como em Pernambuco, as bandas de fazenda, cujo nome era atribuído aos conjuntos musicais compostos por escravos músicos, estavam presentes em muitos outros engenhos e fazendas do país, sendo uma das mais conhecidas a localizada na Fazenda de Santa Cruz, no Rio de Janeiro. As atividades de ensino musical da Fazenda Santa Cruz remontam à época em que a propriedade ainda pertencia aos padres jesuítas, onde teriam sido formados uma grande quantidade de instrumentistas. Em 1810, contava com "a presença de 50 músicos entre os quase 1.500 escravos que lá trabalhavam, números que se mantiveram nestes patamares durante boa parte do século XIX" (SANTOS, 1998, p. 96-97).

Cajazeira (2004) afirma que os jesuítas mantinham uma relação de interdependência com os escravos músicos da banda, os quais tocavam no conjunto em troca da aprendizagem musical, aprendizagem da leitura e de alimentação, sendo o ensino musical uma forma de evangelização cujo intuito era "civilizar" os indígenas e escravos, associando-se também à participação dos instrumentistas em ritos religiosos. Holler (2006) aponta a existência de diversos instrumentos musicais constantes num inventário da própria fazenda elaborado por volta de 1759, destacando que eles eram ensinados pelos padres jesuítas com o objetivo de formar grupos musicais que pudessem executar música sacra nas celebrações litúrgicas. Entre os instrumentos integrantes dessas formações musicais na época estavam: rabeca, rabecão, manicórdio, instrumento que era anterior ao cravo, além das charamelas e flautas.

Esses instrumentos descritos no inventário da Fazenda de Santa Cruz demonstram que os conjuntos musicais compostos pelos escravos nessa propriedade não apresentavam uma configuração instrumental que privilegiasse instrumentos de sopros encontrados nas bandas militares, por exemplo. Sobre esse aspecto, Binder (2006) destaca que o estudo das formações instrumentais contribui para um melhor entendimento dos conjuntos musicais existentes no Brasil, bem como de suas modificações. Além disso, o autor destaca que seria algo muito

comum colocar numa mesma categoria desde conjuntos formados por charameleiros setecentistas até formações militares, quando suas configurações instrumentais demonstrariam uma certa diferença existente entre eles.

Salles (1985) aponta que o modelo de formação das bandas de música civis, como conhecemos atualmente, se constituiu das bases orgânicas das bandas militares que se modernizavam em Portugal por volta de 1814. O autor ressalta que o impulso para a formação das bandas militares no Brasil começou com a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, na qual estava a banda da Brigada Real trazida por D. João VI, embora sua formação ainda fosse arcaica quando comparada as existentes em terras portuguesas de 1814 em diante.

A chegada de D. João VI, em 1808, possibilitou não só um avanço na difusão das bandas de música no Brasil como também trouxe uma maior atuação de músicos vindos da Europa nas formações musicais, civis e militares, existentes em nossas terras. Cardoso (2008) afirma que a Fazenda de Santa Cruz chegou a ser uma propriedade de veraneio de D. João VI, o qual teria nomeado dois músicos militares como professores de música dos escravos, sendo eles Quintiliano José de Moura e Inácio Pinheiro da Silva. Além da existência de professores de música nas bandas de fazenda, também há registros da figura do Mestre de banda, sendo muitos deles, músicos europeus contratados pelos senhores de engenho (CAJAZEIRA, 2004). A autora afirma que após a abolição da escravatura, as bandas de fazenda perderam força, tendo os fazendeiros, com o auxílio de comerciantes, financiado sociedades civis chamadas de filarmônicas e euterpes, as quais tinham como objetivo perpetuar as tradições das bandas de fazenda.

Cajazeira (2004) ressalta que, diferentemente das bandas de fazenda, nas quais o Mestre era europeu, nas bandas filarmônicas essa função era desempenhada por músicos da própria associação, ensinando teoria musical e prática de todos os instrumentos para jovens e adultos que se misturavam durante a realização da aprendizagem. Benedito (2005) destaca que teve início um processo de ensino e aprendizagem de instrumentos musicais de uma maneira muito prática e rápida, objetivando formar instrumentistas que pudessem compor o quadro de músicos desses conjuntos. Em muitas bandas filarmônicas espalhadas por diferentes cidades brasileiras, os Mestres da banda exerciam, além da função de regente, a de professores de música para os aprendizes de diferentes idades.

A figura do Mestre de banda foi, inclusive, fundamental para a organização e difusão das bandas militares nos regimentos pernambucanos, além de cumprir um relevante papel na realização da formação de novos instrumentistas para as bandas militares dos quartéis. Alguns dos Mestres militares atuaram em setores diversos da sociedade civil, seja na fundação de

novos grupos musicais, seja desempenhando a função de regentes e professores em diferentes instituições fora dos quartéis, conforme veremos a seguir.

4.3 ORGANIZAÇÃO DAS BANDAS MILITARES NOS REGIMENTOS PERNAMBUCANOS

O modelo de banda militar foi uma referência musical para as bandas formadas pelas sociedades musicais civis, inspirando respeito à tradição militar expressa como forma de autoridade simbólica. As formações militares influenciaram as bandas filarmônicas tanto na constituição de repertório peculiar, como vimos anteriormente, quanto em aspectos relacionados à configuração instrumental, disposições hierárquicas como Mestre e Contramestre, além de uma forma de ensino musical na qual o Mestre de banda militar transmitia o conhecimento aos aprendizes.

Sobre a organização das bandas militares em Pernambuco, um dos registros mais antigos que descreve uma possível configuração das bandas militares de nossos regimentos foi o que menciona a banda de música pertencente ao regimento da Paraíba, a qual seria muito similar às pernambucanas na época. Essa banda de música da guarnição da Paraíba apresentava a seguinte configuração instrumental: “dois pífaros, duas clarinetas, duas trompas, um fagote e um zabumba, bem podemos fazer uma ideia das nossas [as pernambucanas] (PEREIRA DA COSTA, 1983, p. 120, v.7). O governador D. Tomás José de Melo teria sido o responsável por instituir, além do conjunto musical do regimento de linha da guarnição da Paraíba, em 1809, regido pelo então Mestre de música Manuel de Vasconcelos Quaresma, outras bandas de música presentes nos regimentos de Recife e Olinda, as quais serviram de exemplo para as pertencentes ao terço de Goiana já em 1789.

Binder (2006) afirma que o decreto de 20 de agosto de 1802 era a legislação que regulamentava o funcionamento das bandas militares em terras portuguesas, trazendo especificações sobre quais instrumentos musicais fariam parte desses conjuntos musicais, sendo eles: um fagote, um primeiro clarinete, um segundo clarinete, duas trompas, um flautim, um clarim, um zabumba, um prato, uma caixa de rufo. Além de especificar os instrumentos musicais que configurariam as bandas militares, o decreto de 1802 autorizava contratação de músicos por oficiais portugueses que comandavam os regimentos de linha existentes em nosso país, estipulando um total de 11 integrantes no grupo. Apesar de alguns dos instrumentos musicais descritos na configuração da banda militar pertencerem ao regimento da Paraíba em 1809, Binder (2006) afirma que não existem indícios de que essa

legislação tenha sido aplicada no Brasil nessa época.

Já o decreto de 7 de março de 1810 foi aplicado aos regimentos de infantaria do Recife por meio da carta régia de 26 de setembro de 1811, enviada ao então governador da Capitania de Pernambuco, Caetano Pinto de Miranda Montenegro. O documento aprovava a manutenção de uma banda de música e o pagamento de pensão onerosa ao oficial nomeado Mestre de Banda do Regimento. “Desde longo tempo mantida pela oficialidade do mesmo regimento, fosse daí por diante mantida pelos cofres públicos, na forma do Decreto de 27 de março de 1810, mediante a contribuição mensal de 48$000” (PEREIRA DA COSTA, 1983, p. 120).

O músico pernambucano Francisco Januário Tenório, tendo ingressado no regimento de Olinda, em 1793, foi um dos que desempenharam um importante papel na formação de novos músicos nos quartéis em Pernambuco. Em 1810, teria sido promovido à função de Mestre de música do regimento do Recife pelo General Luis do Rego, permanecendo na função até 1817. O Mestre Francisco Januário Tenório ficou responsável por organizar o funcionamento das bandas de música do 1º e 2º Batalhões de Milícias de segunda linha, o qual, além disso, teria servido no 3º Batalhão de Caçadores, ficando também incumbido de ensinar e compor músicas nessas diferentes bandas militares. Em 1817, todos os corpos da guarnição do Recife tinham suas respectivas bandas de música (PEREIRA DA COSTA, 1983).

Binder (2006) afirma que o decreto de 11 de dezembro de 1817 organizava a hierarquia entre os músicos, disposta da seguinte maneira: Mestre de música, músico de 1ª classe, músico de 2ª classe e músico de 3ª classe, especificando quais instrumentos seriam usados na composição das bandas militares. O documento permitia um aumento não só na quantidade dos componentes, como também a integração de novos instrumentos à formação da banda de música como: requinta, trombone, serpente e bumbo, fatores que contribuíram positivamente para que o conjunto musical pudesse ganhar novos contornos harmônicos, melódicos e rítmicos.

Além disso, esse decreto definia como seria a incorporação de músicos nas bandas de música dos regimentos de infantaria brasileiros, afirmando que os soldados passariam por um período de aprendizagem musical inicial, sob orientação do respectivo Mestre de música, deixando assim as fileiras das companhias e ingressando no conjunto musical (BINDER, 2006). Abordaremos a seguir com acontecia o ensino musical nos quartéis brasileiros por intermédio dos Mestres de bandas militares e a participação desses em instituições musicais civis pertencentes a setores diversos da sociedade pernambucana.

4.3.1 Mestres, bandas de música e sociedade

A formação de novos músicos acontecia desde a primeira menção referente ao ensino de instrumentos musicais pela portaria de 16 de dezembro de 1815 em Portugal, sendo instituída no Brasil com o decreto de 1817, citado anteriormente. Binder (2006) afirma que esse documento destinava uma quantidade regular de quatro soldados músicos que aprenderiam, obrigatoriamente por intermédio do Mestre de música, a tocar instrumentos através de lições, sendo escolhidos voluntariamente e dispensados de qualquer outro serviço. Dessa maneira de ensino musical foi estendido para o público civil com a reorganização das companhias de menores dos Arsenais de Guerra do Império através do regulamento n. 113, de 3 de janeiro de 1842.

Silveira (2009) aponta que os clarinetistas europeus Gaspar Campos e Eduardo Neuparth chegaram ao Brasil junto com outros músicos na embarcação D. João VI da princesa Leopoldina em 1817. Eles teriam sido contratados no mesmo ano por D. Pedro I para ensinar o instrumento aos menores aprendizes das bandas de música dos Arsenais de Guerra do Rio de Janeiro, os quais deveriam atender as seguintes condições: ter entre oito e doze anos, ser enjeitado, órfão indigente, menor abandonado ou filho de pais pobres (AMORIM, 2012). Enquanto não fossem declarados mancebos e completassem 18 anos, permaneceriam nessas organizações e depois disso, partiriam para o alistamento militar, podendo os mais adiantados musicalmente ser engajados nos conjuntos musicais das corporações, de acordo com o aviso de 25 de fevereiro de 1859 (BINDER, 2006).

As aulas de música, ministradas em duas classes de dois anos cada, traziam um conteúdo previsto em regulamentação, o qual era constituído na primeira classe por "rudimentos de música, exercícios parciais de solfejo, canto, instrumento e execução de peças fáceis. Na segunda classe, o programa era constituído por exercícios gerais de solfejo, canto, instrumentos e execução de peças de harmonia" (BINDER, 2006, p. 120).

Em Pernambuco, grande parte das bandas de música pertencentes aos batalhões de infantaria de Recife receberam músicos formados no Arsenal de Guerra de Pernambuco e um dos grandes Mestres militares que contribuíram significativamente para a formação de jovens músicos nesse quartel foi Pedro Batista Nolasco, sendo nomeado para a função de mestre de música dos educandos em 1850. Ele também exerceu a função de Mestre da banda do 1º Batalhão da Guarda Nacional, tendo sido um dos fundadores e primeiro presidente do Monte Pio Filarmônico, uma sociedade musical instalada na Irmandade de Santa Cecília, em 1857

(PEREIRA DA COSTA, 1983).

O Diário de Pernambuco menciona a participação da banda de menores aprendizes do Arsenal de Guerra de Pernambuco na inauguração da Estação de Escada, município da Zona da Mata Sul de Pernambuco. Nessa época, a via-férrea que ligava a capital do estado a outras localidades era vista com entusiasmo pela população, unindo centros produtores do interior com o grande comércio existente em Recife. As marchas tocadas pela banda de música composta pelos aprendizes animavam os vagões dos passageiros que viajavam da Estação das Cinco Pontas até a Estação de Escada. "Difundindo aos vales em ondas de harmonia os acentos inspirados no progresso" (Cf. Revista Diária – Diário de Pernambuco de 04.12.1860).

O referido jornal destaca ainda a qualidade da banda de música dos menores aprendizes do Arsenal de Guerra, cujo o diretor na época era o Mestre Manoel Augusto Menezes Costa. "Essa música dos pequenos artistas revela a solicitude do Mestre no ensino e a boa inspeção que exerce o coronel diretor daquele estabelecimento (Arsenal de Guerra) sob taes auspícios" (Cf. Diário de Pernambuco nº 64 de 19.03.1863). O Mestre Manoel Augusto Menezes Costa era professor do Colégio de Nossa Senhora do Bom Conselho, além de exercer a função de regente da banda do 9º Batalhão de Infantaria e da Euterpe Nacional, um grupamento civil fundado por ele (Cf. Diário de Pernambuco nº 101 de 03.05.1965).

Outros Mestres militares seguiram participando ativamente em instituições pernambucanas como é o caso de Tomás da Cunha Lima Cantuária. Além de Mestre da banda de um dos regimentos de Recife, ele exerceu as funções de professor de música instrumental de vocal no Colégio de Órfãos e Mestre capela da catedral (PEREIRA DA COSTA, 1983). Já Antônio Francisco Chagas, um Mestre de banda militar bastante requisitado pelas Irmandades Religiosas, teria atuado na Festa de Bom Jesus dos Passos (Cf. Diário de Pernambuco nº 243 de 19.10.1860) e o Mestre Manoel Pereira da Silva Serzedello teria fundado a Philarmônica Carmelitana, no Convento do Carmo no Recife.

Diferentes bandas de música foram surgindo de ramificações diversas da sociedade pernambucana, entre elas: paróquias, municípios, colégios e outras organizações militares, conforme aponta Pereira da Costa:

> Daí por diante foi fácil a evolução, que teve acentuada manifestação, com a instituição da Guarda Nacional, cujos corpos da capital, um em cada uma das suas paróquias, em que é lícito juntar as do Poço, dos Afogados e Jaboatão, tinham as suas competentes bandas, além dos corpos de outros municípios, em que podemos, nomeadamente, destacar os de Olinda, Paudalho e Goiana. Vieram depois as bandas dos corpos de polícia, dos menores educandos dos extintos Arsenais de Guerra e de Marinha, e enfim as bandas particulares de rapazes, espalhadas desde muito por toda parte, e as dos colégios e outros estabelecimentos, e a exclusivamente composta de

> cegos, do seu próprio instituto, que rivaliza com as mais notáveis destas particulares". (PEREIRA DA COSTA, 1983, p. 122-123)

Silva (2016) destaca que no Recife, no final do século XIX e início do século XX, as bandas de música fazem parte de dois mundos distintos: aqueles que detém do poder, expresso pelas bandas militares, brasões sonoros da aristocracia, bem como dos comerciantes e financistas em busca de representação política, tendo como chancela sonora a banda de música civil. A velha banda militar, símbolo do poder, dá espaço para a banda de música paga pelo capital privado tendo como novos donos da música associações comerciais, literárias e científicas, colégios, dentre outros setores da sociedade.

Com uma atuação cada vez mais restrita aos quartéis, Nascimento (2007) lembra que de maneira mais significativa, durante a instituição do Estado Novo no Brasil, as bandas militares, frequentemente realizando apresentações públicas, passaram a ser substituídas por bandas de música civis, sobretudo nas cidades interioranas. Entre as décadas de 1960 e 1970, esses grupos civis teriam sofrido um declínio, o qual, segundo Benedito (2005), possivelmente aconteceu devido a retirada da disciplina de música dos currículos escolares.

Conforme destaca Silva (2010), as bandas de música eram vistas como uma atividade de entretenimento para o povo em nosso país, um tipo de manifestação artística que, segundo Dantas (2008), nem sequer era considerada nos estudos acadêmicos até a década de 1980. Entretanto, Benedito (2008) lembra que foi a partir de 1980 que se iniciou um movimento de expansão desses conjuntos no Brasil, sendo contabilizadas, em 2007, cerca de 5.199 bandas de música e fanfarras. Segundo o autor, esses números têm somado forças para um possível retorno da disciplina de música no currículo do ensino regular em nossas escolas.

Algumas das pesquisas realizadas no século XXI tratam de aspectos diversos relacionados à tradição das bandas filarmônicas, dentre os quais pode-se atribuir uma maior ênfase a realização da formação musical de indivíduos inseridos nesses contextos, algo que contribuiu significativamente para a renovação de seus quadros de músicos e, consequentemente, a perpetuação desses tipos de conjuntos musicais ao longo dos anos. Nesse sentido, o trabalho realizado por Cajazeira (2000) apontou a existência de um interesse por grande parte dos músicos pertencentes a Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana, na Bahia, em continuar desenvolvendo seus estudos musicais. A autora elaborou um modelo de gestão de cursos de educação à distância e continuidade de formação musical denominado Curso Batuta, o qual poderia ser trabalhado, com os músicos interessados, dentro da própria instituição adequando-se à realidade vivenciada no contexto.

O trabalho de Almeida (2010) investiga as influências da sociedade atual na constituição do repertório da Banda de Música Padre Assis Portela, localizada no município cearense de Beberibe-CE. O autor buscou entender as relações entre o processo curricular existente na instituição e o repertório tocado pelo conjunto musical.

As pesquisas de Amorim (2012) e Umbelino (2017) tratam da influência das bandas de música na formação dos músicos do estado do Pará e da cidade de Sabará-MG, respectivamente. Com relação a Amorim (2012), a investigação buscou compreender como estão posicionados profissionalmente os músicos oriundos de bandas de música de Belém-Pará, analisando as influências desses conjuntos musicais sobre os instrumentistas, além de efeitos na formação e no decorrer de suas carreiras. Já o trabalho de Umbelino (2017) tratou da influência da Sociedade Musical Santa Cecília na formação de músicos na cidade de Sabará, no estado de Minas Gerais, outra região do Brasil conhecida pela tradição das bandas filarmônicas. Utilizando-se de métodos de coleta de dados como observação participante, entrevistas e fontes documentais, a investigação buscou compreender os processos de ensino-aprendizagem presentes na instituição.

Outros trabalhos como os de Silva (2010) e Benedito (2011) estudaram o processo de ensino-aprendizagem realizado pelas mãos do Mestre de banda de música. Benedito (2011) lança questionamentos relativos às competências necessárias para que os Mestre de bandas filarmônicas do estado da Bahia possam exercer sua função, além de tratar de como o conhecimento transmitido é recebido pelo integrante do grupo e das possibilidades de as práticas realizadas pelo Mestre na banda de música poderem ser incluídas no ensino básico. Igualmente observando a figura do Mestre de banda de música e a transmissão do conhecimento musical, Silva (2010) acompanhou a atuação de alguns Mestres durante três ensaios realizados em algumas bandas de música escolares brasileiras, buscando compreender em que quantidade e nível os parâmetros propostos por Swanwick (1979), através do modelo *C(L)A(S)P*[5], foram utilizados nos encontros entre Mestre e grupos.

Destacando a atuação da banda 22 de novembro, uma das tradicionais bandas filarmônicas pertencentes à região da Zona da Mata Norte de Pernambuco, apresentaremos um pouco de sua história, bem como uma análise do processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas pertencentes à instituição nos capítulos que a seguir.

---

5 Modelo idealizado por Keith Swanwick, educador musical, que considera a composição ©, apreciação (A) e a performance (P) como atividades centrais no fazer musical. Já a aquisição de habilidades (skill aquisition) (S) e os estudos acadêmicos (literature studies) – (L) seriam atividades que dariam suporte às centrais.

5 “A VIA-LÁCTEA DAS NOITES PAUDALHENSES”

5.1. A *PHILARMÔNICA PAUDALHENSE* E SEUS DIFERENTES NOMES

No ano de 1850, acontecia a aprendizagem musical na Igreja Matriz do Espírito Santo, no município de Paudalho-PE, onde os inciantes tinham como dirigente o Capitão Genuíno Silva. Em 1889, esse grupo de músicos que se reunia nas dependências da Igreja Matriz constitui sua primeira diretoria com o objetivo de melhor estruturar o funcionamento da banda de música, cujo nome era *Filarmônica Paudalhense*. A cópia da Ata da reunião acontecida em 11 de julho de 1889 tratava de três pontos principais: 1) organização das funções administrativas; 2) nomeação de uma comissão para conseguir recursos financeiros através de novos sócios; 3) contratação de um “ensaiador” para a banda, no caso, um Mestre de música, assim que possível (ver ANEXO A).

Em 1897, conforme cópia da Ata extraordinária de 20 de março de 1897, a diretoria da *Filarmônica Paudalhense* decidiu destinar os recursos financeiros existentes em caixa para a compra de um terreno, na rua General Deodoro da Fonseca, onde seria construída a primeira sede do conjunto musical (ver ANEXO B).

Figura 1 - Banda 22 de novembro na Rua Marechal Deodoro, local de sua primeira sede, em 1912.

Fonte: Fontes documentais da banda 22 de novembro.

A compra dessa propriedade foi aprovada por unanimidade de votos, sob condição de

serem apresentadas, durante as reuniões futuras da diretoria, a contabilidade dos gastos e dívidas restantes a serem pagas, além de que fosse garantido o funcionamento permanente da *Filarmônica Paudalhense* naquele local. Ficou ainda definido que os sócios existentes não poderiam adquirir para si os direitos sobre a instituição, bem como da propriedade adquirida.

O primeiro estatuto da banda 22 de novembro, elaborado em 20 de novembro de 1898, tratava da organização interna da instituição, prevendo que, na época, a *Filarmônica Paudalhense* passaria a se chamar *Sociedade Musical 22 de Novembro.* A respectiva banda filarmônica passou a ser denominada por *Sociedade de Cultura Artística Recreativa 22 de Novembro*, conforme mencionado nas Atas das Sessões acontecidas entre os anos de 1904 e 1909. Em 1922, era conhecida como *Sociedade Musical 22 de Novembro*, sofrendo mais uma mudança, de acordo com um segundo estatuto datado de 12 de janeiro de 1960, o qual se referia ao conjunto musical como *Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro,* assim permanecendo até os dias atuais.

5.2 “ORGANIZANDO A CASA”

Os Estatutos de 1898 e 1960, encontrados nas fontes documentais da banda 22 de novembro, traziam normas que regulamentavam o funcionamento da instituição como divisões de cargos, atribuições de seus membros, dentre outras disposições. No Estatuto mais antigo, assinado em 20 de novembro de 1898, registra-se a participação de Genuíno Silva, fundador da banda de música, na função de tesoureiro. Outras funções estavam previstas nesses dois documentos, conforme quadro a seguir:

Quadro 1 – Disposições de Cargos nos Estatutos de 1898 e 1960

Estatuto de 1898	Estatuto de 1960
Presidente	Presidente e Vice-Presidente
1º e 2º Secretários	1º e 2º Secretários
Tesoureiro	Tesoureiro
Mestre de banda	Conselheiro Fiscal e Cargos Auxiliares

Fonte: Fontes documentais da banda 22 de novembro

Conforme o Estatuto de 1960, além dos cargos de Vice-Presidente e Conselheiro Fiscal, foram criados Cargos Auxiliares constituídos por Diretor Artístico (Mestre de banda) e

Vice-Diretor, Diretor de banda (Contramestre), Diretor de Sede, Bibliotecário e Arquivista. Além de organizar as funções a serem exercidas, os estatutos mencionavam a existência de alguns livros que auxiliavam no bom andamento das atividades da instituição.

O Estatuto de 1898, em seu Art. 28º, citava os respectivos livros: Atas Gerais, Inscrição de Sócios, Contrato do Mestre da banda, Caixa e Registro de Bens, no qual estavam incluídos imóveis, instrumentos musicais, partituras e materiais diversos pertencentes à banda 22 de novembro. Durante a pesquisa documental, foi possível encontrar dois desses livros citados, um contendo as Atas de Sessões acontecidas entre os anos de 1905 e 1909 e outro com os nomes de alguns dos sócios contribuintes da época, organizado e assinado por Genuíno Silva em 22 de novembro de 1898. O respectivo documento possuía 50 folhas reservadas de 1 a 25 aos sócios efetivos e de 25 a 50 aos correspondentes, honorários e beneméritos da respectiva instituição (ver ANEXO C).

Com relação ao Livro de Atas, dentre os assuntos diversos tratados, destacamos o conteúdo discutido na 43ª Sessão, onde os sócios organizavam eleições para que uma nova diretoria pudesse conduzir o grupo, a qual teria ocorrido em 8 de novembro de 1908, sendo nomeado como presidente da banda filarmônica, na época, Donato Camarote. O então presidente declarou que não tinha competência para assumir o cargo, pedindo que fosse realizada uma nova eleição para uma possível substituição, argumento que foi rejeitado pela assembleia, tendo a nova diretoria assumido em 12 de janeiro de 1909. O evento contou com a participação de grande parcela da população local a qual, mais tarde, também foi convidada para assistir à posse (ver ANEXO D).

Embora não se tenha encontrado os demais livros citados no Art. 28º do primeiro estatuto da banda 22 de novembro, pode-se ter uma ideia da organização material e financeira da instituição através dos demais artigos constantes tanto nesse documento quanto no outro estatuto elaborado em 1960. Conforme já mencionado anteriormente, os escritos definiam que a primeira sede da banda de música, situada na Rua Marechal Deodoro (Atualmente, Rua Senador Pinheiro Ramos, 417), um de seus primeiros bens, não poderia sofrer alienação mesmo que a instituição se dissolvesse, medida que se estendia, inclusive, aos instrumentos musicais e outros bens materiais pertencentes ou que viriam a pertencer ao conjunto musical. Com relação a organização financeira, ambos os documentos definiam que a renda social da banda 22 de novembro poderia ser proveniente de contribuições feitas por setores públicos, juros de capitais em depósito, além das porcentagens relativas às mensalidades dos sócios contribuintes e participações do conjunto musical quando contratado para atuar nas festividades locais.

Tratando ainda sobre alguns aspectos organizacionais constantes nos estatutos mais antigos da instituição, veremos a seguir como se encontravam dispostos os sócios da referida banda filarmônica, trazendo uma abordagem mais específica sobre a figura do sócio efetivo, uma categoria formada, exclusivamente, por músicos atuantes no grupo.

5.2.1 Sócios Efetivos

Sendo uma sociedade musical, os sócios se reuniam para discutir assuntos diversos da instituição, na época, *Sociedade Recreativa Familiar 22 de Novembro.* Dentre os conteúdos discutidos estavam: arrecadação de recursos por meio de mensalidades pagas; pedidos de incorporação de novos sócios; votação para nomeações de cargos; observância do cumprimento dos estatutos; pedidos de mudança de categorias entre os sócios, dentre outros.

Os diferentes tipos de sócios existentes eram regulamentados pelo Estatuto de 1898, documento que os classificava em: sócios efetivos, correspondentes, honorários e beneméritos, definindo ainda que qualquer uma dessas modalidades poderia ser destituída em caso de atraso de suas respectivas mensalidades por um período de um ano. Além dessas categorias, o Estatuto de 1960 instituía uma nova modalidade, representada pelo sócio perpétuo, e a composição de uma ala feminina[6] na relação de sócios da instituição, algo que, até então, não existia. O documento definia que as alas masculina e feminina teriam as seguintes ramificações: Diretoria Efetiva, Diretoria Recreativa e Diretoria de Honra, tendo a primeira diretoria total responsabilidade sobre as demais.

Segundo descrito no estatuto de 1898, os sócios efetivos seriam os próprios músicos; os correspondentes eram aqueles que contribuíam mensalmente sem desempenhar a função de músico; honorários seriam os que prestassem relevantes serviços a comunidade local, sendo por ela reconhecidos; os beneméritos aqueles que tivessem contribuído com uma quantia superior a cem mil réis e os perpétuos os que por três vezes tivessem desempenhado a função de presidente da banda 22 de novembro.

Na função de sócio efetivo, o músico deveria saber ler e escrever, ser maior de 21 anos, além de apresentar uma vocação para a arte musical e uma boa conduta perante a comunidade local. No caso de menor de idade, o futuro sócio efetivo deveria ser apresentado

6 Identificamos no decorrer da pesquisa uma participação feminina cada vez maior na banda 22 de novembro ao longo dos anos, culminando mais recentemente num elevado número de ingresso de mulheres na categoria de aprendizes da instituição. Este assunto não será abordado com uma maior profundidade nesta dissertação por não se constituir um tópico desta investigação.

mediante consentimento de personalidades importantes da instituição, conforme relatado em algumas das fontes documentais. Numa das passagens, um aprendiz chamado José Dantas teria se apresentado a Laureano Fernandes, então Presidente da instituição, o qual teria consultado Genuíno Silva, principal fundador da banda filarmônica, sobre a possibilidade de aceitação desse novo aprendiz:

> José Dantas era um verdadeiro pirralho quando se apresentou a Laureano Fernandes pedindo para ser inscrito como aprendiz da Filarmônica Paudalhense. Contava apenas 11 anos de idade, e conquanto gorducho e forte era muito pequeno ainda e a sua aceitação, por esse motivo, não foi lá muito fácil, só se verificando depois de consultado o velho Genuíno. Menos de um ano, já estava o fedelho fazendo parte do quadro de músicos da Filarmônica… E era cheio de si que saia à rua gorjeando no seu flautim, metido num uniforme azul-marinho com botões dourados, ao lado dos veteranos da banda. (manuscritos da banda 22 de novembro)

Laureano Fernandes, mais tarde, receberia o título de presidente honorário da respectiva banda de música, tendo ele também iniciado como aprendiz na banda 22 de novembro. O relato documental trata da relação entre Laureano Fernandes e o conjunto musical, desde seu início musical enquanto aprendiz:

> Laureano Fernandes de Barros levou toda a sua existência ligado a Sociedade Musical de Paudalho. Quando criança, acompanhava saltando com os outros meninos, o garboso conjunto nos desfiles pela cidade. Adolescente, fez-se aprendiz e pouco depois já formava a banda, tocando primeira trompa e depois clarineta e flauta, em cujos instrumentos se tornou exímio. (manuscritos da banda 22 de novembro)

Sobre a categoria de músico aprendiz, o Estatuto de 1960 definia que tanto o músico amador quanto o aspirante, termo também utilizado para se referir aos alunos iniciantes, formariam o quadro de sócios efetivos da instituição. Em comparação com o estatuto de 1898, o documento elaborado em 1960 alterava a idade de ingresso de novos estudantes, definindo que a partir dos 18 anos o indivíduo teria direito de frequentar os cursos musicais mantidos pela banda de música gratuitamente.

Outros direitos estavam garantidos aos aprendizes como o recebimento de uma porcentagem do valor arrecadado nas apresentações para as quais o grupo musical fosse contratado. Também era assegurado ao iniciante algum auxílio financeiro num eventual caso de doença ou falecimento de parentes próximos, além do direito à presença de uma pequena fração da banda de música em eventos familiares.

Acontecia, algumas vezes, ofertas advindas dos próprios músicos de valores financeiros que recebiam das apresentações para a realização da aquisição de instrumentos musicais para a banda filarmônica. Uma ação desse tipo aconteceu em 1979, onde foi

comprada uma clarineta, conforme descrito na Ata da Sessão Ordinária acontecida em 6 de junho do respectivo ano:

> *Aberta a reunião, o presidente declarou, de início, que tinha em mãos a importância de Cr$300,00 (trezentos cruzeiros), que lhe foram entregues como saldo da tocata realizada na festa comemorativa do Centenário da Cidade. O mesmo presidente, em seguida, consultou os músicos presentes para deliberarem se queriam receber dita importância ou deixá-la para o cofre da Sociedade, tendo os mesmos deliberado que aquela quantia fosse distribuída com os onze componentes da banda presentes. Em seguida, o presidente congratulou-se com os músicos antigos que haviam se afastado e retornaram ao quadro de sócios amadores, os quais foram: José Valentim da Silva, Nivaldo Cavalcanti Magalhães, Breno Cavalcanti de Melo e Marcos Felipe. Ainda pelo mesmo presidente foi declarado que o resultado monetário de um "Show realizado pelos músicos da 22 de Novembro" foi aplicado pelos mesmos amadores, sob a liderança dos músicos Otávio Gusmão e Geneton, na aquisição de um "clarineto", o qual foi ofertado à Sociedade acompanhado do respectivo recibo no valor de Cr$ 850,00 (oitocentos e cinquenta cruzeiros), entregue para a devida contabilização.*

Com relação aos deveres, os sócios efetivos deveriam comparecer aos ensaios e retretas da banda de música nos horários e dias designados pelo presidente, aceitar qualquer cargo ou função para os quais fossem eleitos, além de estarem sujeitos às ordens do Mestre da banda, respeitando-o e obedecendo-o tanto quanto a figura do presidente da instituição. Os Estatutos preconizavam a disciplina, destacando que, caso houvesse algum desrespeito ao Mestre da banda por parte do aprendiz durante as "lições de música", ensaios ou apresentações, seria convocada uma Assembleia Geral para que se pudesse discutir quais medidas seriam tomadas. Algumas das penalidades seria o pagamento de multas, além do risco de um afastamento permanentemente, medidas que também valiam para eventuais faltas aos ensaios e apresentações, sem que tivessem um motivo justo.

5.2.2 Notáveis Mestres

Os Estatutos definiam que a contratação do Mestre de banda para a função de regente do grupo, o qual também seria professor de música, deveria ser realizada mediante convocação de Assembleia Geral, cargo para o qual se escolheria um músico da instituição com reconhecida aptidão e prática da arte musical, além de boa conduta moral. Além disso, o Mestre da banda deveria comparecer a todos os eventos para os quais a banda 22 de novembro fosse convidada, participar de todos os ensaios, ensinar com paciência a todos os sócios efetivos e aspirantes apresentados, portar-se com respeito nos eventos diversos e suspender qualquer ensaio quando houvesse desrespeito, desempenhando as funções sob pena de dispensa do referido cargo.

É possível encontrar na Ata que descreve a 43º Sessão da Assembleia ocorrida em 1908, já citada anteriormente, a designação do sócio efetivo Benjamin Monteiro para desempenhar a função de Mestre da banda, realizando os ensaios do conjunto musical nas noites de terça-feira. Sobre Benjamin Monteiro, o documento afirmava que a Diretoria da instituição reconhecia que o músico era "o mais competente para ensaiar", porém suas frequentes faltas poderiam conduzi-lo a não cumprir tão bem essa determinada função na banda filarmônica.

Assim como os sócios efetivos, o Mestre da banda recebia gratificações relativas às apresentações realizadas pelo conjunto musical, podendo a regência do grupo ser realizada pelo Contramestre ou Diretor de banda quando de uma eventual falta do regente principal. As funções de Diretor de banda e Contramestre estavam vinculadas aos Cargos Auxiliares previstos no Estatuto de 1960, algo que não existia no Estatuto de 1898, conforme Quadro 1 apresentado anteriormente.

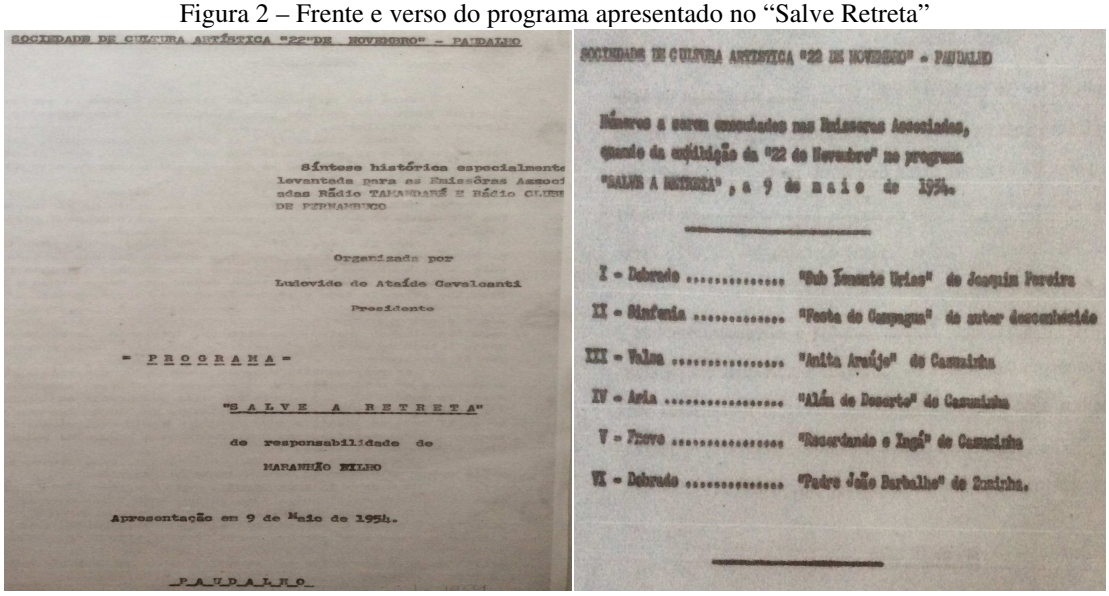
Dois grandes Mestres de banda que atuaram na banda 22 de novembro foram Mestre José Lourenço da Silva (Zuzinha) e Mestre Severino Araújo (Cazuzinha). Com relação ao Mestre Zuzinha, Melo (1991) destaca que ele teria fundado a banda de música da Polícia Militar de Pernambuco: "vindo de Paudalho, onde era Mestre de música […] Capitão José Lourenço da Silva, ensaiador da Brigada Militar do Estado. Foi ele quem estabeleceu a linha divisória entre o que depois passou a chamar-se de frevo" (MELO, 1991, p. 150). Mário Melo, inclusive, integrou a banda 22 de novembro ao viver parte de sua vida no município de Paudalho-PE, conforme mencionado nos registros históricos da instituição: *"Mario Melo passou grande parte da sua infância na velha cidade, tomando banho no rio Capibaribe, e naturalmente, acompanhando em algazarra com os outros meninos, a Filarmônica nos seus desfiles pelas ruas"*.

Um documento intitulado *Episódios Pitorescos da 22,* outra fonte documental da instituição, afirma que Mestre Zuzinha, na época regente do conjunto musical, teria escutado uma música chamada "Bombeiros em Marcha", ensaiada às escondidas pela banda 24 de junho, um conjunto musical rival que teria existido até 1908. Na ocasião, Mestre Zuzinha haveria transcrito esta marcha para que a banda 22 de novembro pudesse executá-la nas ruas da cidade como forma de surpreender a banda 24 de junho. Os confrontos entre essas bandas de música eram frequentes, com ambas tocando repertórios variados compostos por Dobrados Militares, Peças de Harmonia e Valsas. Num desses confrontos, acontecido no Teatro Santa Tereza durante um festival organizado pelo Clube de Ensaio Dramático de Paudalho, o então membro da Justiça Local, Dr. Ulisses Costas, interveio para que as duas bandas filarmônicas

permanecem em silêncio para que pudesse ter início o referido festival.

Já o Mestre Cazuzinha teria sido convidado por Antônio Valente, um dos comerciantes responsáveis pela construção da sede atual da banda 22 de novembro, para assumir a regência do conjunto musical, permanecendo na função cerca de onze anos. Mestre Cazuzinha, inclusive, regeu a respectiva banda filarmônica em sua participação no Concurso de Bandas de Música do Interior promovido pela Rádio Tamandaré, em 9 de maio de 1954, durante a programação, intitulada "Salve Retreta". Sob regência de Mestre Cazuzinha, a banda 22 de novembro executou o seguinte repertório: Dobrado "Sub Tenente Urias" (Joaquim Pereira), Dobrado "Padre João Barbalho" (Zuzinha), Ária "Além do Deserto", Frevo "Recordando o Ingá" e Valsa "Anita Araújo", todas de autoria de Cazuzinha.

Figura 2 – Frente e verso do programa apresentado no "Salve Retreta"



SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA "22 DE NOVEMBRO" - PAUDALHO

Síntese histórica especialmente levantada para as Emissôras Associadas Rádio TAMANDARÉ E Rádio CLUBE DE PERNAMBUCO

Organizada por

Ludovido de Ataíde Cavalcanti

Presidente

- P R O G R A M A -

"S A L V E A R E T R E T A"

de responsabilidade de

MARANHÃO FILHO

Apresentação em 9 de Maio de 1954.

P A U D A L H O

SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA "22 DE NOVEMBRO" - PAUDALHO

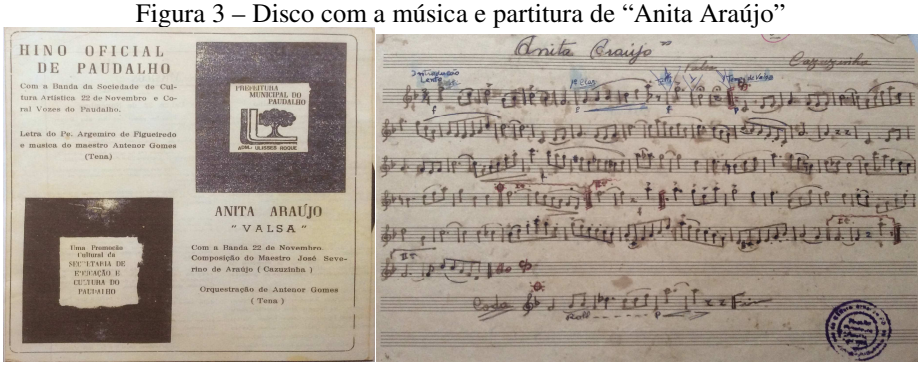
Números a serem executados nas Emissoras Associadas, quando da exibição da "22 de Novembro" no programa "SALVE A RETRETA", a 9 de maio de 1954.

I - Dobrado ..... "Sub Tenente Urias" de Joaquim Pereira
II - Sinfonia ..... "Festa do Campagna" de autor desconhecido
III - Valsa ..... "Anita Araújo" de Cazuzinha
IV - Ária ..... "Além do Deserto" de Cazuzinha
V - Frevo ..... "Recordando o Ingá" de Cazuzinha
VI - Dobrado ..... "Padre João Barbalho" de Zuzinha.

Fonte: Fontes documentais da banda 22 de novembro

Em 1983, a Valsa "Anita Araújo", escrita em homenagem à sua esposa, foi gravada pela banda 22 de novembro em um disco organizado pela Secretaria de Educação e Cultura do Município de Paudalho, o qual incluía ainda o Hino Oficial de Paudalho. Sob regência do Mestre Antenor Gomes (Tena) a gravação foi feita no estúdio da Rozenblit em Recife. Além do registro fonográfico, foi encontrada uma partitura de "Anita Araújo" que servia como "guia" para o regente.

Figura 3 – Disco com a música e partitura de “Anita Araújo”



Fonte: Fontes documentais da banda 22 de novembro

Mestre Cazuzinha era pai do clarinetista Severino Araújo, um dos grandes representantes da fase das *Big Bands* em nosso país. A famosa Orquestra Tabajara, liderada por Severino Araújo, cujos alguns dos integrantes eram seus próprios irmãos, atuou de maneira significativa nos programas de rádio, sobretudo na região sudeste do país. O Diário de Pernambuco de 12 de setembro de 1975 destacou que a banda 22 de novembro foi regida por Severino Araújo (um dos “Irmãos Araújo”, organizadores da Orquestra “Tabajara”).

Cabe ressaltar que o *jazz*, tocado pelas *Big Bands* americanas, influenciou nossos Mestres e bandas de música, sobretudo com sua difusão através do rádio. Benck Filho (2008) aponta que as bandas filarmônicas pertencentes aos municípios interioranos de pernambuco revelavam boa parte dos regentes e instrumentistas das orquestras de frevo atuantes nos auditórios das rádios na década de 1930, espaços onde aconteciam frequentes trocas de conhecimento e estilos musicais.

Como forma de integração, estatuto de 1960 da banda 22 de novembro, em seu Art. 2º, incluía a formação de orquestra e o estilo musical de *jazz* como possíveis modalidades para a realização da missão da instituição: “*cultivar e difundir a arte musical em qualquer modalidade seja banda de música, orquestra, jazz, orfeon, instrução, recreação, podendo adotar outras que lhes sejam afins”*. O Estatuto de 1960 também conferiu aos Mestres Cazuzinha e Zuzinha o título de Regentes Beneméritos da instituição, conforme citado no Art.95º de suas Disposições Gerais.

5.3 BANDA 22 DE NOVEMBRO E COMUNIDADE

Em sua caminhada histórica, a banda 22 de novembro teve que contar, na maioria das vezes, com o auxílio da própria comunidade local para dar continuidade aos relevantes serviços prestados no âmbito cultural e educacional. A importância da instituição e sua integração com a sociedade ficaram registradas em algumas de suas fontes documentais.

Em 1948, por ocasião do 96º aniversário da banda 22 de novembro, a professora Maria de Lourdes Fernandes de Barros, sobrinha de Genuíno Silva, registrou através de carta, a participação do conjunto musical nas comemorações alusivas à libertação dos escravos e proclamação da república executando dobrados pelas ruas do município de Paudalho-PE:

> "Mau grado as crises, as adversidades, a 22 de Novembro completando o 96º aniversário de fundação, já prestou apreciável soma de serviço a esta comunidade. Nasceu assim, a 22 de Novembro, pouco depois da elevação de Paudalho à categoria de cidade, tomou parte nas comemorações de 13 de Maio de 1888 quando foram libertados os escravos. Puxou pelas ruas as passeatas da proclamação da república, parando aqui e ali pelas ruas da cidade, a fim de serem ouvidos os oradores republicanos, cujos discursos eram também aplaudidos com um dobrado que a 22 executava. Todos os movimentos cívicos de importância no Município e no Estado e outros de caráter nacional, mas que tiveram repercussão em Paudalho, deles todos compartilhou esta banda de música, em 1852 fundada por 17 entusiastas desta terra, entre eles Genuíno Silva, meu saudoso tio, que por muitos anos manteve até as suas próprias custas esta agremiação em diversas fases críticas"(carta escrita pela sobrinha do Sr. Genuíno Silva em 1948).

A passagem acima destaca que, em diversas fases críticas, o próprio Genuíno Silva buscou manter o funcionamento das atividades educacionais e artísticas desempenhadas pela banda filarmônica utilizando-se de recursos próprios. A cópia da ata de 17 de agosto de 1917, além de mencionar tais esforços do fundador da instituição, confirma seu falecimento em 14 de agosto de 1917:

> *Tendo comparecido todos os sócios o Presidente abriu a sessão. Em seguida, o Presidente declarou que, tendo falecido o Presidente da Sociedade, o Capitão Genuíno José Ardiantino da Silva, no dia 14 do corrente, propunha em virtude do mesmo sócio fundador, efetivo o Benemérito, que a Sociedade devia suspender seus trabalhos por 30 dias, assim como os sócios botarem luto de 8 dias; o que submetido a votação foi aceito* (cópia da Ata de 17 de agosto de 1917).

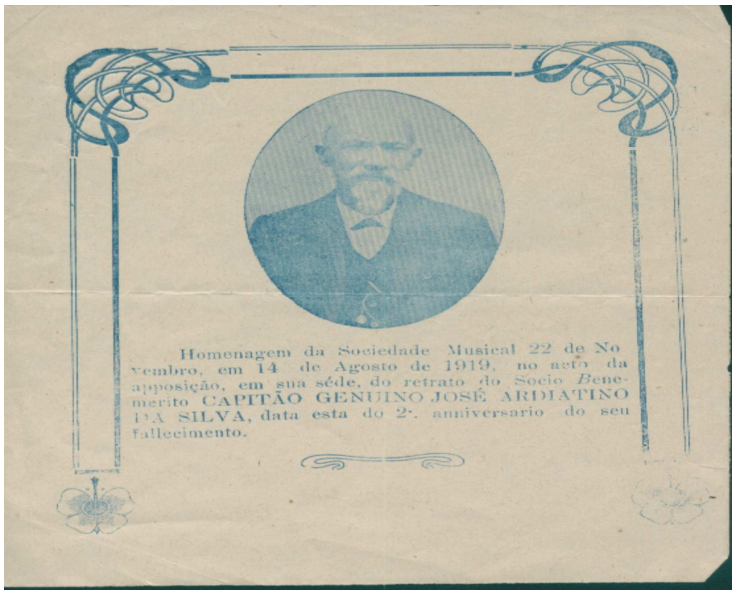
No 97º aniversário da instituição, a sobrinha de Genuíno Silva descreve que a banda de música teria conseguido adquirir instrumentos novos para seus músicos, bem como a contratação de um Mestre para ensinar música aos novos aprendizes:

> "Aqui estou para saudar a 22 de Novembro pelo 97º ano de sua fundação, hoje festejada. Narrei, no ano anterior, todo o histórico dessa agremiação, que há 97 anos obteve o necessário para a aquisição dos primeiros instrumentos e foi contratado um maestro para ensinar aos rapazes da terra a bela arte de Carlos Gomes" (carta escrita pela sobrinha do Sr. Genuíno Silva em 1949).

Além da aquisição de instrumentos musicais e de um Mestre de banda para desenvolver a aprendizagem musical, foi construída em 1952, ano de seu centenário, uma

nova sede para o conjunto musical, localizada atualmente na Rua Dr. José Mariano.

Figura 4 – Homenagem pelo 2º aniversário de falecimento de Genuíno Silva



Fonte: Fontes documentais da banda 22 de novembro

Figura 5 – Sede atual da Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro

Fonte: Fontes documentais da banda 22 de novembro

Conforme documento alusivo à comemoração 98º aniversário da banda 22 de novembro, Antônio Valente, um comerciante local, teria sido um dos principais colaboradores na construção da sede atual da instituição, contando, inclusive, com o apoio financeiro da comunidade local nesse projeto. O documento descreve ainda a realização de uma alvorada

festiva com a banda de música desfilando pela cidade, como de costume até os dias atuais:

> "Despertados pela alvorada, ouvimos o som harmonioso da 22 de Novembro, percorrendo as ruas da cidade e logo todas as atenções ficaram voltadas para o ocorrido deste dia: o 98º aniversário da 22. Assistimos após o ato solene da santa missa, o lançamento da 1ª pedra no local da futura sede da 22, semente esta que germinará, produzindo um fruto digno dos paudalhenses, principalmente desta Sociedade que tem rompido todos os obstáculos que se lhe deparam durante esses 98 anos hoje concluídos. Esse fruto a quem me refiro é o belo edifício que daqui há 2 anos receberá a 22, prédio este capaz de acolher condignamente esta sociedade que há muito merece o apoio do povo desta terra, vivendo exclusivamente para ela, alegrando os seus habitantes, tanto nas festas sociais e cívicas, como nas religiosas. A 22, tendo ao seu lado o sr. Antônio Valente, trabalhador incansável em prol de uma situação que realmente merece exata agremiação, vencerá todos os empecilhos e confiante no povo desta terra que neste dia vibra de entusiasmo, verá todos os seus esforços coroados de êxito. Aqui, fica, então, o apelo, não meu, não do presidente, não dos músicos da 22, mas da sociedade musical 22 de novembro que contará com a máxima boa vontade dos paudalhenses e de todos que aqui habitam, pois de modo algum negarão contribuição para um fim tão nobre como é a construção da nova sede".

Um dos aniversários da banda 22 de novembro foi noticiado pelo programa de rádio Versos e Arpejos em 26 de novembro de 1971. Com produção e apresentação de Ludovico de Ataíde, o noticiário mencionava, dentre outros fatos históricos e presidentes que conduziram o grupo musical, o esforço do comerciante Antônio Valente para a construção da nova sede da instituição no ano de seu centenário em 1952:

> *Através de tão longos anos, a 22 de Novembro, teve vários presidentes que dedicaram tudo do seu esforço, recursos econômicos, entusiasmo e prestígio pela maior grandeza da instituição, e dentre estes, destacamos essa figura impressionante do comerciante e homem da sociedade que foi Antônio Valente, em cuja gestão transcorreu, há 19 anos, o centenário dessa célebre Banda de Música, quando pelo amor, dedicação e entusiasmo desse idealista, foi construído e inaugurado, precisamente naquela data, o suntuoso prédio de sua sede, a partir de então tem aquela agremiação cultural instalações condignas e definitivas, em relação a sua indissolúvel importância. Antônio Valente esteve à frente da "22" por várias vezes, inclusive por um período consecutivo de dez anos, que precedeu ao seu centenário.*

Grande apreciador da música, o paraibano Antônio Valente demonstrou um cuidado especial com a respectiva banda filarmônica desde sua chegada a cidade de Paudalho, tendo desempenhado a função de presidente da instituição. O comerciante teria feito a doação de um terreno para a construção do prédio, evento que reuniu várias bandas filarmônicas pertencentes aos diferentes municípios da Zona da Mata Norte de Pernambuco quando de sua inauguração, a qual contou com a presença do então governador Antônio Torres Galvão, bem como de autoridades diversas, inclusive, do professor e historiador Mário Melo.

Figura 6 - Antônio Valente e a banda 22 de novembro em 1962

Fonte: Fontes documentais da banda 22 de novembro

Figura 7 - Centenário da banda 22 de novembro e inauguração da nova sede em 1952.

Fonte: Fontes documentais da banda 22 de novembro

Para a comemoração do centenário, a banda de música contou com a contribuição financeira tanto do poder público, autoridades religiosas, civis e população local (ver ANEXO E). Por ocasião do centenário, em 1952, Maria de Lourdes de Barros, sobrinha de Genuíno Silva, além das cartas escritas que relatavam fatos históricos da instituição dedicou ao conjunto musical um soneto:

22 de Novembro centenária!
És um penhor de grande tradição
Foi o teu berço a terra legendária
Daqueles que te amaram com unção.

Cem anos bem vividos festejamos,
Ó mui querida banda musical
E unidos, nesta sede, almejamos
Uma fulgurante vida social.

Ó estrela que surges refulgente
Nas noites estreladas! Reluzente.
Turíbulo dos céus, cantos incenses

Nos corações felizes das crianças,
Em nossos sonhos cheios de esperanças.
Via-Láctea das noites paudalhenses!

Durante a cerimônia festiva pela inauguração da nova sede, Antônio Valente recebeu o título de presidente perpétuo da banda 22 de novembro como forma de reconhecimento pelos serviços prestados ao grupo musical. Além desse título atribuído a Antônio Valente, o Estatuto de 1960 conferiu a Genuíno Silva o título de Patrono da instituição.

Em 1975, a respectiva banda filarmônica outorgou, no Dia da Pátria, a Medalha de Honra ao Mérito e Diploma de Sócio Honorário, homenageando a Polícia Militar de Pernambuco e a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, conforme descreveu o Jornal do Comércio de 12 de setembro de 1975. A reportagem destacava ainda aspectos históricos e culturais da instituição:

> A bucólica Paudalho, uma das tradicionais cidades interioranas de Pernambuco, oriunda do aldeamento indígena "Tabajara", fundada em 1680, desmembrada de Olinda, "Marim dos Tabajaras", elevada à categoria de Vila em 1811 e recebendo os foros de Cidade, em 1879 embora só tenha constituído autônoma em 1893, possui uma das três centenárias mais antigas entidades musicais do Estado: a Sociedade de Cultura Artística "22 de Novembro", fundada em 1852, uma inspiração do Capitão Genuíno José Ardiantino da Silva, com a denominação de Filarmônica Paudalhense que somente em julho de 1889, se constituiu regularmente em sociedade, recebendo em 10 de novembro de 1922, a denominação atual. O vitorioso conjunto, cuja vida gloriosa muito fala do passado, vem funcionando ininterruptamente desde sua primeira diretoria, só veio a ser composta em 1889, cujo primeiro diretor foi seu fundador Capitão Genuíno Silva. Suas maiores atividades que marcaram época, assinalou o saudoso Mário Melo, "foram no advento da República cujo importante surgimento desse tradicional sodalício Cultural constituiu, na verdade, um acontecimento que enobrece um povo".

Bandas filarmônicas centenárias, como a banda 22 de novembro, têm conduzido a região da Zona da Mata Norte de Pernambuco a uma posição de destaque quando se trata da existência de um grande número de formações culturais desse tipo. A importância dessa forma cultural foi reconhecida por meio do requerimento nº 2443 feito pela Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco que concedeu um VOTO DE APLAUSOS para as centenárias bandas musicais das cidades de Goiana, Paudalho e Nazaré da Mata, pela importância cultural

representada há mais de 100 anos na região da Zona da Mata Norte.

Essa congratulação foi endereçada à banda 22 de novembro, na época sob regência do Mestre Sandro José da Silva, por meio do ofício nº 02336 em 15 de março de 2005. O requerimento solicitando a aprovação dessa homenagem trazia a seguinte justificativa:

> *A presente proposição visa não somente aplaudir as tradicionais bandas de música da região da Mata Norte de Pernambuco, mas também sensibilizar o poder público estadual, no sentido de dar o merecido que essas instituições estão necessitando.*
> *Sabemos nós que a paixão pela música, a perseverança e a vontade de levar sua cultura a diante fez a Zona da Mata Norte a mais importante região do Estado no quesito bandas musicais. São conjuntos de sopros e percussão quase em sua totalidade formados por amadores e aprendizes e que, a despeito da falta de incentivo governamental, atravessam os séculos mantendo a tradição, resistindo a todas as modas.*
> *De acordo com a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), das mais de 100 bandas cadastradas pelo órgão, metade está sediada na Mata Norte. Goiana, Paudalho e Nazaré da Mata são os municípios que abrigam algumas das mais tradicionais bandas da região.*

Figura 8 – Banda 22 de novembro em frente a Igreja Senhora do Rosário em 2005.

Fonte: Fontes documentais da banda 22 de novembro

É muito comum que as bandas filarmônicas pertencentes a Zona da Mata Norte realizem, uma vez no ano, um encontro de bandas de música em algum dos municípios da região, apresentando seus repertórios para a população local. A organização de encontros com essas formações musicais pode também ser proposto por entidades públicas, como no caso do II Torneio Pernambucano de Bandas, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco em 1978, evento no qual seria escolhida a banda de música que representaria o estado de Pernambuco durante o III Campeonato Brasileiro de Bandas de Música no Rio de

Janeiro, sob patrocínio do Instituto Nacional de Música da Funarte[7].

Também são frequentes os convites para que a banda 22 de novembro participe de eventos religiosos no município de Paudalho-PE. Em 8 de janeiro de 2001, a Prefeitura Municipal do Paudalho endereçou o ofício nº 12/2001, solicitando uma apresentação da banda filarmônica nas festividades de São Sebastião realizadas na Igreja do Livramento. Nessa comemoração que acontece nos meses de janeiro de cada ano, o conjunto musical acompanha o cortejo religioso dos fiéis executando marchas de procissão.

As autoridades eclesiásticas também reconhecem a importância da instituição para a comunidade local, como em registro documental datado de 1952, onde Cônego Severino Guedes, então pároco da Matriz do Divino Espírito Santo, local dos primeiros ensinos musicais realizados para seus primeiros integrantes, endereçou uma mensagem intitulada *Ecos do Centenário*. "Assististe, ó terra amada, há 100 anos, a um pugilo entusiasta e generoso de teus filhos, [...] eles exprimiam em notas musicais, [...] a formação dessa charanga que o povo batizou com o nome de Música Velha, […] ó querida filarmônica, […] entusiasmo de todo paudalhense".

Por ocasião do aniversário da referida banda de música, no mês de novembro é realizada uma missa solene na Igreja Matriz do Divino Espírito Santo, lugar no qual, em outras épocas, havia um altar em homenagem a Santa Cecília, padroeira dos músicos. Tanto a realização da missa quanto a instituição de Santa Cecília como patrona da instituição estão previstos, inclusive, no Estatuto de 1960. Através de ofício, o então presidente da banda 22 de novembro, Nivaldo Natalício de Oliveira, comunicou ao pároco da Igreja Matriz do Divino Espírito Santo a aquisição de uma imagem de Santa Cecília, a qual deveria ser colocada em um altar na igreja, atendendo a determinação disposta no art. 29º do já citado estatuto.

Conforme também estabelecido no Estatuto de 1960, em seu Art.88º, a instituição deverá celebrar, em 2052, as festividades relativas ao ano de seu Bicentenário com uma comemoração excepcional. Com o Bicentenário ainda distante, os integrantes da banda filarmônica têm buscado garantir que esta importante data venha a ser comemorada, dando continuidade à realização de suas atividades educacionais e artísticas dentro das possibilidades que se apresentam.

Atualmente, a banda 22 de novembro conta com um total de 21 aprendizes frequentando aulas de teoria musical e prática instrumental, acompanhados por 4 professores voluntários. O processo de teoria musical se divide em duas fases: iniciação musical e

7 Fundação Nacional de Artes.

preparatório. Na iniciação musical, crianças entre 7 e 12 anos aprendem os elementos musicais através de uma apostila durante de 2 semestres, cada um deles com um total de 12 aulas. Paralelamente a esse trabalho, os alunos desenvolvem a aprendizagem da flauta doce. Encerrando-se esse ciclo, os iniciantes partem para os preparatórios 1 e 2, onde são abordados outros assuntos contidos numa nova apostila, além de exercícios de leitura rítmica e solfejo musical. Após a conclusão das etapas do ensino teórico musical, os iniciantes passam a ter aulas práticas de instrumento, realizadas por músicos mais avançados que integram a banda de música principal. O quadro a seguir mostra como se organiza o calendário de aulas e principais eventos realizados:

Quadro 2 - Calendário de atividades dos aprendizes da banda 22 de novembro

Meses do ano	Atividades
março - junho	Aulas teóricas e práticas/ audição única em junho (encerramento do semestre)
julho - dezembro	Aulas teóricas e práticas / 1ª audição: novembro (aniversário da instituição e 2ª audição: dezembro (encerramento do ano letivo)
janeiro - fevereiro	Encerram-se as atividades (alguns músicos atuam nas orquestras de frevo dos clubes carnavalescos e blocos que desfilam pela cidade)

Fonte: elaboração do autor.

Figura 9 – Aprendizes e professores na audição de junho de 2022

Fonte: Fontes documentais da banda 22 de novembro

Figura 10 – Aprendizes e professores na audição de junho de 2022

Fonte: Fontes documentais da banda 22 de novembro

A tarefa de proporcionar a aprendizagem de um instrumento musical aos indivíduos residentes no município de Paudalho-PE e regiões vizinhas iniciou-se há muito tempo, conforme vimos no decorrer desse capítulo. A seguir, trataremos, mais especificamente, dos processos de formação vivenciados por algumas das gerações de clarinetistas que começaram seus estudos na banda 22 de novembro e que, atualmente, integram a instituição.

6 DISPOSIÇÕES E PERCEPÇÕES DAS GERAÇÕES ENTREVISTADAS

A construção de uma formação inicial por clarinetistas que ingressam na banda 22 de novembro, muitos deles ainda muitos jovens, exige o convívio com algumas peculiaridades que integram o contexto social no qual estão inseridos, gerando uma adequação entre suas origens sociais e disposições locais predominantes. Por se tratar de processos de aprendizagem acontecidos em diferentes épocas, algumas particularidades existentes na respectiva banda filarmônica têm sofrido variações ou se podemos assim dizer, (re)construções no decorrer do tempo, muitas delas ocasionadas pelo próprio indivíduo ao perceber que num determinado momento de suas vidas precisam escolher caminhos a seguir, seja no campo profissional da música ou não. Assim, em alguns casos, uma perspectiva do passado, onde o objetivo era aprender clarineta para atuar restritamente nas apresentações do conjunto pela cidade, pode vir a ser substituída por novas formas de pensar e agir relacionadas à sua biografia enquanto indivíduo.

Se tratando de processo de formação do músico, um primeiro ponto a ser destacado por esta investigação é sobre a disponibilidade de materiais didáticos relacionados à aprendizagem da clarineta na banda 22 de novembro em cada experiência vivenciada nas respectivas histórias individuais, buscando observar as disparidades existentes em cada diferente geração de clarinetistas entrevistada, conforme veremos a seguir.

6.1 DISPONIBILIDADE DE MATERIAIS DIDÁTICOS NOS DIFERENTES PROCESSOS DE APRENDIZAGEM

Para uma melhor compreensão das disparidades existentes entre os processos de formação de cada um dos clarinetistas entrevistados, buscou-se, nesse primeiro momento, identificar quais materiais didáticos utilizados na aprendizagem do instrumento no espaço da banda 22 de novembro pelos participantes da pesquisa. Porém, antes de tratarmos desse assunto, convém ressaltar que antes da fase de aulas práticas instrumentais na respectiva banda filarmônica, o aprendiz experimenta uma formação teórica, onde são ensinados alguns elementos básicos como pauta, clave, valores de figuras e pausas, compassos simples e compostos, dentre outros.

Todos os entrevistados da pesquisa cursaram aulas de teoria musical antes de iniciar as aulas práticas de clarineta. Entretanto, restringiremos a abordagem do período teórico musical à geração de clarinetistas mais antiga, representada por Abel, visto que o material didático

utilizado nas aulas teóricas, em sua época, se transformaria, posteriormente, em ferramenta de prática instrumental pelo clarinetista Vitor. Essa transição de funcionalidade de uso do material didático acontece, exclusivamente, entre os processos de aprendizagem vivenciados por essas duas primeiras gerações de clarinetistas. Nos demais processos de aprendizagem, o que se percebe é uma melhor definição entre os materiais didáticos que abordam teoria musical e prática instrumental no cotidiano da instituição.

O clarinetista Abel descreve que ingressou na banda 22 de novembro no ano de 1974, tendo iniciado com o Mestre da banda de sua época a aulas de teoria musical e, posteriormente, seus primeiros contatos com a clarineta na fase de prática instrumental. O entrevistado menciona que o Mestre Manuel Juvino fazia os aprendizes "baterem as lições" de um livro de solfejo musical elaborado pelo músico francês Alex Garaldé (1779-1852). Conforme o Mestre da banda percebia o avanço dos aprendizes, pela capacidade de leitura e solfejo musical, os alunos avançavam para a aprendizagem da clarineta.

O termo "bater lição", usado na afirmação do entrevistado, se refere a uma prática muito comum no contexto da banda filarmônica, sobretudo entre os aprendizes mais antigos, quando da realização simultânea da leitura das notas musicais, altura e ritmo escritos, ou seja, do solfejo musical. Holanda Filho (2010) afirma que é muito comum que os aprendizes dessas formações musicais passem por essa fase antes de ter acesso ao instrumento musical. Conforme Holanda Filho:

> Logo que iniciam os estudos, começam pelo aprendizado de notas e solfejo, quem normalmente ensina é o Mestre Regente de Banda ou o Contramestre. O estudo das lições, teóricas e práticas, de solfejo é denominado "BATER LIÇÃO", devida a marcação do compasso feita com uma mão batendo na outra ou na mesa, durante os exercícios de solfejo. (HOLANDA FILHO, 2010, p. 58).

Na geração de Abel, não existia um material didático específico sobre clarineta que pudesse ser utilizado na realização do processo de aprendizagem do instrumento na banda 22 de novembro. Os Dobrados Militares e os arranjos musicais executados pela banda de música, alguns deles elaborados pelo próprio regente, eram um dos principais meios pelos quais os aprendizes desenvolviam suas habilidades técnicas. Dúvidas quanto à execução instrumental eram frequentemente apresentadas ao Mestre Juvino que tentava, na medida do possível, auxiliar os aprendizes da época. O entrevistado destaca o questionamento feito ao Mestre Juvino sobre como poderia tocar a escala cromática na clarineta, tendo o regente demonstrado prontamente a execução da respectiva escala musical através de um trecho de um Dobrado Militar que estava sendo tocado durante um dos ensaios do conjunto musical: "Uma vez eu

perguntei a ele: Mestre Juvino, como é a escala cromática do clarinete? Daí ele pegou um Dobrado chamado Tenente Passos. Esse Dobrado tem um trecho todo acidentado, um solo, e falou: olha a escala do clarinete aí…" (Entrevista realizada em 06/01/2022).

Na banda 22 de novembro, o processo de aprendizagem musical em si reflete o engendramento entre expectativas e práticas compatíveis às condições que se apresentam, onde o aprendiz deve ser preparado para, logo que possível, executar em seu instrumento o repertório tocado nos ensaios e apresentações pelo conjunto musical. Conforme Bourdieu (2004), a cumplicidade entre *habitus* e mundo social regularia o domínio prático do indivíduo. Sobretudo na geração de Abel, as condições limitadas de acesso às informações mais específicas sobre o instrumento e, consequentemente, um menor conhecimento sobre as possibilidades de execução da clarineta, de certa forma, restringiam o desenvolvimento dos aprendizes em suas práticas instrumentais, de modo a contribuir para um certo "nivelamento" técnico entre eles.

Sobre o acesso a um conteúdo mais específico sobre o instrumento, na geração de Vitor ainda não existia na respectiva banda filarmônica um material didático relacionado à clarineta, tendo o entrevistado utilizado-se do livro de solfejo Alexis Garaldé para praticar no instrumento as lições escritas na obra, com o objetivo de treinar a execução instrumental. Vitor foi o responsável por trazer para a instituição um dos primeiros materiais didáticos contendo maiores especificações sobre a execução da clarineta, o *Méthode de clarinette de H. Klosé* (1843), elaborado pelo clarinetista Hyacinthe Klosé, um dos professores do Conservatório de Paris.

Com relação à escola francesa de clarinetistas, Lima (2019) afirma que outros professores do Conservatório de Paris como Jean Xavier Lefréve, August Périer, Paul Jeanjean, Eugène Gay, Hyacinthe Klosé, dentre outros, trouxeram contribuições relevantes para o instrumento através da elaboração de métodos para o ensino da clarineta, os quais são utilizados em diversos países atualmente. Segundo Garbosa e Reys (2010), o uso da palavra "método" é uma designação para o material didático usado no ensino de instrumentos musicais, o qual além de estar relacionado a um caminho pedagógico, também faz alusão ao livro utilizado na iniciação instrumental, embora muitas vezes, essa bibliografia não carregue em seu título o termo.

Abordado em escolas de música mais especializadas como o conservatório de música, o Klosé era uma novidade na rotina da banda 22 de novembro, podendo representar um "diferencial" na prática instrumental dos aprendizes, já que estes estavam restritos, em termos de desenvolvimento das habilidades técnicas na clarineta, aos conhecimentos repassados pelo

Mestre da banda e execução das partituras do repertório tocado pelo grupo.

Numa possível comparação entre as possibilidades ofertadas entre as gerações de clarinetistas posteriores a Abel e Vitor, o sistema de símbolos do Klosé, expresso nas informações específicas sobre o instrumento que poderiam ser acessadas quando de sua utilização, originariamente, em escolas profissionalizantes, representava uma distinção entre a prática instrumental, de certo modo, mais amadora na banda de música e a profissionalizante de um conservatório de música, além de se constituir um diferenciador no modo de realizar a prática instrumental no contexto da banda 22 de novembro. O quadro a seguir fornece informações relativas à inserção, não só do Klosé, como de outros materiais didáticos nos distintos processos de aprendizagem vivenciados pelos entrevistados da pesquisa:

Quadro 3 - Entrevistados e respectivos materiais didáticos específicos utilizados durante seu processo de aprendizagem na banda 22 de novembro

ENTREVISTADO	ANO DE INGRESSO NA BANDA 22 DE NOVEMBRO	MATERIAL DIDÁTICO EM SUA ÉPOCA
Abel	1974	Não havia material didático específico
Vitor	1989	Não havia material didático específico
Luiz	2001	*Klosé*
Gabriel	2009	*Klosé, Nabor Pires de Camargo e Da Capo*
Wesley	2015	*Klosé, Da Capo e Clarineta Fácil*

Fonte: elaboração do autor.

Notamos a presença de materiais didáticos elaborados por professores brasileiros na rotina dos aprendizes da instituição, um provável reflexo do interesse de nossos pesquisadores na busca por novas abordagens de aprendizagem do instrumento. Sobre as pesquisas relacionadas à clarineta no Brasil, convém destacar que não existiam publicações em língua portuguesa até a década de 1940 e que Jayoleno dos Santos, um dos primeiros professores de clarineta da Universidade Federal do Rio de Janeiro, conforme destaca Silveira (2008), teria se preocupado em produzir uma bibliografia brasileira relacionada ao instrumento. Seus dois estudos (SANTOS, 1945; 1949) serviram como ponto de partida para que outros clarinetistas brasileiros produzissem uma maior quantidade de trabalhos acadêmicos.

A abertura tanto dos cursos de graduação quanto de pós-graduação proporcionou um aumento significante de pesquisas relacionadas ao instrumento, tendo a abordagem de certos

aspectos ganhando uma nova dimensão por intermédio das práticas investigativas. Garbosa, Barbosa e Fraga (2018) afirmam que, num universo de 173 pesquisas realizadas entre 1945 e 2018, tópicos diversos foram tratados como: ensino, história, instrumentos, repertório, material didático, música e tecnologia.

Os avanços nas práticas investigativas por parte de nossos pesquisados impulsionaram o surgimento de alguns dos materiais didáticos nacionais utilizados na banda 22 de novembro, anteriormente mencionados no Quadro 1, como: *Método para clarineta de Nabor Pires* (1947); *Da capo* (2004), de autoria do professor Joel Barbosa que atualmente leciona na Universidade Federal da Bahia e *Clarineta Fácil* (2018), obra elaborada pelo professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Cristiano Alves.

6.2 CONSTRUÇÕES E (RE)CONSTRUÇÕES: MANEIRAS INDIVIDUAIS DE PENSAR E AGIR

A banda 22 de novembro, como lugar-comum de início musical das diferentes gerações entrevistadas, tem sofrido mudanças no modo de realizar a aprendizagem da clarineta, estando elas relacionadas ao ponto de vista de alguns de seus clarinetistas sobre as contribuições que podem ser oferecidas pela instituição em sua formação enquanto instrumentista. Além da inserção de materiais didáticos sobre o instrumento ao longo do tempo, assunto abordado anteriormente, observamos que nas duas gerações mais antigas entrevistadas havia um modelo de transmissão do conhecimento já constituído, no qual o Mestre da banda, que não detinha de um conhecimento específico em clarineta, repassava aos aprendizes as informações que sabia sobre o instrumento musical. Tanto na geração de Abel quanto na de Vitor, o Mestre da banda tocava “um pouco de cada instrumento”, auxiliando os diferentes aprendizes da instituição com os alguns conhecimentos sobre os distintos naipes instrumentais existentes na configuração da referida banda filarmônica.

O clarinetista Abel destaca que um importante Mestre que esteve à frente da banda 22 de novembro foi Mestre Cazuzinha, pai do clarinetista Severino Araújo, conforme mencionado no capítulo anterior. O Mestre Cazuzinha preparava os aprendizes da instituição para a participação em festividades ocorridas em municípios vizinhos como Chã de Alegria e Lagoa de Itaenga-PE, exigindo deles a execução das obras nos ensaios da banda de música, utilizando-se do próprio repertório tocado no cotidiano do grupo musical como material didático para a realização do processo de aprendizagem da clarineta.

Além das informações oferecidas pelo próprio Mestre da banda, Abel lembra que

alguns Mestres e músicos militares apareciam, vez ou outra, quando convidados, para participar dos ensaios do conjunto musical nas manhãs de domingo, ocasiões nas quais os aprendizes também tinham acesso a algum conteúdo relacionado às formas de execução técnica, bem como do funcionamento do instrumento:

> As "besteiras" que eu aprendi, pois eu não sei de nada… foi assim, aos poucos com as pessoas que chegavam e falavam sobre as coisas do instrumento. Tivemos vários Mestres da banda da polícia, depois do Sgt Adalberto veio o Sgt Lira que também era da banda da polícia…depois veio o Sgt da marinha, era Ermínio, Mestre da banda dos aprendizes… e todos esses Mestres ensinavam a gente e ensaiavam a banda. (entrevista realizada em 06/01/2022).

Na época, era muito comum acontecer dos aprendizes tocarem algumas músicas "de ouvido", em razão de não existirem suas partituras no arquivo da banda de música, havendo uma procura pelos iniciantes no instrumento por ficarem mais próximos dos clarinetistas mais antigos do grupo para que lhes fossem ensinadas as melodias e as posições digitais das notas musicais a serem executadas na clarineta durante os ensaios em grupo. Grande parte dessas músicas "tiradas de ouvido" na geração de Abel eram marchas de procissões que seriam executadas em cortejos religiosos organizados por igrejas do próprio município de Paudalho-PE e regiões vizinhas. Uma das festas religiosas mais conhecidas eram as comemorações do mês Mariano, em referência ao mês das mães, que aconteciam na capela da Igreja Matriz do Divino Espírito Santo em Paudalho-PE, ocasião onde os aprendizes da época de Abel se juntavam aos outros músicos do grupo musical para tocar, inclusive, Dobrados Militares no final das missas celebradas durante a festividade.

Na geração de Abel, a instituição contava com cinco aprendizes de clarineta, todos apresentando um mesmo nível de habilidade técnica no instrumento. Este "nivelamento" no desenvolvimento dos clarinetistas é compreensível, de certa forma, visto que a dependência dos aprendizes em função do Mestre e os poucos conhecimentos específicos que este detinha não possibilitava maiores diferenças técnicas entre eles. Além disso, tal "nivelamento" se mantinha limitado, já que o desenvolvimento instrumental estaria vinculado às condições de acesso a maiores informações técnicas por aqueles que iniciavam a prática no instrumento, não sendo habitual o ingresso de clarinetistas pertencentes à respectiva banda filarmônica em cursos profissionalizantes e superiores nessa época.

Para o principiante, a figura do Mestre de banda, além de educador, representa uma liderança para o conjunto musical, o qual recebe o auxílio de um Contramestre. A organização de disposições hierárquicas como as Mestre e Contramestre na condução da banda de música

é muito comum na banda 22 de novembro, onde o segundo fica responsável por ensaiar o grupo na ausência do primeiro, além de também verificar se o aprendiz está realizando com êxito as lições de solfejo nas aulas de teoria musical.

Na geração de Vitor, tais funções eram exercidas pelo Mestre Tena, músico da Polícia Militar de Pernambuco, e pelo Mestre Vadinho, respectivamente. A vivência pelo Mestre Tena em banda militar refletia no contexto da banda 22 de novembro, onde os aprendizes deveriam apresentar bom comportamento diante da sociedade, além de cuidados com a aparência e o fardamento usado pela banda filarmônica, o qual já era inspirado nas bandas militares mesmo antes da chegada do referido Mestre. Uma das maiores exigências do Mestre Tena era uma quantidade ainda maior de Dobrados Militares no repertório, um tipo de música que despertou a atenção de Vitor, conduzindo-o a ingressar na instituição como iniciante, uma vez que eram frequentes as oportunidades em que o entrevistado presenciava os desfiles do conjunto musical pela cidade.

Por iniciativa própria, Vitor ingressou na instituição com o objetivo de aprender trombone, inicialmente, instrumento musical que era tocado pelo Mestre Vadinho, o qual era visto pelo entrevistado como uma referência durante os desfiles realizados pelo conjunto musical. Entretanto, a escolha pela clarineta foi feita pelo Mestre Tena ao ver que os lábios do entrevistado tinham uma "configuração" própria para a execução de instrumentos pertencentes à família das madeiras e não dos metais, como era o caso do trombone:

> Eu não escolhi aprender clarineta... Mestre Tena tinha uma "coisa"... ele olhava para você e dizia qual instrumento você iria tocar. Eu entrei na "22" e era doido pra tocar trombone de vara, meu sonho era tocar trombone de vara. Eu via o Mestre Vadinho (Contramestre) tocando aquelas "notas rasgadas" no trombone e achava lindo… mas Sr. Tena olhou meus lábios e disse: "você é palheta". (Entrevista realizada em 15/01/2022)

Algumas das características culturais e sociais locais refletem no modo como a aprendizagem da clarineta no contexto da banda 22 de novembro se desenvolve, numa espécie de "modelagem" do perfil do aprendiz, o que, de certa forma, conduz esse indivíduo a, teoricamente, ocupar uma posição inferior em relação à prática instrumental realizada em escolas de música profissionalizantes, onde a condição estrutural se apresenta de maneira diferente. Percebe-se que na geração de Abel, onde não era comum o ingresso de clarinetistas da instituição em cursos profissionalizantes e superiores em música, havia um maior vínculo local entre os aprendizes e os conhecimentos repassados pelo Mestre da banda. Possivelmente, em conformidade com algumas das fontes documentais da instituição

apresentadas no capítulo 4, era bastante comum que o aprendiz ficasse restrito aos conhecimentos adquiridos na própria banda de música em gerações anteriores ao clarinetista Abel, o mais antigo entrevistado, onde o caráter amador da prática instrumental assumia uma maior totalidade entre os aprendizes.

A perspectiva da prática amadora, cujo pensamento do indivíduo era ingressar nas aulas teóricas e práticas com o objetivo de aprender o instrumento com o próprio Mestre da banda filarmônica para participar da rotina do grupo, começa a sofrer influência de escolhas singulares feitas por outros clarinetistas que iniciam um processo de transposição dos limites locais, como no caso de Vitor, pertencente a uma das primeiras gerações de clarinetistas que buscou receber auxílio num conservatório de música.

O ingresso nesse espaço educacional, onde o objetivo inicial era aprimorar as habilidades no instrumento e utilizá-las no contexto da banda de música, acaba por fazê-lo conviver num local onde novos conhecimentos sobre a clarineta poderiam ser acessados, uma vez que havia um professor com formação específica para melhor auxiliar os alunos durante o curso profissionalizante. No conservatório de música, Vitor pôde conhecer novas possibilidades de uso dos recursos digitais disponíveis na clarineta, atentando ainda para a existência de clarinetistas que apresentavam um maior nível técnico instrumental.

Além de possíveis comparações entre níveis técnicos que possam vir a surgir entre os estudantes do curso, o aprendiz que inicia seus estudos musicais numa banda filarmônica como a banda 22 de novembro, na qual se pratica um tipo de repertório diferente, é inserido em questões que envolvem os mecanismos de funcionamento entre esses diferentes tipos de instituições quando tomamos como referência a lógica contida no *habitus* conservatorial. Uma vez que os processos de aprendizagem acontecem de maneiras distintas, o ingresso numa escola profissionalizante demonstrou para o entrevistado algumas disparidades existentes em relação à prática instrumental na respectiva banda de música:

> A grande dificuldade que eu tinha era que o Mestre não estava ali pra ensinar o instrumento, ele tinha que ensaiar o grupo. O legal era que ele tocava um pouco de tudo, então quando você tinha um problema ele falava: “tente fazer assim”, mas não era algo muito específico. Meu intuito quando entrei no conservatório era me aprimorar pra banda de música, pois eu via todas as chaves do clarinete, mas não sabia pra quê elas serviam, eu não usava todas e ficava curioso. Eu não sabia que tinham posições para outras notas... daí você chega no conservatório e tem uma pessoa (professor) que tem um tipo de conhecimento mais específico no instrumento. Eu só vim descobrir as dificuldades técnicas quando cheguei no conservatório, pois lá eu vi que tinha um modo de estudo, método para articulação, digitação… daí você vê que você não sabia de nada sobre o instrumento e que tinha muita coisa pra conhecer. Eu gostava tanto do clarinete que fui procurar aprender as possibilidades que ele poderia me oferecer. (Entrevista realizada em 15/01/2022)

Na maioria dos casos, os indivíduos que iniciam sua trajetória na banda 22 de novembro, num primeiro momento, desconhecem não só a existência, como também a função de um conservatório de música, uma vez que os limites geográficos, sociais e culturais se encarregam de colocar a banda de música numa posição de destaque quando o assunto é aprender um instrumento musical. Assim, originariamente, os aprendizes estão distantes de uma prática instrumental voltada para a música erudita, ficando inclusive, ausentes de certos estereótipos relacionados a sua habilidade técnica no instrumento quando numa possível comparação com clarinetistas oriundos de escolas profissionalizantes.

Um comparativo entre os clarinetistas que iniciaram seus estudos na banda de música e no conservatório de música poderia configurar uma hierarquia relacionada às habilidades desenvolvidas por esses músicos, trazendo consigo a existência de um possível juízo de valor entre as práticas por eles realizadas. Entretanto, essa provável comparação técnica poderia se constituir a depender das escolhas pessoais feitas pelo clarinetista que iniciou suas práticas musicais na banda 22 de novembro, tendo em vista sua pretensão em experimentar um novo processo de aprendizagem do instrumento ao longo de sua formação musical. Ou seja, tendo iniciado suas práticas musicais numa banda filarmônica localizada distante do centro urbano, a maioria dos aprendizes nem sequer teriam como referência um modelo mais "legítimo" de prática instrumental, aqui representado por aquele oferecido nos cursos profissionalizantes, o que, além de atenuar certas distinções a serem percebidas, garantiria uma maior autonomia enquanto clarinetista.

A opção por ingressar num conservatório de música revela uma necessidade de ordem diferente por Vitor em relação a Abel, onde a possibilidade de desenvolver seus estudos era o acontecimento que impulsionava sua prática instrumental. A perspectiva individual de Vitor de acessar novos conhecimentos relacionados à clarineta, de certo modo, num local diferente da banda 22 de novembro, acaba por influenciar a prática instrumental de gerações clarinetistas posteriores a sua, oferecendo-lhes a possibilidade de novas escolhas pessoais. Ampliar seus conhecimentos sobre o funcionamento do instrumento, não permanecendo na rotina habitual da banda de música, modificou sua trajetória pessoal enquanto instrumentista por intermédio de informações mais específicas sobre a clarineta através de uma escola de música profissionalizante, revelando-se uma importante fase para o seu desenvolvimento como músico. Antes restrito a praticar seu instrumento com os conhecimentos repassados pelo Mestre da banda, Vitor insere-se num novo contexto onde a demanda por resultados satisfatórios exige a realização de uma transição nas formas de pensar e agir do instrumentista, assumindo o caráter profissional da prática instrumental uma maior evidência.

A concretização de um interesse pessoal por desenvolver as habilidades técnicas num curso profissionalizante caracteriza, dentro do espaço da banda 22 de novembro, diferentes mentalidades e ações individuais, havendo tanto aquele clarinetista que pretende continuar realizando sua prática instrumental de forma amadora, quanto o que almeja a profissionalização, tipos de práticas observáveis as quais, segundo Lahire (2005), seriam um produto de um passado incorporado e presentes vividos. Assim, embora a banda 22 de novembro englobe os aprendizes de clarineta sob condições específicas ao contexto social, os diferentes indivíduos, ali posicionados, podem definir a observação de alguns aspectos que envolvem o espaço social de acordo com seu ponto de vista pessoal, causando perspectivas pessoais distintas em relação a sua respectiva época de iniciante no instrumento na banda de música. Expressas na maneira individual de observar e agir, as diversas singularidades direcionam as representações da realidade vivenciada anteriormente enquanto aprendiz, influenciando não só a sua própria maneira de praticar o instrumento como também outros colegas clarinetistas através da troca de informações e novos materiais didáticos sobre o instrumento frequentemente utilizados no curso profissionalizante.

O convívio entre os clarinetistas no espaço da banda 22 de novembro contribui, inclusive, para que algumas diferenças entre os instrumentistas do naipe fiquem mais perceptíveis, já que ao desenvolver suas habilidades instrumentais num contexto educacional profissionalizante, alguns apresentariam um nível técnico mais avançado, tornando-se uma "referência individual" para os colegas que permanecem na rotina diária da respectiva banda filarmônica no aspecto da execução do instrumento. Entretanto, o "pensar e agir profissionalizante" vivenciado pelo clarinetista que ingressa no conservatório de música representaria uma menor tendência nas práticas instrumentais dos componentes no naipe de clarinetas como um todo, uma vez que os menos avançados tecnicamente representam uma grande porcentagem do grupo, havendo, como consequência, uma sobreposição da referência de grupo. Além disso, em razão do processo de aprendizagem na referida banda de música não ter o objetivo e tampouco as condições necessárias para constituir uma "excelência musical" pelo clarinetista, a restrição em fazer o aprendiz atuar de forma amadora nos afazeres de rotina da própria instituição musical, contribui para que o coletivo ganhe uma maior importância.

Ainda sobre os clarinetistas que desenvolvem suas práticas instrumentais em cursos profissionalizantes, estes acabam por desempenhar a função de professor voluntário, auxiliando os novos aprendizes que ingressam na instituição, algo que confere ao processo de aprendizagem da clarineta na banda 22 de novembro uma nova configuração, onde a figura do

Mestre de banda, que antes tocava “de tudo um pouco”, representando um modelo já constituído de ensino musical em gerações de aprendizes mais antigas, vai sendo substituída por um tipo de transmissão de conhecimento realizado por um clarinetista mais avançado tecnicamente que iniciou como aprendiz na respectiva banda filarmônica e que segue conciliando seus estudos musicais ou afazeres profissionais em outra área com a participação no conjunto musical.

A função de professor voluntário se apresenta como uma importante tarefa na estrutura da instituição enquanto modelo educacional, sendo uma das atividades relevantes para a formação de novos instrumentistas do conjunto musical atualmente. Essa função tem sido desempenhada pelo clarinetista Luiz, o qual, desde muito cedo, foi influenciado pela família para ingressar na respectiva banda filarmônica para aprender um instrumento musical, local onde alguns de seus parentes já atuavam como músicos amadores. Tal como Vitor, da geração anterior, a escolha do instrumento que aprenderia também partiu do Mestre da banda, contudo, a realização do processo de aprendizagem na época de Luiz já acontecia com o auxílio de clarinetistas mais avançados da banda 22 de novembro que chegaram a estudar em conservatórios de música no Recife.

Por opção pessoal, o entrevistado foi um dos primeiros músicos da instituição a ingressar no curso superior de música, uma realização que teve como objetivo a aplicação dos conhecimentos adquiridos tanto para a continuidade quanto para a melhoria do processo de aprendizagem musical na respectiva banda de música. A necessidade por ingressar no curso superior de música para desenvolver seus conhecimentos na área musical caracteriza, tal como Vitor, mudanças de mentalidade e maneira de agir em relação às limitações existentes no processo de aprendizagem oferecido em épocas anteriores na banda 22 de novembro.

Além do ingresso na universidade, Luiz procura participar de congressos sobre educação musical em outros estados do país, os quais promoveram uma ampliação em seus horizontes musicais, tendo num desses encontros regionais conhecido o método *Da Capo* (2004), citado no tópico anterior, que foi trazido pelo entrevistado, na função de professor voluntário, para ser trabalhado no contexto da banda de música.

É interessante lembrar que o *Da Capo* (2004) é um método para ensino coletivo de instrumentos musicais em bandas de música, sendo implementado por Barbosa (1994) no Brasil com base nas bandas escolares americanas. A implementação do ensino coletivo se apresenta como um novo elemento no processo de aprendizagem na banda 22 de novembro uma vez que divide espaço com o modelo de aulas individuais do instrumento, onde são trabalhados, de modo mais específico, alguns problemas técnicos trazidos pelos aprendizes.

Tanto o modelo coletivo de ensino quanto o individual foram maneiras de trabalho utilizadas por Luiz que contribuíram na formação musical de gerações posteriores a sua, como é o caso dos outros clarinetistas entrevistados na pesquisa, Gabriel e Wesley. Uma outra particularidade dessas duas gerações de clarinetistas mais recentes que tiveram aulas com Luiz foi a mudança significativa no processo de escolha do instrumento, algo que, em outras épocas, cabia ao Mestre da banda decidir. Agora, no término da fase de teoria musical, tem-se a possibilidade de apresentar ao iniciante um áudio contendo o som dos instrumentos musicais que fazem parte da banda de música, de modo que se possa escolher, de acordo com o gosto particular do indivíduo, aquele que se queira tocar na fase de prática instrumental.

Além de uma maior liberdade na escolha do instrumento a ser praticado, Gabriel e Wesley puderam contar, durante as aulas na instituição, com informações cada vez mais abrangentes sobre a clarineta, além de um maior contato com obras musicais até então desconhecidas por eles:

> Como Luiz tinha a informação na época, tinha estudado no conservatório né, já comecei a tocar uns 70 ou 80% certo. Ele já mostrava as coisas certinhas, como pegar no instrumento, usar os recursos de chave que a clarineta tinha, além de eu também começar a conhecer obras do repertório de clarineta que eram tocadas pelos alunos de lá. Nem sabia que existiam. (Entrevista realizada em 21/01/2022)

Sob influência de Luiz, Gabriel ingressou no conservatório de música com um auxílio de uma bolsa de estudos oferecida pela instituição, além de, recentemente, ser aprovado no processo seletivo para o curso superior de música. Atualmente, Gabriel exerce a função de Mestre da banda 22 de novembro, uma atribuição conquistada após sua dedicação em se tornar o *spalla* do referido grupo musical.

Frequentemente, o *spalla* da banda é o próprio chefe do naipe de clarinetas, um lugar bastante disputado entre os instrumentistas, cuja atribuição por Gabriel aconteceu por intermédio do desenvolvimento de seus estudos musicais numa escola profissionalizante. Ocupando uma posição de destaque, o clarinetista nessa função tem uma maior responsabilidade em auxiliar os menos habilidosos tecnicamente, representantes de uma fração considerável do conjunto musical, durante as obras musicais do repertório que são ensaiadas. No decorrer do convívio em grupo, há momentos em que o chefe de naipe precisa ter um certo cuidado com as informações transmitidas e correções feitas aos colegas para que não se deixe uma impressão de que este goste de "aparecer" em razão de seu desenvolvimento no instrumento.

Além das tensões relacionadas à maneira de realizar intervenções na execução

instrumental dentro do naipe de clarinetas da banda de música, o distanciamento físico ocasionado pelo tempo dedicado aos cursos profissionalizantes e superiores em música, localizados em Recife, tem influenciado no convívio dos clarinetistas na banda 22 de novembro. O distanciamento tem contribuído para a constituição de uma linha tênue que separa a razão social da instituição, fundamentada na prática musical e vivência entre seus integrantes e a razão pessoal, quando da necessidade por aqueles que precisam se afastar em algumas ocasiões em virtude de priorizarem o desenvolvimento profissional na área.

As prioridades individuais por desenvolver ou não as habilidades técnicas em espaços externos à banda de música afetam, inclusive, o próprio repertório executado coletivamente, visto que aqueles clarinetistas que estão há algum tempo estudando no conservatório de música querem tocar músicas mais "desafiadoras". Esse tipo de proposta nem sempre é possível de ser aceita visto que nem todos os integrantes detém de um nível técnico que possa responder prontamente, um aspecto considerado pelo regente do conjunto musical.

Embora haja certas disparidades quanto aos objetivos pessoais com a prática instrumental, uma grande maioria dos clarinetistas, sobretudo os mais antigos na banda de música, entende que existem algumas limitações no processo de aprendizagem da instituição para os que desejam se profissionalizarem. Conscientes daquilo que a banda 22 de novembro pode oferecer como proposta de formação musical, os mais jovens são incentivados a não permanecerem restritos, de acordo com a perspectiva pessoal de cada um, aos conhecimentos nela adquiridos:

> Meu pensamento era tocar na banda, participar do grupo. Depois que fui adquirindo maturidade, desenvolver os estudos e fazer faculdade. O pessoal mais antigo da banda falava que eu tinha jeito e tinha que ir pra o conservatório. Eu nem conhecia, só ouvia falar. Na época fui pra Paraíba, pra ter aulas com um professor de lá, mas depois da primeira aula não deu pra ir mais por causa de dinheiro. Daí eu consegui uma vaga através de Sr. Renan Pimenta, ele tinha um projeto com o pessoal que era de banda de música, colocando os músicos no conservatório gratuitamente. Os cursos do conservatório são pagos né, daí conseguiram uma bolsa pra eu estudar. Fiz a prova, passei e fiquei como bolsista. Concluí o curso técnico e esse ano ingressei no curso de música da Federal. (Entrevista realizada em 21/01/2022)

A procura por alguns clarinetistas da instituição em desenvolverem sua formação musical em espaços educacionais externos a respectiva banda de música trouxe reflexos no processo de aprendizagem vivenciado no próprio contexto, conforme mencionado anteriormente. Atualmente, os aprendizes apresentam uma base técnica cada vez mais sólida, os quais contam com uma maior facilidade de acesso aos conhecimentos sobre a execução do instrumento, podendo desenvolver, consequentemente, um nível de execução instrumental

cada vez mais satisfatório nos ensaios e apresentações do conjunto musical, como é o caso de Wesley. O entrevistado se diz satisfeito com os conhecimentos adquiridos nas aulas práticas de instrumento, afirmando que estes se mostram suficientes para a realização de sua atividade enquanto integrante da instituição.

Sem a pretensão de se profissionalizar musicalmente, Wesley atribui à influência familiar a escolha por não seguir desenvolvendo seus estudos musicais, revelando uma certa preocupação por parte de seus pais com as possibilidades de trabalho no campo musical. Assim, o entrevistado se dedica com afinco à formação escolar, participando da banda 22 de novembro como forma de diversão e desenvolvendo sua prática instrumental com o auxílio dos colegas de naipe e do professor de clarineta da referida banda de música. Além do auxílio dos próprios integrantes do conjunto, Wesley tem acessado o *youtube* em busca de conteúdos relacionados à clarineta e música de forma geral.

Considerando a linha temporal das gerações entrevistadas e as transformações ocorridas quando se relacionam esses distintos processos de formação musical, percebe-se que as perspectivas relativas ao desenvolvimento das habilidades técnicas na clarineta dentro do espaço da banda 22 de novembro tem obtido avanços significativos. Ao compararmos, por exemplo, as gerações de Abel e Wesley, temos a possibilidade de melhor avaliar os progressos realizados no processo de aprendizagem da clarineta na instituição, uma vez que os entrevistados não chegaram a frequentar outros contextos educacionais. Nos dois casos, os clarinetistas se mantiveram com os conhecimentos técnicos adquiridos na própria banda filarmônica, o que demonstra que, atualmente, se tem uma gama mais ampla de ferramentas para uma melhor consolidação das habilidades do instrumentista. Com uma melhor constituição dos elementos técnicos, resta ao próprio indivíduo, como exemplo de outras gerações entrevistadas, escolher permanecer na rotina da banda de música ou investir na profissionalização, desenvolvendo novos hábitos enquanto instrumentista.

6.3 RESISTIR PARA CONTINUAR A EXISTIR

Enquanto espaço educacional, social e cultural, a banda 22 de novembro existe e subsiste tanto em função da integração musical quanto social provenientes do convívio entre seus integrantes, muitos dos quais, pertencentes a um mesmo lugar de origem. Nessas relações sociais e musicais ao mesmo tempo, os músicos se encontram dispostos em diferentes idades, distintos níveis de habilidade técnica e objetivos com a prática instrumental, dentre outras características pessoais que os diferenciam de maneira singular em relação à

coletividade do conjunto musical.

De modo a garantir a continuidade da "razão de existir" da banda 22 novembro, representada pela vontade de seus integrantes estarem juntos "fazendo música", algo que, até os tempos atuais, tem proporcionado a perpetuação dessa instituição ao longo das diferentes gerações de instrumentistas que por ela vão passando, cada integrante que permanece no grupo busca enxergar a importância da banda filarmônica em suas vidas, bem como seu relevante papel desempenhado enquanto espaço social e cultural, inclusive, na rotina da comunidade local. Esse reconhecimento individual por parte dos próprios músicos contribui para um comprometimento de razão coletiva em se fazer o possível para que a respectiva banda de música, enquanto tradição cultural, mantenha-se numa dialética na qual são produzidos novos instrumentistas e estes, pela socialização das práticas musicais, tornem-se parte fundamental da própria instituição através do tempo.

Uma vez que o propósito da banda 22 de novembro é formar instrumentistas que possam atuar na própria instituição, o processo de aprendizagem se realiza de maneira a suprir, tão logo possível, a emergência do próprio conjunto musical em renovar seu quadro de músicos, os quais, em sua maioria, são indivíduos que apresentam baixos níveis escolares e que pertencem a classes sociais subordinadas. Quando se trata de renovar o quadro pessoal, surge uma exigência de, além do ingresso na instituição, o novo aprendiz possa se manter ativo no convívio diário do grupo, um processo que encontra algumas barreiras ao longo de seu ciclo.

Durante o processo de formação, o aprendiz procura conviver com algumas particularidades que fazem parte da realidade social local, as quais, segundo Bourdieu (2004), estabelecem relações com os *habitus* dos agentes singulares. Nesse sentido, observa-se que além de algumas dificuldades relacionadas ao acesso de informações técnicas mais específica durante o processo de aprendizagem vivenciado por algumas das gerações entrevistadas, conforme vimos anteriormente, o que levou alguns desses indivíduos a buscarem, por iniciativa própria, desenvolver suas práticas instrumentais em outros contextos educacionais, a disponibilidade de um instrumento musical para se praticar revela-se um fator importante para a construção da formação musical na banda 22 de novembro. O quadro a seguir mostra a utilização pelos entrevistados de um instrumento particular ou disponibilizado pela banda filarmônica em sua época de aprendiz:

Quadro 4 - Acesso ao instrumento musical pelas diferentes gerações de clarinetistas entrevistadas

Abel	instrumento musical próprio
Vitor	instrumento musical da banda 22 de novembro
Luiz	instrumento musical da banda 22 de novembro
Gabriel	instrumento musical da banda 22 de novembro
Wesley	instrumento musical próprio

Fonte: elaboração do autor.

Vitor, Luiz e Gabriel, os quais se utilizaram das clarinetas disponíveis na própria banda de música, vivenciaram experiências distintas quanto a posse do instrumento ofertado pela instituição musical. O clarinetista Vitor afirma que, embora em pouca quantidade, tinha a sua disposição uma clarineta sob sua cautela na instituição:

> Nunca cheguei a ter instrumento próprio não, sempre toquei com o instrumento da banda. Na minha época era difícil, tínhamos instrumentos de baixa qualidade, de 13 chaves, nunca cheguei a tocar com um instrumento de 17 chaves. A gente terminava de "bater lição" e ficava esperando algum instrumento, pois a quantidade de instrumentos da banda era pouca, mas acabávamos conseguindo ter uma clarineta conosco. (entrevista realizada em 15/01/2022)

Sobre os tipos de clarineta de 13 e 17 chaves citadas na passagem anterior, é importante destacar que a adição de mais recursos ao instrumento proporcionou novas possibilidades de execução pelo instrumentista. Pinto (2006) ressalta que a clarineta evoluiu durante os anos graças à intervenção de compositores, instrumentistas e *luthiers*, os quais contribuíram significativamente para que algumas limitações mecânicas do instrumento fossem superadas. As obras escritas nas diferentes épocas foram exigindo do clarinetista uma maior destreza técnica, condicionando o instrumentista a buscar novas soluções em resposta à insatisfação gerada por uma certa limitação de recursos técnicos do instrumento. Desse modo, o construtor de instrumentos era frequentemente estimulado pelo músico a melhorar o instrumento.

Nos registros históricos da banda 22 de novembro, constam documentações referentes à doação de instrumentos musicais feita pela Funarte. Por meio de ofício circular de 1978, o Instituto Nacional de Música informava a abertura de um edital para que bandas filarmônicas pudessem ser contempladas. O documento mencionava que os conjuntos musicais deveriam preencher um formulário e, mediante aprovação desse órgão institucional, receberiam instrumentos musicais fabricados em São Paulo.

Em 29 de outubro de 1978, a banda 22 de novembro recebeu um outro ofício circular,

no qual o então Diretor do Instituto Nacional de Música confirmava a doação de instrumentos musicais. Sobre as clarinetas que seriam recebidas o documento mencionava: "*Lembramos, ainda, que, em conformidade com nossos objetivos de aperfeiçoamento dos instrumentos de sopro de fabricação nacional, as clarinetas e requintas de 13 chaves serão substituídas pelos modelos de 17 chaves, mais aperfeiçoados*".

O ofício nº 038/79 de 22 de janeiro de 1979, enviado pelo Instituto Nacional de Música da Funarte, afirmava que a respectiva banda filarmônica receberia uma quantidade total de três instrumentos musicais, sendo eles: duas clarinetas e um trombone. Pela quantidade de clarinetas recebidas nessa doação, é bem possível que os modelos de 13 chaves estariam dispostos em maior quantidade na instituição, os quais devem ter coexistido com essas duas clarinetas de 17 chaves, conforme indicava o ofício de outubro de 1978. Durante a consulta aos registros históricos da banda 22 de novembro não foram encontrados outros registros relativos a aquisição de instrumentos musicais.

Sendo as clarinetas de 13 ou 17 chaves, com certa frequência, o aprendiz tinha que fazer um revezamento de um único instrumento disponibilizado na instituição com os outros aprendizes, o qual já estava sob cautela de um clarinetista mais antigo do conjunto musical. Os iniciantes fariam uso da clarineta durante as aulas desde que esse músico mais antigo não precisasse do instrumento para uma eventual apresentação do grupo musical. Esse modo de utilização do instrumento musical ofertado pela banda 22 de novembro aos iniciantes sofreu uma piora considerável entre as gerações de Luiz e Gabriel, visto que a única clarineta disponível para aprendizagem continha diferentes partes de outras clarinetas, além de precisar ser compartilhada com a chegada de novos aprendizes na instituição. Com relação aos demais entrevistados, observa-se que houve um auxílio familiar para realizar a compra de uma clarineta particular, uma aquisição material que, na maioria dos casos, acontece num momento oportuno na vida do indivíduo, quando este consegue desempenhar alguma atividade profissional vinculada ao campo musical ou não que possa gerar um retorno financeiro.

Em se tratando de ganhos financeiros na vida musical, não são oferecidas muitas possibilidades de trabalho na região aos músicos formados na banda 22 de novembro, os quais se restringem participarem de três ciclos principais de festividades temporárias: o carnaval, integrando algumas das orquestras dos clubes carnavalescos de Paudalho-PE como o Clube Lenhadores, Clube Estrela e Clube Cruzeiro do Sul, além de blocos diversos que desfilam pela cidade; as comemorações juninas, participando do naipe de metais de algumas bandas de forró ou fazendo parte de bandas marciais pertencentes às escolas básicas que

desfilam nas comemorações de 7 de setembro de cada ano.

Enquanto iniciante, na maioria dos casos, o clarinetista que inicia seus estudos na referida banda filarmônica não tem noção dos confrontos que se constituem entre a realidade do mundo que se apresenta e a escolha profissional na área musical, algo que passa despercebido, já que a aprendizagem de um instrumento tem como objetivo estar na banda de música como forma de divertimento, convivendo com os colegas nos ensaios e apresentações. Na rotina da instituição, o indivíduo assume uma responsabilidade que se limita em estudar e executar obras musicais a serem apresentadas pelo grupo, contando com a ajuda de outros clarinetistas do naipe para que possam vencer as dificuldades técnicas exigidas nas partituras, buscando juntos alternativas para a realização de suas tarefas musicais, o que gera um sentimento de satisfação individual e coletivo. Além da prática instrumental, o cuidado especial tanto com o material da banda de música como as partituras e o instrumento musical sob sua cautela, caso não possua uma clarineta própria, quanto com a preparação da sala de ensaios ou montagem de uma estrutura para a realização das apresentações também são aspectos que se apresentam como atribuições do músico.

Em razão da maioria dos instrumentistas pertencerem a uma mesma localidade, o convívio amigável, muitas vezes envolvendo colegas os quais conheciam antes mesmo de ingressarem na banda 22 de novembro, se mistura às práticas musicais realizadas na instituição, contribuindo para a constituição de regras próprias de funcionamento em grupo. Além disso, na maior parte do tempo, a promoção da prática instrumental entre os integrantes se desvincula de comparações técnicas de caráter depreciativo, bem como o desenvolvimento de critérios de "excelência" na forma de executar o instrumento. Considerando os limites geográficos, o clarinetista estaria isento de possíveis parâmetros técnicos, conforme abordado anteriormente, uma vez que a própria comunidade local não desfruta de um outro modelo de conjunto musical dessa especificidade na cidade, salvo quando da participação do conjunto musical nos encontros de bandas filarmônicas realizados em outros municípios da Zona da Mata Norte do estado, ocasiões nas quais instrumentistas desses diferentes grupos estão reunidos para se apresentarem no evento.

Num certo momento de sua vida, é natural que o músico pertencente a banda 22 de novembro faça escolhas relacionadas a permanência na instituição de maneira a se distanciar de uma perspectiva profissionalizante na área musical ou investir no desenvolvimento de seus estudos musicais. Ao optar pela segunda afirmação, no decorrer de sua trajetória pessoal, o indivíduo percebe que o universo finito da prática musical no contexto da banda de música se difere bastante das pretensões reais que envolvem o "viver de música", onde se encontra um

campo profissional concorrido, como no caso do clarinetista Luiz. Considerando as possibilidades de contribuir na formação de novos instrumentistas para a banda 22 de novembro, Luiz dedicou os conhecimentos adquiridos tanto no curso profissionalizante quanto na vida acadêmica para auxiliar a instituição como professor voluntário, uma tarefa de grande importância para a continuidade da banda de música.

A dedicação de Luiz enquanto professor na respectiva banda filarmônica se divide com a realização de uma atividade profissional que não está ligada a música, a qual garante o sustento do entrevistado. Em razão das escassas oportunidades de trabalho como professor de música concursado na região e dos baixos valores arrecadados ministrando aulas particulares de música em residências familiares, um trabalho em outra área se apresenta como uma maneira de sobreviver e custear o desenvolvimento de seus estudos:

> Comecei a fazer uma Pós-Graduação em Música só que ainda não concluí, tive que trancar. Atualmente eu sou concursado como Guarda Municipal em Tracunhaém, além de ser professor de clarinete na "banda 22" voluntariamente. Na banda a gente vem por amor, a gente toca por amor. Encontrar com os amigos e tocar. Se doar fazendo o que gosta. (Entrevista realizada em 18/01/2022)

Por uma questão de satisfação pessoal, sem receber nenhum auxílio financeiro, além de professor de música na banda 22 de novembro, Luiz já chegou a assumir o cargo de presidente da instituição, um cargo que se reveza com outros integrantes para assegurar que a banda de música continue funcionando. O entrevistado concilia o envolvimento em atividades diversas na banda 22 de novembro com seu trabalho como Guarda Municipal de Tracunhaém-PE:

> A banda tinha necessidade de alguém pra cuidar da instituição, as pessoas vão assumindo e fazendo tudo, acumulando compromissos e responsabilidades. Daí eu assumi no primeiro mandato na presidência, lutando pra manter a instituição funcionando. Você desempenha muitas funções. Você ter que ser presidente, dar aulas e ainda tocar na banda. Ainda hoje é assim. A gente fica revezando nas diferentes funções pra manter a realização do trabalho. Por ser uma instituição filantrópica a diretoria é composta por membros que também precisam trabalhar. Somos todos voluntários, ninguém recebe nada. Então muitas vezes a gente tem que conciliar o trabalho profissional com as atividades da banda. (Entrevista realizada em 18/01/2022)

Observa-se que a manutenção das atividades da instituição, sobretudo da aprendizagem instrumental, se torna dependente da "boa vontade" dos próprios integrantes do grupo em fazerem o possível para sua continuidade. Além do valor sentimental envolvido, a disponibilidade de capital financeiro seria um fator tão importante quanto concretização dos

objetivos educacionais e culturais da instituição. No caso da banda 22 de novembro, a captação de algum recurso financeiro pode levar algum tempo ou até mesmo nem sequer vir a acontecer, visto que as bandas de música, conforme destaca Dantas (2008, p.31),"não sendo uma 'escola oficial', não podem puxar para si o financiamento via rede oficial de ensino e seus métodos e titulações não são reconhecidos".

Uma das prioridades da banda 22 de novembro, na existência de alguma boa margem de recursos financeiros, é destinar parte da quantia adquirida para a realização de reparos nas clarinetas e outros instrumentos musicais inoperantes da instituição evitando, consequentemente, que a inutilidade desse material influencie diretamente na possibilidade de ingresso e permanência de novos aprendizes no conjunto musical. A disponibilidade de instrumentos musicais que possam ser utilizados pelos aprendizes é um problema recorrente desde outras épocas, uma vez que algumas fontes documentais da instituição revelam que já houve tentativa de aquisição desse tipo de material por intermédio de autoridades competentes. Em 1995, sua diretoria registrou, por meio de ofício, algumas das dificuldades enfrentadas:

> *A atual diretoria está tentando resgatar a tradição da banda. Já abertas 20 inscrições para alunos que possuem instrumentos próprios. No entanto, a matrícula para alunos que não tem condições de comprar seu instrumento encontra-se prejudicada em virtude da banda só dispor de 8 instrumentos em condições de uso. Para que a mesma volte a funcionar em sua totalidade, são necessários: 01 requinta, 6 clarinetas, 2 altos (saxofone), 2 tenores (saxofone), 1 barítono (saxofone), 4 trompetes, 4 trombones, 1 bombardino, 3 trompas, 2 tubas, 1 bombo, 1 surdo, 1 caixa clara, 1 par de pratos e 1 bateria. A sua sede também necessita de reparos. O 1º salão necessita de um forro, o 2º salão de madeiramento, os armários necessitam de portas e todo o prédio necessita de pintura. Diante dos fatos históricos e inegáveis, conclamamos os paudalhenses, políticos, governantes e empresários a unirem-se em prol da banda 22 Novembro, pois a promoção dos valores culturais de um povo é um valioso instrumento para a preservação da sua consciência histórica.*

Conforme mencionado no capítulo anterior, como forma de sobrevivência, a banda 22 de novembro contou, na maioria das vezes, com o auxílio da população local, sobretudo de comerciantes locais, os quais ofereciam empregos para os músicos como forma de sustento, além de se revelar uma forma de manter a instituição funcionando. O esforço pessoal de um dos seus antigos presidentes foi, inclusive, lembrado por Abel, o mais antigo clarinetista entrevistado:

> Essa sede foi inaugurada nos 100 anos da 22 de Novembro, em 1952. Sr. Antônio Valente gastava do bolso dele. Ele era dono de várias lojas na região, Lojas Romeu, aqui no interior, ele tinha dinheiro. De música ele não entendia não, mas quando a

> banda de música saía, ele acompanhava vestido de paletó branco atrás da banda. Recurso a banda não tinha, então muitas coisas Sr. Antônio Valente comprou, ajudando muito a banda. Ele tinha uma sapataria e ele morava em cima, ele trazia músicos de fora e hospedava de graça na casa dele. Ele dava emprego pros músicos pra manter a banda funcionando. Ele dava muito valor ao músico mesmo não entendendo nada de música. (Entrevista realizada em 06/01/2022)

Atualmente, as contribuições feitas pela população, de maneira geral, diminuíram consideravelmente, um possível reflexo da realidade financeira vivenciada pelos habitantes do município, os quais se inserem em classes relativamente baixas da sociedade. Em algumas ocasiões, a banda 22 de novembro é contratada para acompanhar cortejos religiosos, entretanto, o retorno financeiro gerado é muito pouco, o qual, quando dividido entre os músicos participantes, não contribui de maneira significativa para pagar as contas mensais da instituição. Grande parte das dívidas são quitadas com o auxílio de uma renda financeira proveniente tanto de uma casa alugada, a qual antigamente servia como sede da referida banda de música antes da construção da nova sede em 1952, quanto do próprio espaço da sala de ensaios, também alugado para a realização de festas particulares e aulas de judô.

Em contrapartida, a rotina de prática instrumental dos aprendizes é afetada, uma vez que ao alugar-se o espaço físico da banda de música restringe-se o tempo de permanência dos músicos no local. O clarinetista Gabriel descreve a dificuldade em conseguir estudar seu instrumento na instituição:

> A estrutura da banda 22 de Novembro era boa, dava pra estudar, mas agora tá difícil pois tem muita coisa funcionando lá. Como o espaço da sala é alugado pra aulas de outras coisas e realização de festas, acaba que, às vezes, a gente não consegue ficar na banda estudando muito tempo pois não dá. Falta espaço pra gente estudar, isso atrapalha um pouco. (Entrevista realizada em 28/01/2022)

A própria relação entre as práticas musicais na banda 22 de novembro e o tempo reservado pelos aprendizes existentes têm sofrido alterações, visto que muitos deles têm se dedicado às escolas de tempo integral em razão de uma certa cobrança por parte de suas famílias para que se dediquem aos estudos escolares. Além disso, com certa frequência, a respectiva banda filarmônica tem que "competir" com outras atividades de lazer, aspectos que contribuem para diminuição do número de novos aprendizes e para o interesse de um maior envolvimento por parte do indivíduo com a instituição. Estas divergências que se apresentam, somadas a continuidade da realização da aprendizagem e o interesse particular de cada iniciante no instrumento, favorecem para uma reação em cadeia, onde a diminuição do número de músicos formados na banda 22 de novembro afeta diretamente as possibilidades de sobrevivência e perpetuação dessa tradição cultural futuramente.

Num contexto onde não se tem condições de oferecer algum auxílio financeiro através de um tipo de "bolsa de estudos" que possa ser atrativa para a permanência do aprendiz no conjunto musical, os músicos mais antigos têm buscado despertar nas gerações mais novas o sentimento de cuidado pela banda 22 de novembro, além de uma possível valorização do conjunto musical como um lugar familiar e divertido. Uma vez que a estrutura e funcionamento da instituição, enquanto um grupo de pessoas, se baseia na existência de relações cotidianas entre seus integrantes, o esforço para manter uma vinculação dos mais novos com o conjunto musical seria uma maneira de garantir o convívio entre seus membros e a renovação no quadro de músicos.

Atualmente, como atrativo para as gerações mais jovens, algumas bandas de música têm desenvolvido interações com formas mais atuais de entretenimento como a internet e serviços de *streaming* (CRUZ, 2019), incluindo em seu repertório algumas músicas de temas de filmes, séries e *games*. O autor aponta que a dinâmica de atuação das bandas de música e sua capacidade de interação com outras tecnologias têm sido determinantes para a continuidade dessas manifestações culturais, além de proporcionar uma maior abertura para novas possibilidades de significação e aprendizado musical ao contexto.

Convivendo na contemporaneidade, a banda 22 de novembro tem se ressignificado enquanto tradição cultural. Seja na rotina dos aprendizes da instituição ou da população local, a produção musical e audiovisual presente nas formas atuais de entretenimento tem sido cada vez mais acessada por meio das tecnologias digitais (TVs, *smartphones*, *games*, etc), o que, de certo modo, conduz a instituição a buscar renovar seu repertório. Agora, os Dobrados Militares, marchas e frevos têm se misturado, mais expressivamente, com alguns dos *hits* mais conhecidos globalmente.

A renovação do repertório, preservando antigas tradições, é uma tentativa não só de melhor interagir com o público local, como também de chamar a atenção das novas gerações para que ingressem na aprendizagem musical na banda filarmônica. Tais mudanças sonoras de repertório se mostram importantes também para que a instituição resista às transformações causadas pelas novas modalidades de entretenimento, as quais atuam como forças contrárias ao interesse do indivíduo em estar no espaço da banda de música e, consequentemente, a existência dessa tradição cultural uma vez que o seu produto mais valioso é o músico nela formado.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante seus 169 anos de existência, muitas diferentes gerações de músicos iniciaram sua aprendizagem musical na banda 22 de novembro, numa história educacional que teve início ainda no ano de 1850, nos corredores da Igreja Matriz do Divino Espírito Santo em Paudalho-PE. Era nesse lugar que Genuíno Silva, um dos principais fundadores da banda filarmônica, se reunia com os primeiros aprendizes. O estatuto mais antigo da banda 22 de novembro ou simplesmente "22", assim conhecida por seus músicos e sua comunidade local, foi elaborado em 1889, tendo seus integrantes, nesse mesmo ano, constituído uma diretoria com o objetivo de melhor organizar aquele pequeno grupo, destinando, inclusive, recursos financeiros para a compra de uma propriedade que seria a primeira sede da instituição.

O estatuto de 1889 previa que os aprendizes integrariam a categoria de sócios efetivos da instituição, os quais deveriam atender as seguintes condições: saber ler e escrever; ser maior de 21 anos; apresentar certa vocação para a arte musical e uma boa conduta diante da comunidade local. Em algumas ocasiões, o futuro aprendiz que viesse a ser apresentado por algum músico que já fazia parte da banda 22 de novembro deveria aguardar o consentimento de Genuíno Silva para, logo que possível, ingressar nas aulas de música. Algumas mudanças ocorreram com a elaboração de outro estatuto em 1960, o qual se referia aos aprendizes como músicos amadores ou aspirantes, podendo eles frequentarem gratuitamente os cursos musicais da instituição com uma idade mínima de 18 anos.

Como forma de incentivo, os iniciantes recebiam parte do valor arrecadado durante as apresentações para as quais o conjunto musical fosse contratado, além de utilizarem-se dos instrumentos musicais existentes na instituição. Como sócios efetivos, deveriam comparecer aos ensaios e retretas da banda de música nos horários e dias designados pelo presidente, aceitar qualquer cargo ou função para os quais fossem eleitos, estando sujeitos às ordens do Mestre da banda, respeitando-o e obedecendo-o tanto quanto a figura do presidente da instituição.

A figura do Mestre de banda se revelou parte fundamental no processo de aprendizagem no contexto da banda de música, o qual seria contratado mediante reunião de assembleia realizada por todos os sócios, devendo o futuro mestre da banda ser, preferencialmente, um músico pertencente à instituição com reconhecida aptidão e prática da arte musical, além de boa conduta moral. Além disso, o mestre da banda escolhido deveria participar de todos os ensaios e ensinar com paciência a todos iniciantes. No referido cargo, dois grandes Mestres tiveram destaque especial na banda 22 de novembro: o Mestre José

Lourenço da Silva (Zuzinha), um dos fundadores da banda da Polícia Militar de Pernambuco, importante nome do frevo pernambucano e o Mestre Cazuzinha, pai do importante clarinetista brasileiro Severino Araújo.

Em razão dos limites impostos pelo tempo aos seres humanos, algumas informações trazidas sobre a história da banda 22 de novembro e seus remotos integrantes acabam se restringindo às fontes documentais. Assim, a ideia de entrevistar diferentes gerações de clarinetistas pôde contribuir para uma maior aproximação com o passado descrito na documentação histórica, e consequentemente, uma melhor análise das possíveis mudanças relacionadas aos distintos processos de aprendizagem vivenciados nas diferentes épocas, bem como das perspectivas individuais trazidas por cada um dos participantes. Com o foco específico na aprendizagem da clarineta, os materiais didáticos disponíveis em cada geração entrevistada se apresentaram como ponto de partida para a análise da formação do clarinetista que inicia sua prática instrumental na respectiva banda de música.

Pudemos notar que, corroborando com as fontes documentais, a aprendizagem musical, sobretudo nas duas mais antigas gerações entrevistadas, acontecia por intermédio do Mestre da banda. Nessa época, por não existir na banda 22 de novembro um material didático específico sobre a clarineta, os aprendizes se utilizavam, de maneira geral, do próprio repertório ensaiado pelo grupo, composto por dobrados, marchas militares, marchas de procissão e músicas populares como ferramenta para desenvolver sua técnica no instrumento.

A partir da terceira geração entrevistada, o método Klosé, bastante utilizado em escolas profissionalizantes como os conservatórios de música, elaborado por um professor francês do conservatório de Paris, começou a fazer parte da rotina dos clarinetistas iniciantes na instituição. Com o passar dos anos, os materiais didáticos elaborados por professores brasileiros começaram a dividir espaço com o Klosé na banda 22 de novembro, o que foi possível graças a preocupação por parte de nossos pesquisadores em desenvolver um conteúdo que pudesse contribuir para a formação dos clarinetistas em nosso país.

Durante a investigação, descobrimos que a inserção do Klosé aconteceu pela escolha pessoal de um dos entrevistados em buscar desenvolver sua técnica instrumental num conservatório de música localizado em Recife. Num contexto bastante diferente da referida banda de música, onde algumas informações técnicas sobre o instrumento eram repassadas pelo Mestre da banda que não detinha de um conhecimento mais específico relacionado a execução da clarineta, Vitor pôde ter uma nova experiência em sua formação enquanto instrumentista. Os conhecimentos restritos ao Mestre na localidade, inclusive, era uma particularidade constituída tanto em épocas mais remotas, conforme as fontes históricas,

quanto nas duas gerações mais antigas entrevistadas.

Antes baseada mais fortemente na relação entre aprendiz e Mestre de banda, a transmissão de informações relacionadas ao instrumento passa a ganhar um novo contorno com o ingresso cada vez maior de clarinetistas da banda 22 de novembro em cursos profissionalizantes e superiores. E aqui se faz importante lembrar que as disparidades existentes entre essas instituições educacionais nem sempre são percebidas, uma vez que, na maioria dos casos, o objetivo inicial do clarinetista que começa sua prática musical na banda filarmônica é aprender o instrumento para atuar junto ao grupo, seja por influência familiar, de amigos ou escolha própria, não atentando para certos critérios técnicos. Para alguns desses indivíduos, comparações relacionadas ao nível de técnica instrumental se estabelecem quando do ingresso numa escola profissionalizante, por opção pessoal, ou ainda, pelo convívio dentro do naipe de clarinetas na própria banda de música com aqueles clarinetistas que estão frequentando o curso oferecido nessas instituições.

Percebemos que a escolha por desenvolver as habilidades pode constituir algumas divergências entre os próprios integrantes do naipe de clarinetas, visto que os que almejam se profissionalizar na área musical se mostram mais preparados tecnicamente em relação àqueles que permanecem no dia a dia da instituição. Ao contarem com o auxílio de um professor especializado na escola profissionalizante, bem como uma rotina de estudo que exige resultado, destacam-se por apresentarem diferenças na maneira de executarem o instrumento. Num local onde a grande maioria é representada por músicos amadores, aqueles que desenvolvem sua técnica instrumental assumem funções importantes, como é o caso do chefe de naipe, o qual requer em algumas ocasiões, inclusive, que a banda de música execute um tipo de repertório que possa se adequar ao seu desenvolvimento de suas habilidades na clarineta.

As experiências externas vivenciadas por alguns dos entrevistados têm sedimentado uma melhor estrutura de base para os novos aprendizes que ingressam na banda 22 de novembro, visto que os novos conhecimentos adquiridos em escolas profissionalizantes e cursos superiores de música têm trazido benefícios por intermédio da atuação de alguns clarinetistas como professores voluntários na instituição. Desse modo, a figura do Mestre da banda, presente em gerações mais antigas como aquele que “tocava de tudo um pouco”, foi sendo substituída por clarinetistas formados, inclusive, em cursos superiores de música. Além disso, percebemos tanto uma coexistência entre o ensino coletivo instrumental e o ensino individual, quanto uma mudança na maneira do aprendiz escolher o instrumento musical a ser tocado no conjunto musical, o que antes acontecia sob forte intervenção do Mestre da banda.

Ao traçarmos um quadro comparativo entre a geração atual e a mais antiga entrevistada, podemos notar que o aprendiz de clarineta que atualmente ingressa na respectiva banda filarmônica pode escolher permanecer com as informações adquiridas na própria instituição em condições de acesso e transmissão de conhecimentos bem mais estruturadas que em outras épocas, contando ainda com o auxílio da *internet* na realização de buscas sobre conteúdos musicais.

Tendo como objetivo principal a habilitação do aprendiz para participar do grupo, a banda 22 de novembro desempenha suas atividades educacionais e culturais convivendo com dificuldades materiais e financeiras. Num contexto local onde a maioria das famílias não possuem condições de comprar um instrumento musical para seus filhos, as clarinetas disponibilizadas pela própria banda de música se mostram uma alternativa importante para que o iniciante possa participar das aulas práticas. A posse de um instrumento musical para dar início e continuidade aos estudos musicais foi um dos principais problemas apontados, algo que interfere diretamente não só desenvolvimento individual como também na própria existência do grupo, já que para que se renove o quadro de músicos é preciso que novos aprendizes ingressem e possam continuar atuando nas atividades musicais diversas da instituição.

Atualmente, conseguir renovar o quadro de músicos tem sido um desafio cada vez mais difícil, visto que há uma competição direta com as escolas em tempo integral e formas diversas de lazer que se apresentam diariamente na vida dos possíveis futuros instrumentistas. Percebendo as dificuldades que se apresentam, a banda 22 de novembro tem buscado atualizar seu repertório com o intuito de atrair novos aprendizes, além de fazer com que eles permaneçam no grupo.

Diante de algumas particularidades que integram a formação de distintos clarinetistas pertencentes à instituição, as quais puderam ser melhor percebidas por intermédio desta pesquisa, cabe-nos continuar se interessando pelo importante papel desempenhado pelas bandas filarmônicas situadas na Zona da Mata Norte do Estado de Pernambuco na vida dos indivíduos locais. Nessa região de Pernambuco podemos encontrar muitas bandas de músicas centenárias, as quais além de carregarem uma história de resistência ao tempo que se estende ao longo de várias diferentes gerações de músicos nelas iniciados, continuam contribuindo de maneira significativa no âmbito da formação do músico e do cidadão.

Certamente, estudos futuros que tratem das bandas filarmônicas pertencentes a região outras regiões do estado de Pernambuco, ou até mesmo da Zona da Mata Norte, podem contribuir para um maior fortalecimento de políticas públicas que possam prestar algum

auxílio para essas instituições musicais, possibilitando a continuidade de seus propósitos educacionais e culturais e oferecendo-lhes um melhor suporte. Além disso, se faz importante que os pesquisadores continuem trabalhando no desenvolvimento de materiais didáticos relacionados à aprendizagem da clarineta de modo a facilitar cada vez mais a prática instrumental nas diversas realidades sociais e culturais vivenciadas em nosso Brasil.

REFERÊNCIAS

A BANDA. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Francisco Buarque de Hollanda. In: Chico Buarque de Hollanda. São Paulo: RGE Discos, 1966. 1 Disco, Lado A, Faixa 1.

ALMEIDA, José Robson Maia de. *Tocando o repertório curricular: bandas de música e formação musical.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Ceará, 2010.

ALVES, Cristiano Siqueira. *Clarineta Fácil: Método Prático para Principiantes.* Ed. Irmãos Vitale, São Paulo, 2018.

AMORIM, Herson Mendes. *Contribuições das Bandas de Música para a Formação do Instrumentista de Sopro que atua em Belém do Pará.* Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará, Belém – PA, 2012.

BARBOSA, Joel Luis S. *An Adaptation of American band instruction methods to Brazilian music education, using Brazilian melodies.* Tese. University of Washington, Seattle, 1994.

_____. *Da Capo: Método elementar para ensino Coletivo ou individual de instrumentos de banda*. São Paulo: Keyboard, 2004.

BARBOSA, Joel; FRAGA, Vinícius de Souza; GARBOSA, Guilherme Sampaio. A produção de conhecimento sobre clarineta no Brasil. *Revista da Associação Brasileira de Clarinetistas*, v. 5, p. 26-34, jul. 2018.

BARRETT, Janet R. Case study research in music education. In: C. Conway (Ed). *The Oxford Handbook of Qualitative Research in Music Education,* p. 113-132. New York, NY: Oxford University Press, 2014.

BENEDITO, Celso José Rodrigues. *Banda de Música Teodoro Faria: Perfil de uma banda civil brasileira através de uma abordagem histórica, social e musical de seu papel da comunidade.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. *O mestre de filarmônica da Bahia: um educador musical.* Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, 2011.

BENCK FILHO, Ayrton Müzel. O frevo-de-rua no Recife: características socio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

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

BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas.* São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

_____. *Sociologia*. Renato Ortiz (organizador). São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Escritos de Educação.* Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani

(organizadores). 9.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

BRUSCKY, Paulo. *Marchas de Procissão.* Recife: CEPE, 1998. 319p.

CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. *Educação musical a distância para músicos da Filarmônica Minerva – gestão e Curso Batuta.* Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

CAMARGO, Nabor Pires de. *Método para clarineta.* São Paulo: Irmãos Vitale, 1947.

CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI (1808-1821).* São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARDOSO, Emerson Rodrigo de Oliveira. *Construção de significados sobre repertório na aprendizagem de clarineta em uma escola de música especializada.* Dissertação. Mestrado em Música. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

COHEN, Lous; MANION, Lawrence. *Research methods in education.* 4ª ed. New York: Routledge, 1999.

COUTO, Ana Carolina Nunes. Repensando o ensino de música universitário brasileiro: breve análise de uma trajetória de ganhos e perdas. *OPUS,* v. 20, n.1, p. 233-256, maio/2014.

CRUZ, Fernando Vieira Da. *A (Re)Construção da Banda de Música: Repertório e Ensino.* Universidade Estadual de Campinas, 2019.

_____. *Manifestações culturais e Arte-Educação na América Latina.* 1ed. Foz do Iguaçu: CLAEC e-Books, 2021. 128p.

DANTAS, Fred. *Curso de Capacitação para Mestres e Músicos-Líderes de Filarmônicas.* Governo da Bahia, s/l, 2008.

DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Músicos pernambucanos do passado,* v.2. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1971.

_____. *Músicos pernambucanos do passado*, v. 3 Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1979.

FIDALGO, Heloiza Helena Carestiato. *As Bandas de Música de Nova Friburgo* – sua organização, sua trajetória e o seu papel enquanto agentes da Educação Musical. Dissertação de Mestrado. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1996.

FRAGA, Vinícius de Souza; BARBOSA, Joel. A presença da Clarineta nas Instituições de Ensino Superior Brasileiras. *Revista Clarineta*, Salvador, n. 2, p. 28-39, dez.2016.

FREIRE, Ricardo Dourado. *The History and Development of the Clarinet in Brazil.* Tese (Doutorado em Música). Michigan State University, Michigan, 2000.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala.* Ed. Círculo do Livro S.A – Edição Integral, São

Paulo, 1933.

FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa.* 3.ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GARBOSA, Luciane Wilke Freitas; REYS, Maria Cristiane Deltregia. Reflexões sobre o termo "método": um estudo a partir de revisão bibliográfica e do método para violoncelo de Michel Correte (1741). *Revista da ABEM,* Porto Alegre, v. 24, p. 107-116, set. 2010.

GARBOSA, Guilherme Sampaio. *Abordagens Pedagógicas de Warm up para Clarineta: Análise de Materiais Didáticos.* Tese. Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2019.

HOLANDA FILHO, Renan Pimenta de. *O papel das bandas de música no contexto social, educacional e artístico.* Recife: Caldeira Cultura Brasileira, 2010.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759).* Tese (Doutorado em Música). UNICAMP, Campinas-SP, 2006.

KLOSÉ, Hyacinthe Eleonore. *Méthode pour server à l'enseignemet de la clarinette à anneaux mobiles et de celle à treize clefs.* Paris: Meissonnier, 1843.

LAHIRE, Bernard. Reprodução ou prolongamentos críticos?. *Educação e Sociedade*, ano XXIII, nº 78, Abril, 2002.

_____. Patrimônios individuais de disposições: Para uma sociologia à escala individual. *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº49, 2005,p.11-42.

LEFRÉVE, Jean Xavier. *Méthode de clarinette.* Paris: Impr. Du Conservatoire de Musique, 1802.

LIMA, Eduardo Filippe de. *O Ensino da Clarineta em Nível Superior: materiais didáticos e o desenvolvimento técnico-interpretativo do clarinetista.* Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

MARTIN, Maria Cezira Fantini N; BÓGUS, Cláudia Maria. Considerações sobre a metodologia qualitativa como recurso para o estudo das ações de humanização em saúde. *Saúde e Sociedade*, São Paulo, v. 13, p. 1-8, set/dez, 2004.

MELO, Mário. "Origem e Significado do Frevo". In: *Anuário de Carnaval de Pernambucano.* Recife, 1991.
MORAES, Rubem Borba de. *Bibliographia brasiliana.* Amsterdam: Colibris, v.2, 1958.

NASCIMENTO, Marco Antonio Toledo. *Método elementar para o ensino de instrumentos de Banda de Música Da Capo: um estudo sobre sua aplicação.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

PATTON, Michel Quinn. *Qualitative Research and Evaluation Methods.* 3 ed. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2002.

PEREIRA, Luciano Silveira. *Aspectos da performance historicamente orientada do repertório setecentista para clarinete.* Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. *O Ensino Superior e as Licenciaturas em Música (Pós diretrizes Curriculares Nacionais 2004)*: um retrato do *habitus conservatorial* nos documentos curriculares. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, Campo Grande, 2012.

PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. *Anais Pernambucanos:* 1795-1817. Recife: Fundarpe, Diretoria de Assuntos Culturais. Coleção pernambucana. 2 ed. v. 7. 1983.

PINTO, Nuno Fernandes. *A influência dos clarinetistas no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Aveiro, Portugal, 2006.

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história.* Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re) pensar o ensino superior em música. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, p. 153-199, 2020.

SALLES, Vicente. Sociedades de Euterpe: As Bandas de Música no Grão-Pará. Brasília? Ed. do autor, 1985.

SANTOS, Jayoleno dos. *A Clarineta.* Tese de Livre Docência. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1945.

_____. *Aspectos da Virtuosidade na Clarineta.* Tese de Catedrático. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1949.

SANTOS, Antônio Carlos dos. *Os Músicos Negros – Escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832).* Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, UNESP. Assis. 1998.

SWANWICK, Keith. *A basis from Music Education.* Windsor: NFER Nelson, 1979.

SILVA, José Amaro Santos da. *Música e ópera no Santa Isabel:* subsídio para a história e o ensino da música no Recife. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006. 225p.

SILVA, Lélio Eduardo Alves da. *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 de banda"*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SILVA, Saulo Moraes e. *Práticas musicais populares na Belle Époque pernambucana.* Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

SILVEIRA, Fernando José. Cursos de bacharelado em clarineta no Canadá e no Brasil: Um estudo comparativo. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE EDUCAÇÃO MUSICAL/CONGRESSO REGIONAL DA INTERNATIONAL SOCIETY OF

MUSICAL EDUCATION NA AMÉRICA LATINA, 2007, Campo Grande. *Anais do XVI Encontro anual da Associação Nacional de Educação Musical/Congresso Regional da "International Society of Musical Education" na América Latina.* Campo Grande: UFMS, 2007.

_____. Antonio Luis de Moura: o primeiro clarinetista virtuoso brasileiro e fundador da cátedra de clarineta no Brasil. *Revista Hodie*, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 93-111, 2009.

UMBELINO, Ana Carolina Borges. *Sociedade Musical Santa Cecília: O processo de ensino-aprendizagem da banda de música como referência na formação de músicos da cidade de Sabará – MG.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

VELHO, Homero Antonio Strini. *O curso de canto da UNESP*: o impacto do ensino superior no discurso dos seus egressos. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2019.

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o *Habitus.* In: *Educação e Linguagem* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Metodista de São Paulo. v. 24, n.2. 2021.

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS - Resolução CNS nº 510)

Convido-o(a) Sr. _____ para participar como voluntário (a)da pesquisa intitulada *169 ANOS ENSINANDO MÚSICA: Uma análise do processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas de uma banda filarmônica sesquicentenária pernambucana*, que está sob a responsabilidade do pesquisador José Guilherme Carneiro Palha. Esta pesquisa está sob a orientação do professor Dr. Josimar Jorge Ventura de Morais. Caso este Termo de Consentimento contenha informações que não lhe sejam compreensíveis, as dúvidas podem ser tiradas com a pessoa que está lhe entrevistando e apenas ao final, quando todos os esclarecimentos forem dados, caso concorde com a realização do estudo pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias, uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável. Caso não concorde, não haverá penalização, bem como será possível retirar o consentimento a qualquer momento, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

➢ OBJETIVOS:

Objetivo Geral:

▪ Analisar o processo de formação de diferentes gerações de clarinetistas que atualmente integram a Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro.

Objetivos Específicos:

▪Identificar quais os materiais didáticos disponíveis na Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro entre as diferentes gerações de clarinetistas;

▪Analisar como esses clarinetistas percebem o processo de aprendizagem vivenciado na Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro;

▪Analisar a influência do contexto social no processo de aprendizagem desses músicos.

➢ COLETA DOS DADOS: o A coleta dos dados da pesquisa será feita através de entrevistas semiestruturadas começando no dia ____/____/_____, podendo, caso haja necessidade, ser preciso mais um ou dois encontros a serem agendados. Esse procedimento se realizará por videoconferência, com exceção do entrevistado com idade mais avançada, realizando-se mediante visita em sua residência. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e

serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa (questionários, entrevistas, gravações e fotos), ficarão armazenados em (computador pessoal), sob a responsabilidade do pesquisador José Guilherme Carneiro Palha. Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

_____

(Assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO(A)

Eu, _____, CPF_____, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo intitulado *169 Ensinando música: Uma análise do processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas de uma banda filarmônica sesquicentenária pernambucana*, como voluntário(a). Foi-me devidamente informado(a) e esclarecido(a)pelo (a) pesquisador(a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data: _____

Assinatura do participante: _____

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (PARA RESPONSÁVEL LEGAL PELO MENOR DE 18 ANOS - CNS nº 510)

Solicitamos a sua autorização para convidar o(a) seu/sua filho(a)_____, ou menor que está sob sua responsabilidade, para participar, como voluntário (a), da pesquisa intitulada *169 ANOS ENSINANDO MÚSICA: Uma análise do processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas de uma banda filarmônica sesquicentenária pernambucana.* Esta pesquisa é da responsabilidade do pesquisador José Guilherme Carneiro Palha. Esta pesquisa está sob a orientação do professor Dr. Josimar Jorge Ventura de Morais. Caso este Termo de Consentimento contenha informações que não lhe sejam compreensíveis, as dúvidas podem ser tiradas com a pessoa que está lhe entrevistando e apenas ao final, quando todos os esclarecimentos forem dados, caso concorde que o (a) menor faça parte do estudo pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias, uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável. Caso não concorde, não haverá penalização nem para o (a) Sr. (a) nem para o/a voluntário/a que está sob sua responsabilidade, bem como será possível ao/a Sr. (a) retirar o consentimento a qualquer momento, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

➢ OBJETIVOS:

Objetivo Geral:

▪ Analisar o processo de formação de diferentes gerações de clarinetistas que atualmente integram a Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro.

Objetivos Específicos:

▪Identificar quais os materiais didáticos disponíveis na Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro entre as diferentes gerações de clarinetistas;

▪Analisar como esses clarinetistas percebem o processo de aprendizagem vivenciado na Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro;

▪Analisar a influência do contexto social no processo de aprendizagem desses músicos.

➢ COLETA DOS DADOS: A coleta dos dados da pesquisa será feita através de questionário simples e entrevistas semiestruturadas começando no dia ____/____/_____, podendo, caso haja necessidade, ser preciso mais um ou dois encontros a serem agendados. Esse procedimento se realizará por videoconferência, com exceção do entrevistado com idade mais

avançada, realizando-se mediante visita em sua residência. As informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a participação do/a voluntário (a). Os dados coletados nesta pesquisa (questionários, entrevistas, gravações e fotos), ficarão armazenados em (computador pessoal), sob a responsabilidade do pesquisador José Guilherme Carneiro Palha. O (a) senhor (a) não pagará nada e nem receberá nenhum pagamento para ele/ela participar desta pesquisa, pois deve ser de forma voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação dele/a na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para a participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento com transporte e alimentação).

_____

Assinatura do pesquisador

CONSENTIMENTO DO RESPONSÁVEL PARA A PARTICIPAÇÃO DO/A VOLUNTÁRIO

Eu, _____, CPF_____, responsável por _____, autorizo a sua participação no estudo intitulado *169 ANOS ENSINANDO MÚSICA: Uma análise do processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas de uma banda filarmônica sesquicentenária pernambucana,* como voluntário (a). Foi-me devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo(a) pesquisador(a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos. Foi me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade para mim ou para o (a) menor em questão.

Local e data: _____

Assinatura do (da) responsável: _____.

APÊNDICE C – TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (PARA MENORES, DE 7 A 18 ANOS)

OBS: Este Termo de Assentimento para o menor de 7 a 18 anos não elimina a necessidade da elaboração de um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido que deve ser assinado pelo responsável ou representante legal do menor.

Convidamos você _____, após autorização dos seus pais [ou dos responsáveis legais] para participar como voluntário da pesquisa: *169 ANOS ENSINANDO MÚSICA: Uma análise do processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas de uma banda filarmônica sesquicentenária pernambucana.* Esta pesquisa é da responsabilidade do pesquisador José Guilherme Carneiro Palha. Esta pesquisa está sob a orientação do professor Dr. Josimar Jorge Ventura de Morais. Você será esclarecido sobre qualquer dúvida com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via deste termo lhe será entregue para que seus pais ou responsável possam guardá-la e a outra ficará com o pesquisador responsável. Você estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu. Para participar deste estudo, um responsável por você deverá autorizar e assinar um Termo de Consentimento, podendo retirar esse consentimento ou interromper a sua participação em qualquer fase da pesquisa, sem nenhum prejuízo.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

➢ OBJETIVOS:

▪ Analisar o processo de formação de diferentes gerações de clarinetistas que atualmente integram a Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro.

Objetivos Específicos:

▪Identificar quais os materiais didáticos disponíveis na Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro entre as diferentes gerações de clarinetistas;

▪Analisar como esses clarinetistas percebem o processo de aprendizagem vivenciado na Sociedade de Cultura Artística 22 de Novembro;

▪Analisar a influência do contexto social no processo de aprendizagem desses músicos.

➢ COLETA DOS DADOS: A coleta dos dados da pesquisa será feita através de entrevistas semiestruturadas começando no dia ____/____/_____, podendo, caso haja necessidade, ser preciso mais um ou dois encontros a serem agendados. Esse procedimento se realizará por videoconferência, com exceção do entrevistado com idade mais avançada, realizando-se mediante visita em sua residência. Esclarecemos que os participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa, através das entrevistas realizadas, ficarão armazenados em computador pessoal sob a responsabilidade do pesquisador no endereço acima informado pelo período de mínimo 5 anos após o término da pesquisa. Nem você e nem seus pais [ou responsáveis legais] pagarão nada para você participar desta pesquisa, também não receberão nenhum pagamento para a sua participação, pois é voluntária. Se houver necessidade, as despesas (deslocamento e alimentação) para a sua participação e de seus pais serão assumidas ou ressarcidas pelos pesquisadores. Fica também garantida indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da sua participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extrajudicial.

_____

Assinatura do pesquisador

ASSENTIMENTO DO MENOR DE IDADE EM PARTICIPAR COMO VOLUNTÁRIO

Eu, _____, portador do documento de Identidade _____, concordo em participar do estudo *169 ANOS ENSINANDO MÚSICA: Uma análise do processo de formação de cinco diferentes gerações de clarinetistas de uma banda filarmônica sesquicentenária pernambucana*, como voluntário. Fui informado e esclarecido pelo pesquisador sobre a pesquisa, o que vai ser feito, assim como os possíveis riscos e benefícios que podem acontecer com a minha participação. Foi-me garantido que posso desistir de participar a qualquer momento, sem que eu ou meus pais precise pagar nada.

Local e data _____

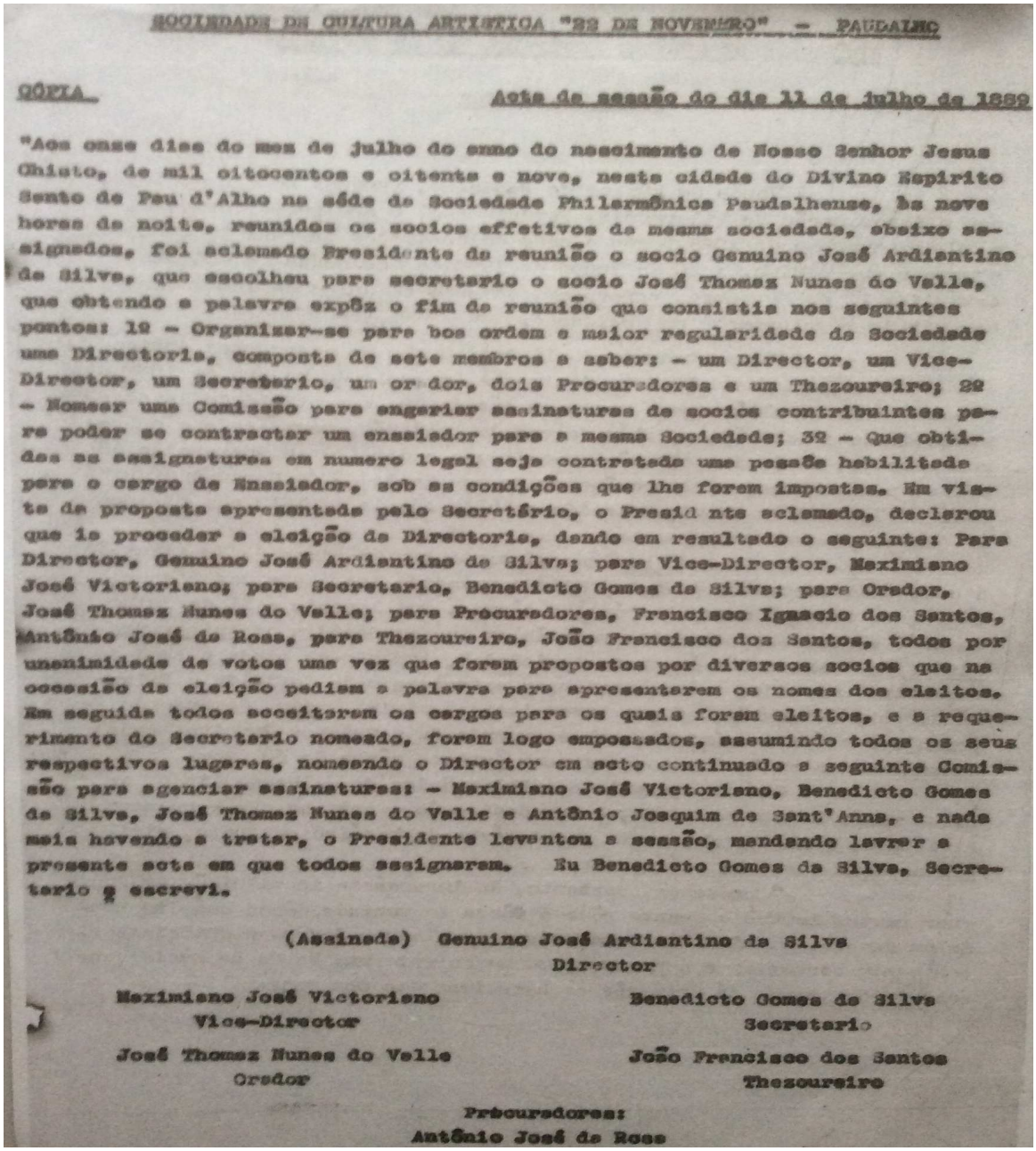
Assinatura do menor: _____

Presenciamos a solicitação de assentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e aceite do/a voluntário/a em participar. 02 testemunhas (não ligadas à equipe de pesquisadores):

Nome: Assinatura:

Nome: Assinatura:

ANEXO A - CÓPIA DA ATA DE 11 DE JULHO DE 1889



SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA "22 DE NOVEMBRO" - PAUDALHO

CÓPIA

Acta da sessão do dia 11 de julho de 1889

"Aos onze dias do mez de julho do anno do nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo, de mil oitocentos e oitenta e nove, nesta cidade do Divino Espirito Santo de Pau d'Alho na séde da Sociedade Philarmônica Paudalhense, ás nove horas da noite, reunidos os socios effetivos da mesma sociedade, abaixo assignados, foi aclamado Presidente da reunião o socio Genuino José Ardiantino da Silva, que escolheu para secretario o socio José Thomaz Nunes do Valle, que obtendo a palavra expôz o fim da reunião que consistia nos seguintes pontos: 1º - Organizar-se para boa ordem e maior regularidade da Sociedade uma Directoria, composta de sete membros a saber: - um Director, um Vice-Director, um Secretario, um orador, dois Procuradores e um Thezoureiro; 2º - Nomear uma Comissão para angariar assinaturas de socios contribuintes para poder se contractar um ensaiador para a mesma Sociedade; 3º - Que obtidas as assignaturas em numero legal seja contratado uma pessôa habilitada para o cargo de Ensaiador, sob as condições que lhe forem impostas. Em vista da proposta apresentada pelo Secretário, o Presidente aclamado, declarou que ia proceder a eleição da Directoria, dando em resultado o seguinte: Para Director, Genuino José Ardiantino da Silva; para Vice-Director, Maximiano José Victoriano; para Secretario, Benedicto Gomes da Silva; para Orador, José Thomaz Nunes do Valle; para Procuradores, Francisco Ignacio dos Santos, Antônio José da Rosa, para Thezoureiro, João Francisco dos Santos, todos por unanimidade de votos uma vez que foram propostos por diversos socios que na occasião da eleição pediam a palavra para apresentarem os nomes dos eleitos. Em seguida todos acceitaram os cargos para os quais foram eleitos, e a requerimento do Secretario nomeado, foram logo empossados, assumindo todos os seus respectivos lugares, nomeando o Director em acto continuado a seguinte Comissão para agenciar assinaturas: - Maximiano José Victoriano, Benedicto Gomes da Silva, José Thomaz Nunes do Valle e Antônio Joaquim de Sant'Anna, e nada mais havendo a tratar, o Presidente levantou a sessão, mandando lavrar a presente acta em que todos assignaram. Eu Benedicto Gomes da Silva, Secretario a escrevi.

(Assinado) Genuino José Ardiantino da Silva
Director

Maximiano José Victoriano
Vice-Director

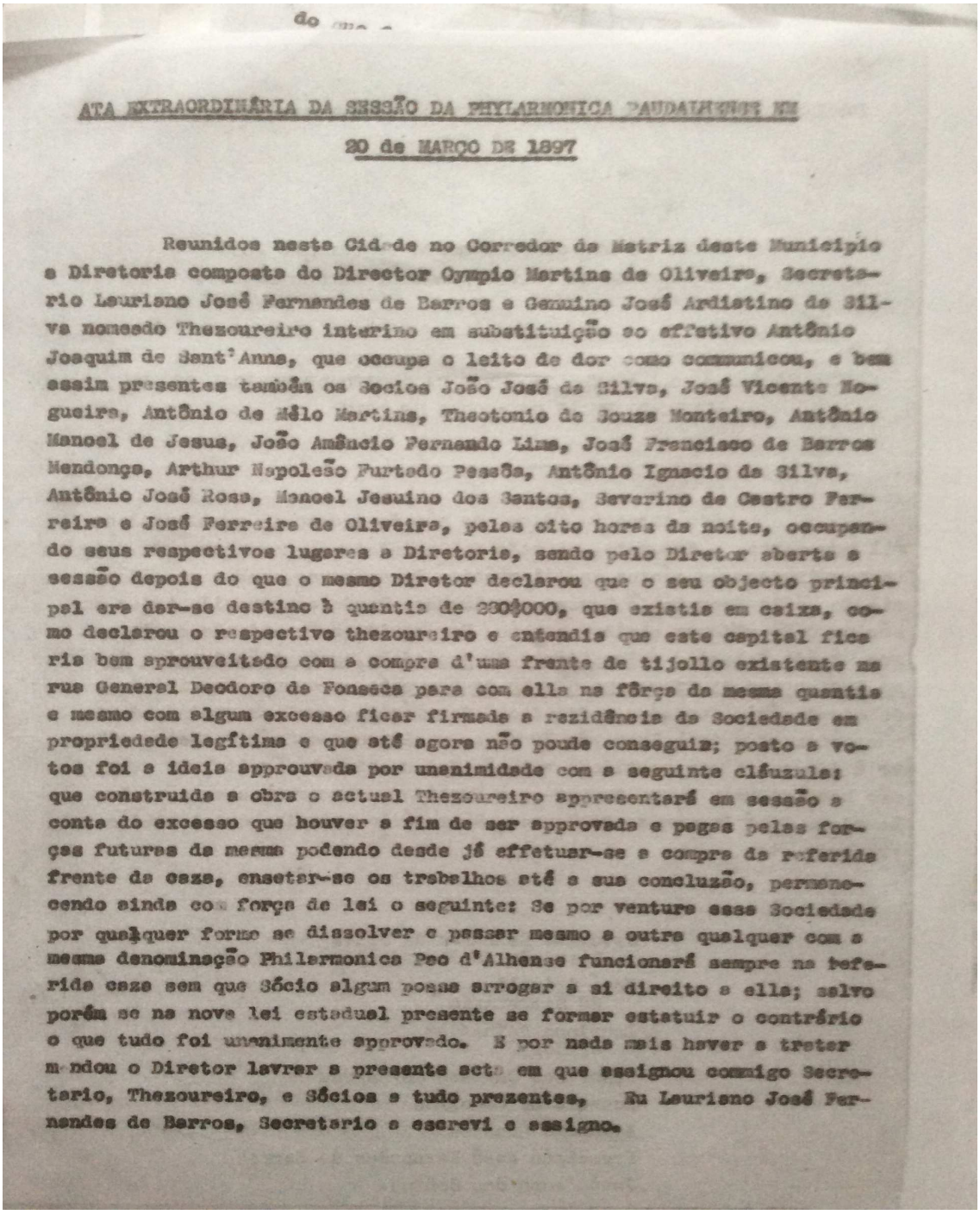
Benedicto Gomes da Silva
Secretario

José Thomaz Nunes do Valle
Orador

João Francisco dos Santos
Thezoureiro

Procuradores:
Antônio José da Rosa

ANEXO B – CÓPIA DA ATA DE 20 DE MARÇO DE 1897



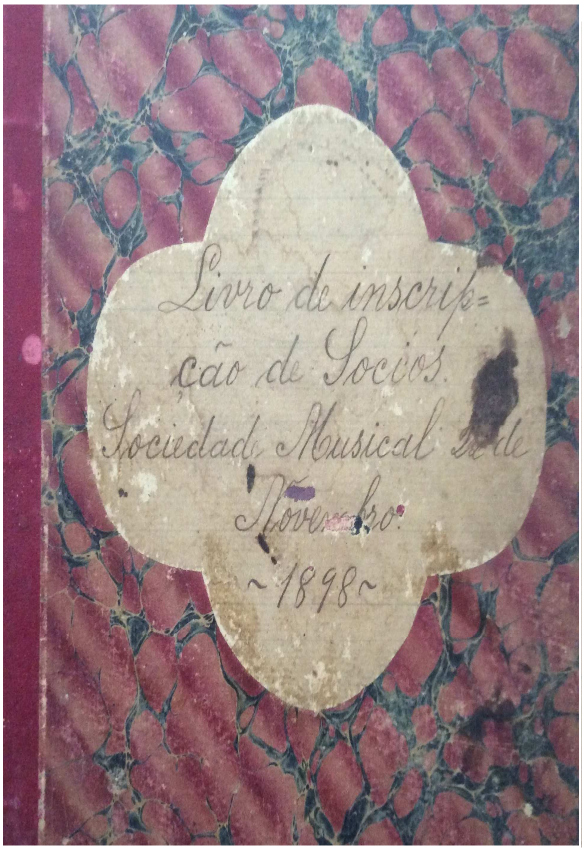
do [illegible]

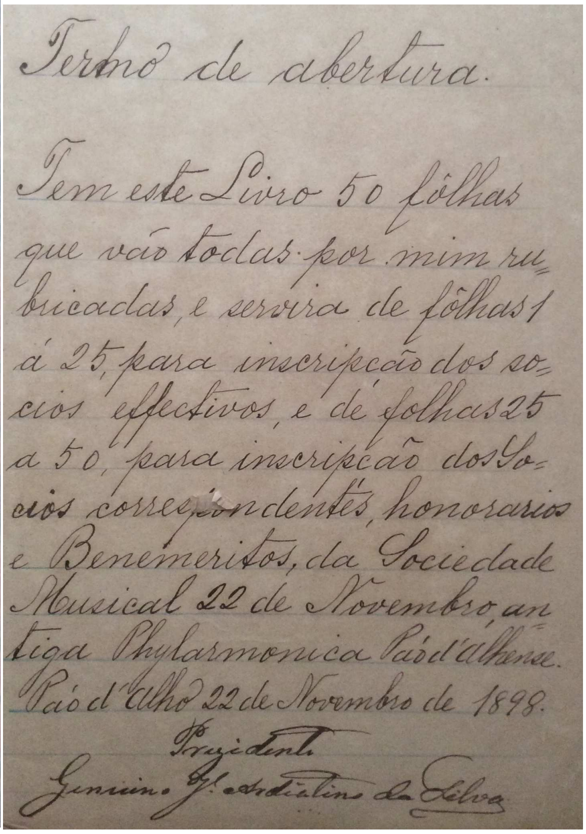
ATA EXTRAORDINÁRIA DA SESSÃO DA PHYLARMONICA PAUDALHENSE EM

20 de MARÇO DE 1897

Reunidos neste Cidade no Corredor da Matriz deste Municipio a Diretoria composta do Director Cympio Martins de Oliveira, Secretario Leurismo José Fernandes de Barros e Gemuino José Ardistino da Silva nomeado Thezoureiro interino em substituição ao effetivo Antônio Joaquim de Sant'Anna, que occupa o leito de dor como communicou, e bem assim presentes tambêm os Socios João José da Silva, José Vicente Nogueira, Antônio de Mêlo Martins, Theotonio de Souza Monteiro, Antônio Manoel de Jesus, João Amâncio Fernando Lima, José Francisco de Barros Mendonça, Arthur Napoleão Furtado Pessôa, Antônio Ignacio da Silva, Antônio José Rosa, Manoel Jesuino dos Santos, Severino de Castro Ferreira e José Ferreira de Oliveira, pelas oito horas da noite, occupando seus respectivos lugares a Diretoria, sendo pelo Diretor aberta a sessão depois do que o mesmo Diretor declarou que o seu objecto principal era dar-se destino à quantia de 300$000, que existia em caixa, como declarou o respectivo thezoureiro e entendia que este capital ficaria bem aproveitado com a compra d'uma frente de tijollo existente na rua General Deodoro da Fonseca para com ella na fôrça da mesma quantia e mesmo com algum excesso ficar firmada a residência da Sociedade em propriedade legítima e que até agora não poude conseguir; posto a votos foi a idéia approvada por unanimidade com a seguinte cláuzula: que construida a obra o actual Thezoureiro apresentará em sessão a conta do excesso que houver a fim de ser approvada e paga pelas forças futuras da mesma podendo desde já effetuar-se a compra da referida frente da caza, ensetar-se os trabalhos até a sua conclusão, permanecendo ainda com fôrça de lei o seguinte: Se por ventura essa Sociedade por qualquer forma se dissolver e passar mesmo a outra qualquer com a mesma denominação Philarmonica Pac d'Alhense funcionará sempre na referida caza sem que Sócio algum possa arrogar a si direito a ella; salvo porêm se na nova lei estadual presente se formar estatuir o contrário o que tudo foi unanimente approvado. E por nada mais haver a tratar mandou o Diretor lavrar a presente acta em que assignou commigo Secretario, Thezoureiro, e Sócios e tudo prezentes, Eu Leurismo José Fernandes de Barros, Secretario a escrevi e assigno.

ANEXO C – LIVRO DE INSCRIÇÃO DE SÓCIOS ASSINADO POR GENUÍNO SILVA



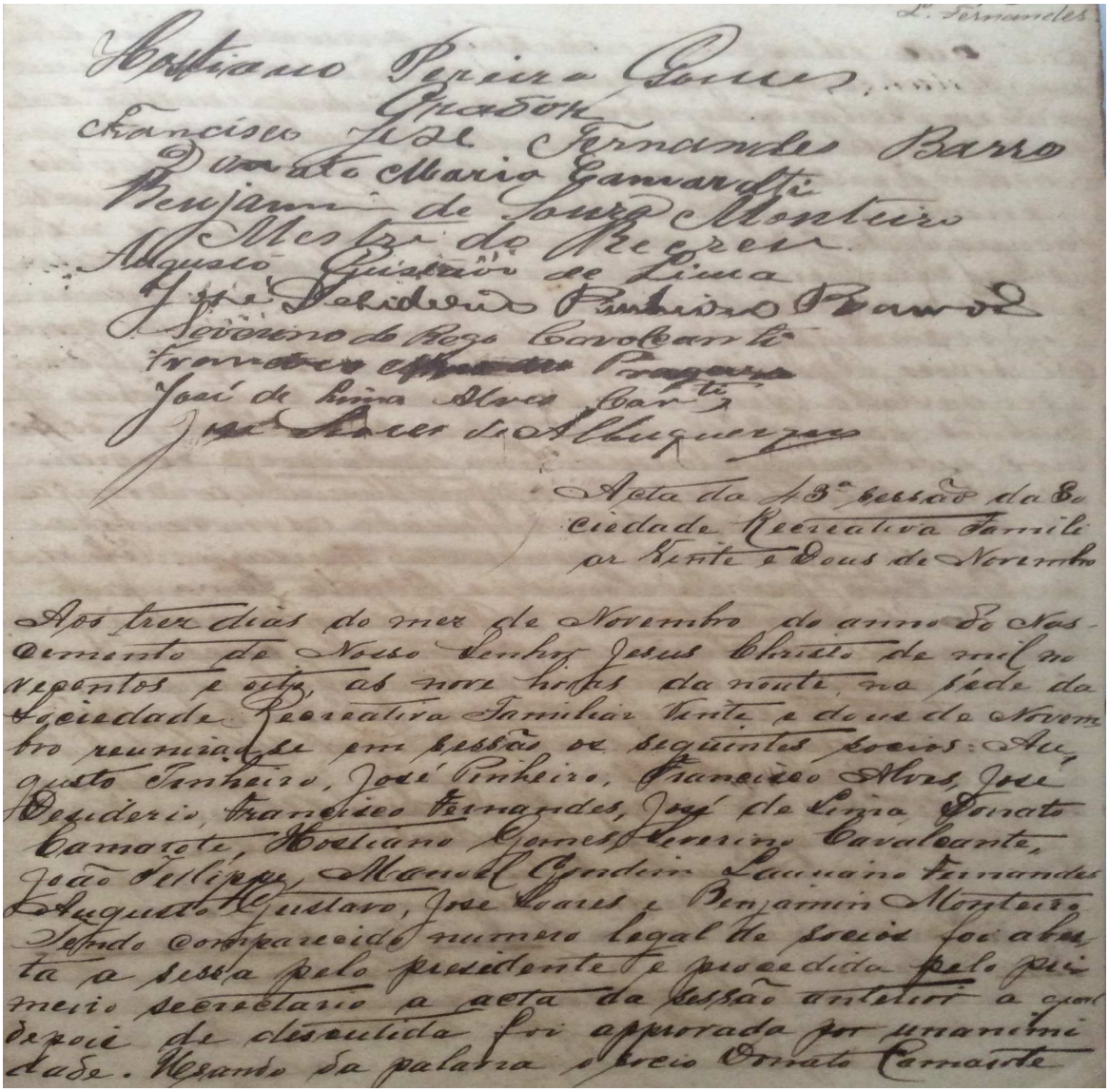

Termo de abertura.

Tem este Livro 50 fôlhas que vão todas por mim rubricadas, e servirá de fôlhas 1 á 25, para inscripção dos socios effectivos, e de folhas 25 a 50, para inscripção dos Socios correspondentes, honorarios e Benemeritos, da Sociedade Musical 22 de Novembro, antiga Phylarmonica Paód'Alhense.

Paó d'Alho 22 de Novembro de 1898.

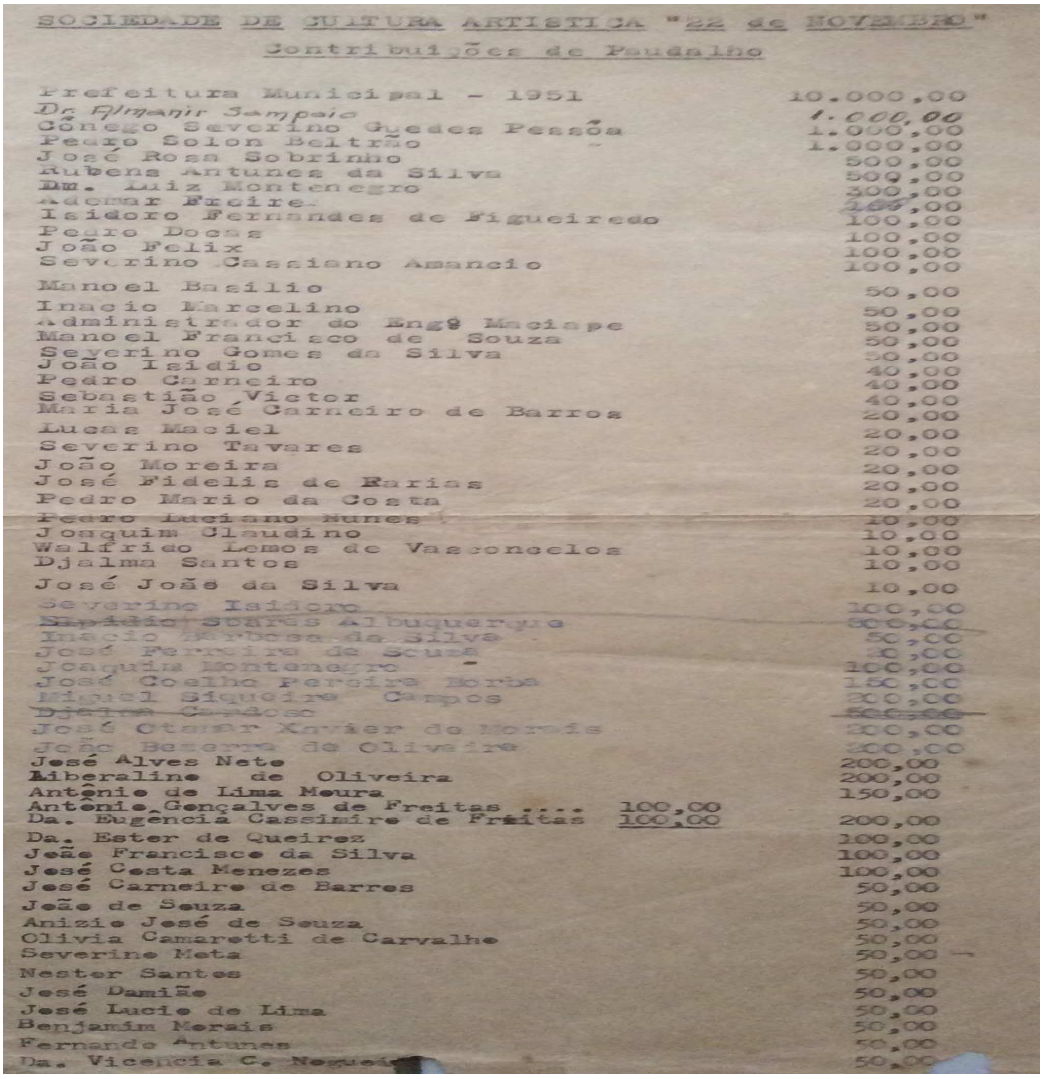
Presidente
Genuino Jº. Ardialino da Silva

ANEXO D – CÓPIA DA ATA DA 43º SESSÃO OCORRIDA EM 1908



Aos trez dias do mez de Novembro do anno do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Christo de mil novecentos e oito, as nove horas da noute, na séde da Sociedade Recreativa Familiar Vinte e dous de Novembro reuniu-se em sessão os seguintes socios: Augusto Monteiro, José Pinheiro, Francisco Alves, José Desiderio, Francisco Fernandes, José de Lima, Donato Camarote, Horciano Gomes Ferreira Cavalcante, João Felippe, Manoel Gordim Luciano Fernandes, Augusto Gustavo, José Soares e Benjamin Monteiro. Tendo comparecido numero legal de socios foi aberta a sessão pelo presidente e procedida pelo primeiro secretario a acta da sessão anterior a qual depois de discutida foi approvada por unanimidade. Usando da palavra o socio Donato Camarote

ANEXO E – LISTA DOS CONTRIBUINTES PARA A FESTA DO CENTENÁRIO



SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA "22 de NOVEMBRO"

Contribuições de Paudalho

Prefeitura Municipal - 1951		10.000,00
Dr. Almanir Sampaio		1.000,00
Cônego Severino Guedes Pessôa		1.000,00
Pedro Solon Beltrão		1.000,00
José Rosa Sobrinho		500,00
Rubens Antunes da Silva		500,00
Dr. Luiz Montenegro		300,00
Ademar Freire		100,00
Isidoro Fernandes de Figueiredo		100,00
Pedro Docas		100,00
João Felix		100,00
Severino Cassiano Amancio		100,00
Manoel Basilio		50,00
Inacio Marcelino		50,00
Administrador do Engº Maciape		50,00
Manoel Francisco de Souza		50,00
Severino Gomes da Silva		50,00
João Isidio		40,00
Pedro Carneiro		40,00
Sebastião Victor		40,00
Maria José Carneiro de Barros		20,00
Lucas Maciel		20,00
Severino Tavares		20,00
João Moreira		20,00
José Fidelis de Farias		20,00
Pedro Mario da Costa		20,00
Pedro Luciano Nunes		10,00
Joaquim Claudino		10,00
Walfrido Lemos de Vasconcelos		10,00
Djalma Santos		10,00
José João da Silva		10,00
Severino Isidoro		100,00
Sinésio Soares Albuquerque		500,00
Inacio Barbosa da Silva		50,00
José Ferreira de Souza		30,00
Joaquim Montenegro		100,00
José Coelho Pereira Borba		150,00
Miguel Siqueira Campos		200,00
Djalma Cardoso		50,00
José Otamar Xavier de Morais		100,00
João Bezerra de Oliveira		100,00
José Alves Neto		200,00
Liberalino de Oliveira		200,00
Antônio de Lima Moura		150,00
Antonio Gonçalves de Freitas	100,00	
Da. Eugencia Cassimire de Freitas	100,00	200,00
Da. Ester de Queirez		100,00
João Francisco da Silva		100,00
José Costa Menezes		100,00
José Carneiro de Barros		50,00
João de Souza		50,00
Anizio José de Souza		50,00
Olivia Camaretti de Carvalho		50,00
Severino Meta		50,00
Nestor Santos		50,00
José Damião		50,00
José Lucio de Lima		50,00
Benjamim Morais		50,00
Fernando Antunes		50,00
Da. Vicencia C. Nogueira		50,00