

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

Ricardo de Lima Ramires

**BANDAS DE MÚSICA: UM ESTUDO DE MÉTODOS DE ENSINO COLETIVO  
PARA INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO PUBLICADOS NO BRASIL**

Porto Alegre - RS

2022

Ricardo de Lima Ramires

**BANDAS DE MÚSICA: UM ESTUDO DE MÉTODOS DE ENSINO COLETIVO  
PARA INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO PUBLICADOS NO BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido como requisito para conclusão do Curso de Licenciatura em Música do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marília Raquel Albornoz Stein

Porto Alegre - RS

2022

## CIP - Catalogação na Publicação

RAMIRES, RICARDO DE LIMA

Bandas de Música: um estudo de métodos de ensino coletivo para instrumentos de sopro e percussão publicados no Brasil / RICARDO DE LIMA RAMIRES. -- 2022.

60 f.

Orientadora: Marília Raquel Albornoz Stein.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Licenciatura em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Bandas de Música. 2. Métodos de Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais. 3. Educação Musical. 4. Metodologias. I. Albornoz Stein, Marília Raquel, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, em especial ao meu Pai e minha Mãe que apesar de todas as adversidades sempre me apoiaram e me incentivaram em todas as fases da minha vida.

À minha orientadora a professora Marília Raquel Albornoz Stein pela dedicação e paciência, me auxiliando em conselhos, direcionamentos e orientações para a realização deste trabalho.

Aos professores Joel Barbosa e Marcelo Eterno Alves por compartilharem os seus conhecimentos nas entrevistas que realizei com eles.

Às bandas de música que foram de fundamental importância no início da minha formação musical, em especial a Banda Musical Municipal de São Lourenço do Sul, e Banda Marcial Monsenhor Gautsch.

Às instituições de ensino que me proporcionaram o aperfeiçoamento da minha formação musical, entre as quais estão a EST em São Leopoldo, onde fiz o curso Técnico em Instrumento Musical, e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde fiz o Bacharelado em Música e o curso de Licenciatura em Música.

A todas as pessoas que me ajudaram e me incentivaram a trilhar meu caminho até aqui, meus mais sinceros agradecimentos!

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo descrever dois métodos de ensino coletivo de instrumentos musicais de sopro e percussão produzidos no Brasil, o método *Da Capo* (BARBOSA, 2004) e o método *Tocar Junto* (ALVES, 2014). Através de um estudo de caso no campo da Educação Musical, baseado na análise das propostas impressas e em entrevistas com os autores dos métodos, buscou-se compreender o que motivou os autores a produzirem esse material didático musical, quais as metodologias de ensino coletivo de instrumentos musicais de sopro e percussão desenvolvidas com bandas de música/bandas marciais específicas a partir desses métodos, de que forma consideram que os métodos escritos e as metodologias resultantes se mostraram eficazes no ensino coletivo de instrumentos musicais e quais os desafios que percebem advir de suas experiências de ensino com tais materiais. Constatou-se que essas metodologias propõem grandes estímulos para o educador musical que desenvolve o trabalho de ensino em bandas de música escolares das mais diversas categorias. Sua eficácia, porém, depende das propostas metodológicas serem bem compreendidas e transformadas em práticas pedagógico-musicais adequadas a cada contexto. Com suas diferenças e especificidades, ambos os métodos podem trazer muitos benefícios para o processo inicial de ensino e aprendizagem musical de alunos principiantes.

**Palavras-chave:** Métodos de Ensino Coletivo de Instrumento Musicais; Educação Musical; Metodologias; Banda de Música.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1 - Categorias de bandas conforme regulamento da AGB 2022 .....	21
Tabela 2 - Método <i>Da Capo</i> .....	30
Tabela 3 – Método <i>Tocar Junto</i> .....	48
Figura 1 .....	28
Figura 2 .....	48

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CLASP - Composition, Literature, Appreciation, Skills, Performance

CNBF - Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

DJ - Disc Jockey

ECIM - Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais

EST - Escola Superior de Teologia

IFG - Instituto Federal de Goiás

ISME - International Society for Music Education

RAP - Rhythm And Poetry

TECLA - Técnica, Execução, Composição, Literatura, Apreciação

3º BPE - Terceiro Batalhão de Polícia do Exército

UFBA - Universidade Federal da Bahia

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

WAMSB - World Association of Marching Show Bands

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	9
<b>2 METODOLOGIA</b>	17
<b>3 ENSINO MUSICAL COLETIVO</b>	19
3.1 A METODOLOGIA DO ECIM	19
3.2 AS CORPORAÇÕES MUSICAIS	21
3.3 ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS	25
<b>4 MÉTODO DA CAPO</b>	28
4.1 DESCRIÇÃO DO MÉTODO	28
4.2 ENTREVISTA COM JOEL BARBOSA	31
<b>5 MÉTODO TOCAR JUNTO</b>	47
5.1 DESCRIÇÃO DO MÉTODO	47
5.2 ENTREVISTA COM MARCELO ETERNO ALVES	50
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	57
<b>REFERÊNCIAS</b>	60



## 1 INTRODUÇÃO

O meu nome é Ricardo de Lima Ramires, sou natural da cidade de São Lourenço do Sul, que fica próximo à cidade de Pelotas, na região sul do Rio Grande do Sul. Lembro que na minha adolescência eu frequentava um clube chamado *Sociedade XV de Novembro*. Lá eram realizadas festas e bailes, e o público que frequentava esses eventos era na sua maioria pertencente à comunidade negra lourenciana. Nesta sociedade também existe uma escola de samba que no período próximo ao carnaval realiza ensaios preparatórios para o desfile de rua do carnaval lourenciano. Os bailes que lá aconteciam eram animados por discotecas, que tocavam músicas que estavam na parada de sucesso da época, como *flashback*, rock e pop, por exemplo, mas o repertório preferido era o RAP e funk dos anos 1990. Eu escutava muito *Nelson Triunfo & Funk Cia*<sup>1</sup>, *Thaide & DJ Hum*<sup>2</sup>, *Racionais MC's*<sup>3</sup>, entre outros; esse era o repertório a que eu tinha acesso neste período. Lá também eram realizados concursos e festivais de música e dança com grupos de RAP, nos quais esses grupos cantavam músicas autorais e os dançarinos de RAP apresentavam coreografias.

Lembro certa ocasião, quando eu tinha uns 11 anos, que eu estava em casa e fiquei observando meu irmão e um colega dele, os quais comendo a letra de uma música para participar de um destes concursos que mencionei. Me aproximei deles e comecei a dar sugestões na composição da letra que eles estavam fazendo; eu ia completando a ideia de uma frase sugerida por eles e criando outras frases compostas por mim. A princípio o objetivo deles era formar uma dupla para participar destes concursos, mas com a minha ajuda na composição daquela letra eles resolveram me convidar para fazer parte do grupo que eles estavam montando. Formamos um trio e começamos a participar dos concursos, festivais e outros eventos de música e dança da cidade; ganhamos alguns concursos de grupos de dança e de RAP e começamos a nos destacar. Fazíamos apresentações também

---

<sup>1</sup> *Nelson Triunfo & Funk Cia*: Grupo de RAP precursor da cultura Hip Hop no Brasil, liderados por *Nelson Triunfo*.

<sup>2</sup> *Thaide & DJ Hum*: Nome artístico da dupla Altair Gonçalves e Humberto Martins, pioneiros do RAP Nacional dos anos 1980.

<sup>3</sup> *Racionais MC's*: Nome do grupo de RAP formado, no final da década de 1980, por *Mano Brown*, *KL Jay*, *Edi Rock* e *Ice Blue*, considerado o maior e mais influente grupo de RAP do Brasil.

em cidades da região, como Pelotas, Camaquã e Cristal. Na minha cidade existe uma banda municipal, que é mantida pela prefeitura municipal de São Lourenço do Sul, e nos anos 1990 era chamada *Banda Musical Municipal de São Lourenço do Sul*; a partir de 2000 passou a se chamar *Banda Musical Municipal Luis Carlos Colvara*, em homenagem a seu fundador, que veio a falecer em 1999. O meu interesse pela música e de aprender a tocar um instrumento musical me motivou a querer participar da banda. Neste grupo o ensino de música é oferecido de forma gratuita, como acontece em muitos projetos sociais espalhados pelo Brasil, o que tem evidente relação com a ausência da Música nas escolas e de investimentos públicos na área. Pertencço a uma família de origem humilde e não teria condições de pagar por uma aula de música, e também dificilmente teria acesso a tantos instrumentos quantos os que a banda disponibiliza para o aprendizado de seus componentes.

Comecei a participar dos ensaios da banda como aprendiz, com aproximadamente 13 anos de idade tocando tarol. As atividades desenvolvidas na banda eram voltadas principalmente à prática do instrumento. A banda tinha somente um professor para a percussão e para os instrumentos de sopro, que ensinava as músicas “de ouvido” de forma amadora. Nos instrumentos de percussão, as cadências e o repertório da banda eram aprendidos da seguinte forma: o instrutor ou algum componente do grupo com mais experiência tocava um padrão rítmico, que deveria ser repetido pelos aprendizes, até que estivesse decorado. Já nos instrumentos de sopro, a banda contava somente com instrumentos da família dos metais, como, por exemplo: trompete, trombone de pisto, bombardino e a tuba.

Como não se tinha ensino de teoria musical, logo ninguém sabia ler partitura, então o instrutor ensinava a música escrevendo numa folha os números que correspondem ao dedilhado existente nos instrumentos da família dos metais, os quais representavam os dedilhados sobre os pistos – 1, 2 e 3, além do 0, número adotado quando não se aciona nenhum dos pistos. Os pistos são tocados nas combinações indicadas nestes números. Tais dedilhados, combinados com variadas intensidades de pressão de ar e mudanças na embocadura, geram diferentes alturas sonoras, relacionadas à série harmônica. No total são sete as posições ou os dedilhados possíveis; na ordem cromática descendente, partindo da nota Dó da

região grave do instrumento, a sequência resulta: Dó=0, Si=2, Sib=1, Lá=12, Láb=23, Sol=13 e Fá#=123.

O ritmo e altura da nota eram demonstrados pelo instrutor até estarem decorados. O problema deste sistema é que só se tinha a informação do nome da nota e do pisto correspondente a ser tocado, sem indicação da altura e do ritmo, além de não se ter registro de outras informações, como articulações, expressão etc., fazendo com que dependêssemos das informações dadas pelo instrutor e que dedicássemos um longo tempo para o aprendizado.

Algum tempo depois de eu entrar no grupo a banda adquiriu instrumentos da família das madeiras - flauta transversal, clarinete e saxofone. O instrutor escrevia numa folha o nome das notas literalmente, ou seja, *dó, ré, mi, fá, sol, lá, si*. Este sistema indicava somente o nome das notas, não havendo informações sobre o ritmo e em que oitava deveria ser tocado o som. O ritmo da melodia era ensinado, como nos metais, por imitação. Como já dito, eu fazia parte da percussão da banda no tarol, mas, como tinha curiosidade nos ensaios e atividades da banda, perguntava ao instrutor ou aos meus colegas da banda sobre a forma de tocar outros instrumentos e essa experiência me possibilitou conhecer e aprender um pouco de cada instrumento. Cabe ressaltar que naquele tempo não havia a internet, através da qual é possível buscar recursos de autoaprendizagem, isto é, de aprendizagem autodidata, em plataformas como o *YouTube*, por exemplo.

Devido a esse tipo de aprendizagem orientada pelo instrutor da banda, demorávamos muito tempo para aprender uma música, e isso nos limitava quanto ao aprofundamento de questões técnicas musicais e quanto à ampliação de repertório. Com a intenção melhorar a qualidade musical do grupo, Luis Carlos Colvara, o coordenador da banda, decidiu buscar um profissional que pudesse ensinar aos componentes da banda a leitura de partituras. Procurou um músico militar da reserva, o Maestro Paulo Paiva Oliveira, que estava morando na cidade, e este foi contratado para dar aulas de teoria e percepção musical para os participantes da banda. Como o ensino de leitura de partituras era uma novidade para os componentes, o maestro ou “mestre” Paulo, como era carinhosamente chamado, no início do seu trabalho enfrentou algumas resistências por parte de parte dos músicos da banda, que estavam acostumados com o outro sistema. Porém havia um grupo que estava muito empolgado em aprender a teoria musical, e eu fazia parte deste grupo. Com a oportunidade de aprender a ler partituras na forma convencional

pelas teorias mais tradicionais da música ocidental-europeia, iniciei a aprender saxofone e assim participei com a banda de vários festivais e concursos. Esses eventos musicais costumavam acontecer anualmente, e alguns festivais de banda são ainda hoje tradicionais, como o *Festival de São Lourenço do Sul*, que ocorre sempre no mês de agosto. Esses festivais têm o objetivo de divulgação do trabalho das bandas, intercâmbio e troca de experiências. Já os concursos de bandas promovem a competição, trazendo motivação e incentivo para que as bandas e seus integrantes desenvolvam cada vez mais seus trabalhos a nível técnico e artístico. Quando participava de concursos de bandas no Rio Grande do Sul, duas entidades eram responsáveis pela organização desses concursos: a *Associação Gaúcha de Bandas* (AGB) e a *Federação de Bandas e Fanfarras do Rio Grande do Sul* (FEBARGS). Hoje em dia, já existem outras federações que organizam concursos e festivais de bandas no Rio Grande do Sul. Conforme explica o Regulamento Geral do Campeonato Estadual de Bandas e Fanfarras da Associação Gaúcha de Bandas (2010, p. 2), os concursos de bandas têm como objetivo estimular a criação de bandas e fanfarras; promover o intercâmbio entre os integrantes, mediante competições; incentivar as corporações musicais, o aprimoramento de métodos e técnicas artísticas; bem como contribuir para o desenvolvimento do espírito de corporação, autodisciplina e civismo, necessários à formação integral do cidadão.

Com o tempo, pude aprender um pouco de cada instrumento, com o objetivo de ajudar novos componentes que entravam na banda. Passei a estudar e tocar a nível de iniciação instrumentos como: flauta transversal, clarinete, trompete, trombone e diversos instrumentos de percussão além do tarol, como o bombo, o prato e a bateria. Com 17 anos passei a me aventurar a escrever para o grupo alguns arranjos, transcrições e adaptações musicais. Aos 18, fui convidado para trabalhar como regente da banda. Lembro como foi desafiador: eu era um jovem com muitos sonhos e queria ser um músico profissional, estava realizando o sonho de viver da música com esse trabalho. Apesar de todas as dificuldades com que me deparei na profissão, o trabalho com a música sempre me trouxe satisfação e me proporcionou muitas oportunidades, pelo que sou grato até hoje.

No final dos anos 1990, comecei a tocar em bandas de baile também, nas quais o repertório era composto de vários gêneros musicais, o que proporcionou uma renda que me mantinha exclusivamente como profissional da música. Tocar na noite foi uma experiência importante para o meu aprendizado musical, porque tive a

oportunidade tanto de fazer música sem o uso de partituras, quanto de produzir muitas transcrições dos arranjos de sopros de bandas como *Jota Quest*<sup>4</sup>, *Skank*<sup>5</sup> e *Só Pra Contrariar*<sup>6</sup>. Como essas bandas que animam bailes tocam músicas de outros artistas, é importante o músico tirar de ouvido ou transcrever a partitura da música o mais fiel possível ao arranjo da gravação original. Essa prática foi um ótimo exercício para desenvolver a minha percepção musical. Uma banda de baile é formada geralmente por voz, guitarra, baixo, teclado, bateria e pelo naipe de metais, que é composto por trompete, trombone e saxofone. Era comum músicos que tocam guitarra, baixo, teclado e bateria executarem as músicas de ouvido, enquanto eu, como músico de sopro, dependia da partitura para realizá-las. Mas, com o tempo, passei a me desprender da leitura e atualmente consulto a partitura apenas quando vou ensaiar uma nova música, ou até que eu consiga decorar os solos e ataques de sopro que determinada música possa ter. Essa prática desenvolvi com músicos que tocam de ouvido. A minha percepção é que, como não estão “presos a uma partitura”, parece que eles tocam com mais fluência e desenvoltura do que músicos que se atêm muito ao documento impresso da música.

Já meu trabalho na Banda Municipal era diferente. Lá eu tinha que dar aula de teoria e prática musical, escrever arranjos e reger a banda. Além de trabalhar com esse grupo, também fui instrutor da *Banda Marcial Monsenhor Gautsch*, da escola de mesmo nome. Em resumo, meu trabalho em música se dividia entre tocar em bandas de baile e reger as bandas da minha cidade. Porém chegou um ponto em que percebi que precisava me qualificar mais, então pesquisei sobre as formas de ingresso entre as opções que eu tinha para estudar música. Sabia que havia em Porto Alegre o Curso de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e o Curso Técnico em Música da Faculdades EST (Escola Superior de Teologia), em São Leopoldo. Interessei-me pelo Bacharelado em Música, com ênfase em Saxofone na UFRGS, mas teria que esperar o período das provas específicas para poder concorrer a uma vaga, então comecei a estudar Música na EST em 2009, para onde passei a ir duas vezes na semana, de São Lourenço, para as aulas. No ano seguinte, fiz o vestibular na UFRGS e passei, e, por conta da

---

<sup>4</sup> *Jota Quest*: Banda brasileira de Pop Rock formada em 1993, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

<sup>5</sup> *Skank*: Banda brasileira de Rock formada em 1991, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

<sup>6</sup> *Só Pra Contrariar*: Banda brasileira de Samba formada em 1989, em Uberlândia, Minas Gerais.

incompatibilidade dos horários, não consegui terminar o curso técnico em Música na EST.

Quando comecei a estudar na UFRGS, tive que me desligar de meus trabalhos com bandas em São Lourenço do Sul. Foi nessa mesma época que fiquei sabendo que haviam sido abertas vagas para o concurso para Cabo como músico temporário na *Banda de Música no 3º Batalhão de Polícia do Exército (3º BPE)*. Fiz as provas e fui aprovado. Assim, pude ter uma experiência de trabalho em uma banda profissional, diferente das anteriores. Todos os músicos eram remunerados, e a banda tinha uma agenda movimentada atendendo a várias missões na região metropolitana. Esse novo trabalho foi importante para mim, pois me possibilitou conviver, conhecer e trocar experiências com vários músicos das mais diversas regiões do País. Conciliando o trabalho com o estudo, consegui concluir o curso de graduação. Também trabalhei em outros projetos com música, como na *Banda Municipal de Nova Santa Rita*, como instrutor, e na *Orquestra de Sopros de Caxias do Sul* como músico, também estou em fase de conclusão do curso de licenciatura em Música na UFRGS, do qual esse trabalho é testemunho.

Quando tive a oportunidade de trabalhar com bandas, ensinando instrumentos de sopro e percussão, sempre senti a falta de um material que me ajudasse nas aulas e ensaios. Como no ensaio da banda são muitas pessoas envolvidas e com diversos instrumentos da família dos metais, madeiras e percussão, que demandam diferentes técnicas de execução - de digitação, embocadura e/ou outras -, em muitas situações é impossível dar uma atenção individual para um aluno que porventura tenha alguma dificuldade. Por isso, acredito que os métodos escritos de ensino coletivo são referências e uma boa alternativa para superar essas dificuldades.

Em algumas aulas com a *Banda Municipal de São Lourenço do Sul* tive a oportunidade de utilizar algumas lições do método *Da Capo*, de Joel Barbosa (2004). Mas os materiais que mais usava eram métodos específicos para cada instrumento, além do método *Bona* (1978), que era usado nas aulas de teoria musical. A banda tinha alunos em diferentes níveis e, como tinha que cumprir uma agenda intensa, sobrava pouco tempo para atender os aprendizes. Mesmo com essas experiências que tive e as avaliações que fui acumulando na minha docência, tinha dúvidas sobre a eficácia de métodos coletivos. Na verdade, faltava-me experiência e formação para trabalhar com esses materiais e eu me perguntava se eram eficientes e qual seria o conceito de “eficiência” que diferentes regentes empregavam nas suas avaliações de

métodos de ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão. Passei a fazer alguns questionamentos, os quais deram origem a este trabalho: *Como os regentes integram métodos em seus diferentes contextos de trabalho musical, para que se constituam em metodologias eficazes? Além daqueles que eu já conheço, quais seriam outros métodos a serem conhecidos e testados quanto a suas qualidades e efeitos em contextos específicos?*

Formulei ainda outras questões quanto aos métodos: *Como são organizados os métodos de ensino coletivo para instrumentos de sopro e percussão? Quais as questões técnicas contempladas em cada método analisado? Que práticas pedagógicas têm sido originadas a partir dos diferentes métodos? Quais os resultados de bandas escolares que utilizam esse método? Quais as vantagens e desvantagens percebidas por um determinado regente de banda ao investir em práticas pedagógicas e musicais a partir de um método específico?*

Considerando as questões acima, nesta pesquisa pretendo descrever métodos de ensino coletivo de instrumentos musicais de sopro e percussão produzidos no Brasil, mais especificamente o método *Da Capo*, de Joel Barbosa (2004), e o método *Tocar Junto*, de Marcelo Eterno Alves (2014), a partir da análise de suas propostas impressas e de entrevistas com seus autores. Através desse estudo de caso no campo da Educação Musical, proponho-me a compreender o que motivou os autores a produzirem esse material didático musical, quais as metodologias de ensino coletivo de instrumentos musicais de sopro e percussão desenvolvidas com bandas de música/bandas marciais específicas a partir desses métodos, de que forma consideram que os métodos escritos e as metodologias resultantes se mostraram eficazes no ensino coletivo de instrumentos musicais e quais os desafios que percebem advir de suas experiências de ensino com tais materiais.

Tendo a oportunidade de trabalhar como instrutor/professor/regente de banda, tive contato, entre meus estudantes, com quem toca instrumentos de sopro e percussão. Os instrumentos de sopro da família dos metais eram: trompete, trombone, bombardino e tuba; e os da família das madeiras eram: flauta transversal, clarinete e saxofone; havia ainda os instrumentos de percussão típicos para a formação de banda: bombo, tarol, surdo e pratos de ataque. Na banda os jovens que frequentavam as aulas de música se encontravam em diferentes níveis de aprendizado. A maioria deles era iniciante, muitos não sabiam ler partitura e outros

já tinham aprendido um pouco. Fazer com que todos entendessem os conteúdos e conseguir atendê-los nos diversos problemas de caráter musical que surgiam durante as aulas era um grande desafio. Sentia falta de um material didático para me ajudar a trabalhar tanto as questões técnicas instrumentais quanto a leitura musical; e que, além disso, pudesse ser compreendido e agregasse todos os componentes da banda. Sem um material didático-pedagógico que atendesse as especificidades do idioma e da técnica de cada instrumento, levando-se em conta que muitos instrumentos da banda são transpositores, muitas vezes tinha dificuldades de que os alunos me entendessem nas aulas teóricas e práticas.

Tais experiências e questões geraram interesse pelo presente estudo sobre métodos de ensino instrumental coletivo, para, além de elencar materiais existentes, compreender sua organização impressa e/ou digital e também as práticas pedagógico-musicais que os métodos têm possibilitado para seus autores. A partir dessa aproximação aos métodos e seus desdobramentos, acredito que esse estudo poderá potencializar outras apropriações pedagógicas dos mesmos materiais e mesmo a proposição de novos métodos.

Para tanto, as seções seguintes estão organizadas da seguinte maneira: na sequência da introdução das origens do interesse de pesquisa, descrevo os princípios e procedimentos metodológicos com que trabalhei e as etapas realizadas no presente estudo; comento sobre os métodos de ensino coletivo de instrumentos musicais na seção 3; na parte seguinte descrevo e analiso o método *Da Capo* à luz da entrevista com o autor; descrevo e analiso na seção 5 o método *Tocar Junto*, fundamentado pela entrevista com o autor; e, para finalizar, registro as minhas considerações finais.



## 2 METODOLOGIA

Este trabalho se caracteriza como um estudo de caso, que é “um tipo de pesquisa que consiste em coletar e analisar informações sobre determinado indivíduo, uma família, um grupo ou uma comunidade, a fim de estudar aspectos variados de sua vida de acordo com o assunto da pesquisa” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 18).

Segundo a antropóloga Goldenberg (2004, p. 33),

O estudo de caso não é uma técnica específica, mas uma análise holística, a mais completa possível, que considera a unidade social estudada como um todo, seja um indivíduo, uma família, uma instituição ou uma comunidade, com o objetivo de compreendê-los em seus próprios termos. (GOLDENBERG, 2004, p. 33)

Essa investigação abrangeu uma reflexão sobre dois métodos de ensino e aprendizagem coletiva de instrumentos musicais de sopro e percussão produzidos e publicados no Brasil, pela abordagem compreensiva de suas versões impressas e/ou digitais-virtuais e das propostas pedagógicas e musicais que têm sido experienciadas a partir dos métodos pelos seus autores, que são regentes, músicos, instrutores de banda, educadores musicais e professores de bandas.

Para tanto, realizei, em primeiro lugar, uma leitura e análise dos métodos *Da Capo* (BARBOSA, 2004) e *Tocar Junto* (ALVES, 2014), buscando compreender como se estruturam e organizam. A partir dessa observação, foram destacados os conteúdos musicais e as atividades apresentadas pelos métodos de acordo com o modo que ali estão expostas e chegou-se aos seguintes critérios de análise: explicações preliminares a respeito das especificidades de cada instrumento, sequência de conteúdos musicais, uso de imagens, tipo de exercícios sugeridos, repertório musical e uso de materiais de apoio como áudio ou vídeo. Em um segundo momento, realizei entrevistas com os autores dos métodos, o professor Joel Barbosa, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), autor do método *Da Capo*, e o professor Marcelo Eterno Alves, do Instituto Federal de Goiás (IFG), autor do método *Tocar Junto*.

Realizadas com os autores com o intuito de compreender como, a partir dos métodos, esses professores/regentes desenvolveram suas metodologias em contextos pedagógico-musicais específicos, as entrevistas foram estruturadas a partir de um roteiro que foi construído baseado nas dúvidas que me acompanham

como estudante de música e nas minhas experiências como educador musical, e que envolveu as seguintes questões:

*Como foi sua formação musical e em educação musical?*

*Qual é sua experiência na performance musical e na docência em música?*

*A quais métodos de ensino individual você teve acesso em sua formação e em suas práticas musicais?*

*A quais métodos de ensino coletivo você teve acesso em sua formação e em suas práticas musicais?*

*Você já tinha feito o uso dessas metodologias [individuais e/ou coletivas] antes de publicar o método?*

*O que o motivou a produzir esse material didático/educativo musical?*

*Em que espaços você teve a oportunidade de utilizar o método? Por exemplo, em escolas, projetos sociais, aulas em outro contexto não escolar (igreja, associação de bairro, sociedades etc.), grupos coletivos de instrumentos de sopro...*

Considerando esses dois principais momentos da construção de dados, a pesquisa consistiu nas seguintes etapas: Revisão de literatura, Descrição dos métodos, Entrevista com os autores dos métodos, Transcrição e análise das entrevistas, Tabela de informações do material didático musical, Reflexão/Problematização, Escrita do Relatório e Considerações finais.

Na próxima seção, apresento a fundamentação teórica sobre os métodos de ensino musical coletivo, abordando aspectos históricos, pedagógicos e musicológicos relativos a diferentes grupos e em especial às bandas de música, assim como introduzo a importância dos dois métodos de ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão estudados nessa pesquisa.

### 3 ENSINO MUSICAL COLETIVO

#### 3.1 A METODOLOGIA DO ECIM

O ensino musical coletivo se caracteriza por ser uma metodologia de ensino que tem como princípio a realização musical coletiva unindo um grupo de pessoas. “As metodologias de Ensino Coletivo em Grupo vêm sendo difundidas no Brasil de forma sistemática desde meados do século XX” (CRUVINEL, 2014, p. 15). Mas acredita-se que - considerando apenas a história do Brasil a partir do período colonial - o ensino de música através da prática coletiva já era difundido desde o primeiro contato dos indígenas que viviam no território brasileiro com os padres jesuítas espanhóis, para a catequização dos originários pelos religiosos europeus por meio da música e outras trocas culturais entre as partes, nos séculos XVII e XVIII. Posteriormente, houve a criação das bandas formadas por pessoas negras escravizadas - que atendiam demandas musicais das famílias de descendentes de europeus nos engenhos de açúcar e outras propriedades rurais e urbanas -, além de banda dos barbeiros, bandas militares, rodas de samba e grupos de choro e outras formações. Os primeiros movimentos para a educação musical mais democrática foram se constituindo no final do século XIX, constituindo propostas de metodologias classificadas de ativas, que eram denominadas “Música para todos”. Como aponta a educadora musical Fonterrada, citada pela também educadora musical e violonista Cruvinel:

Os educadores musicais do início do século XX são considerados os pioneiros no ensino da música, pois traziam novas propostas de educação musical, tendo como princípio que o conhecimento musical deveria ser iniciado pela experiência e não pela teoria musical ou por procedimentos técnicos. Da mesma forma, nestas metodologias a formação global do ser humano é valorizada, redimensionando suas estruturas didáticas e pedagógicas. Por isso, essas propostas metodológicas foram classificadas como “métodos ativos”. (FONTERRADA, 2005 apud CRUVINEL, 2014, p. 14)

No Brasil, Heitor Villa-Lobos na Era Vargas propôs o Canto Orfeônico, após o seu contato com os métodos ativos no período em que esteve na Europa, sobretudo com o método Kodály, cujas ideias ele transpôs para o Brasil com a base ideológica do nacionalismo. São as primeiras tentativas de sistematização do ensino coletivo de música no âmbito escolar e em escala nacional.

Sobre o conceito de método, no campo da Educação Musical, a educadora Penna (2012) afirma que:

[...] é indispensável, para a formação (inicial e/ou continuada) de qualquer educador musical, conhecer diversos métodos de educação musical, analisando-os criticamente. Eles sistematizam as diferentes respostas que distintos pedagogos musicais encontraram em sua prática educativa, para a questão de como ensinar. Entretanto, como discutido ao longo deste texto, se dominar o que se ensina não é suficiente para um verdadeiro processo educativo, o como a que necessariamente tem de se articular - deve ser sempre encarado de dinâmico, e nunca como uma “receita” pronta. Aprendamos com as várias propostas pedagógicas em educação musical, mas aprendamos, antes de mais nada, como nossa prática concreta em sala de aula, num constante processo de questionamento, de reflexão e de busca. (PENNA, 2012, p. 22)

Sobre os métodos de ensino coletivo de sopro e percussão brasileiros que conheci na minha trajetória musical, tive contato com o *Da Capo* (BARBOSA, 2004) quando trabalhava com bandas em São Lourenço do Sul e comecei a usá-lo no início das atividades da banda, que geralmente são retomadas a cada novo ano letivo, em especial nas aulas de música para os alunos iniciantes. Lembro que naquele ano consegui bons resultados usando o método. Com aproximadamente 6 meses de aulas, alguns alunos principiantes já participavam dos ensaios e já estavam tocando algumas músicas da banda. O método de Joel Barbosa (2004) tem sido uma referência para mim e diversos colegas que também trabalham com bandas, por ser o primeiro método de ensino coletivo para instrumentos de sopro e percussão publicado no Brasil.

Além do método *Da Capo*, conheci recentemente o método *Tocar Junto*, de autoria de Marcelo Eterno Alves (2014), e o *Livro didático de metais*, do Projeto Guri, do Estado de São Paulo, organizado por Jorge Augusto Scheffer (2011). Além dessas referências sobre ensino coletivo voltado a bandas, quando estava no início desta pesquisa li um artigo (SANTOS; CAVALCANTE, 2018) sobre um projeto de iniciação científica que tinha como objetivo produzir um método de ensino coletivo de instrumentos de sopro que iria fazer uma adaptação do modelo “(T)EC(L)A”, termo pelo qual traduzem o modelo C(L)A(S)P, de Keith Swanwick, (1979). A expressão C(L)A(S)P representa a experiência musical de *composição* - C -, *apreciação* - A - e *performance* - P. As letras entre parênteses - (L) *literature studies* (estudos acadêmicos) e (S) *skill acquisition* (aquisição de habilidades) - indicam atividades subordinadas que contribuem para a realização daqueles aspectos anteriormente

mencionados, considerados centrais. Já na tradução brasileira - (T)EC(L)A -, (T) representa técnica; E, execução; C, composição; (L), literatura; e A, apreciação. Conforme França e Swanwick (2002), é importante preservar o uso na Educação Musical da forma gráfica original, pois através dela Swanwick quis expressar a relação entre os indicadores de compreensão musical (composição, apreciação e performance), pilares do fazer musical ativo que tem a composição como seu “carro-chefe” (FRANÇA; SWANWICK, 2002, p. 18-19). Além da adaptação deste modelo de Educação Musical, o projeto de Santos e Cavalcante (2018) previa o uso de recursos tecnológicos, como softwares e áudios para o ensino coletivo de instrumentos musicais. Não consegui informações sobre a conclusão desse projeto. Considero que seria muito importante se houvesse mais materiais didáticos pedagógicos voltados para o ensino de música em bandas.

### 3.2 AS CORPORAÇÕES MUSICAIS

Conforme mencionei antes, participei de Festivais e Concursos de Bandas organizados pelas entidades FEBARGS e AGB. Nesses eventos havia grupos musicais de diversas formações e categorias.

As bandas podem ser classificadas de maneiras diferentes em relação à sua instrumentação. O Regulamento Geral do campeonato estadual de bandas e fanfarras do Rio Grande do Sul promovido pela Associação Gaúcha de Bandas (AGB) - filiada à Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras (CNBF) e à *World Association of Marching Show Bands* (WAMSB) – é um documento que nos fornece a instrumentação de cada formação de banda que se apresenta em concursos e festivais desse tipo. De acordo com o regulamento, podemos observar na tabela 1 que corporações musicais são classificadas da seguinte maneira:

Tabela 1 - Categorias de bandas conforme regulamento da AGB 2022

<b>ASSOCIAÇÃO GAÚCHA DE BANDAS</b>	
<b>Categorias</b>	<b>Instrumentação</b>
<b>Banda de percussão</b>	Bombos, linha de surdos, prato a dois, linha de caixas, tenores, e instrumentos de percussão sem

	altura definida.
<b>Banda de percussão marcial</b>	Bombos, linha de surdos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tenores, liras, e instrumentos de percussão sem altura definida.
<b>Banda de percussão sinfônica</b>	Bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tenores, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, <i>glockenspiel</i> , família dos vibrafones, família dos xilofones, liras, celestas e instrumentos de percussão sem altura definida.
<b>Banda de percussão de instrumentos melódicos simples</b>	Bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tenores, instrumentos de percussão sem altura definida, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, <i>glockenspiel</i> , família dos vibrafones, famílias dos xilofones, liras. Instrumentos melódicos simples: escaletas, flautas doces, pífaros, gaitas de fole.
<b>Fanfarra simples tradicional</b>	Instrumentos de percussão: bombos, linha de surdos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tenores, liras e instrumentos de percussão sem altura definida. Instrumentos melódicos: cornetas, trombones, bombardinos, souzafones e cornetas lisos de qualquer tonalidade, sem utilização de recursos, como gatilho ou vara. Instrumento facultativo: trompa natural.
<b>Fanfarra simples marcial</b>	Instrumentos de percussão: bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tenores, liras, instrumentos de percussão sem altura definida, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, <i>glockenspiel</i> , família dos vibrafones, família dos xilofones, liras. Instrumentos melódicos: família dos trompetes naturais, cornetas, cornetões, bombardinos, trombones, souzafones todos lisos (sem válvulas) de qualquer tonalidade ou formato. Instrumento facultativo: trompa natural.
<b>Fanfarra com 1 pisto</b>	Instrumentos de percussão: bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tenores, instrumentos de percussão sem altura definida, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, <i>glockenspiel</i> , família dos vibrafones, família dos xilofones, liras, instrumentos de percussão sem altura definida. Instrumentos melódicos: cornetas, cornetas, bombardinos, trombones, souzafones agudos e graves com uma válvula de qualquer tonalidade ou formato, e instrumentos de sopro das categorias anteriores.

	Instrumento facultativo: trompa de 01 (uma) válvula.
<b>Banda marcial</b>	Instrumentos de percussão: bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tenores, instrumentos de percussão sem altura definida, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, <i>glockenspiel</i> , família dos vibrafones, família dos xilofones, liras. Instrumentos melódicos: família dos trompetes, família dos trombones, família das tubas e <i>saxhorn</i> , e instrumentos de sopro das categorias anteriores. Instrumentos facultativos: trompas.
<b>Banda musical de marcha</b>	Instrumentos de percussão: bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tenores, instrumentos de percussão sem altura definida, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, <i>glockenspiel</i> , família dos vibrafones, família dos xilofones, liras. Instrumentos melódicos: família dos clarinetes, família dos saxofones e instrumentos de sopro das categorias anteriores. Instrumentos facultativos: oboé, fagote, contrafagote, trompa, contrabaixo acústico, celesta.
<b>Brass Band</b>	Instrumentos de percussão: bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tenores, instrumentos de percussão sem altura definida, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, <i>glockenspiel</i> , família dos vibrafones, família dos xilofones, liras. Instrumentos melódicos: família dos trompetes, família dos trombones, família das tubas e <i>saxhorn</i> . Instrumentos facultativos: trompas.
<b>Banda musical de concerto</b>	Instrumentos de percussão: bombos, bombos sinfônicos, linha de tambores, linha de pratos, linha de caixas, tenores, instrumentos de percussão sem altura definida, tímpanos, marimbas, campanas tubulares, <i>glockenspiel</i> , família dos vibrafones, família dos xilofones, liras. Instrumentos melódicos: família das flautas transversais, família dos clarinetes, família dos saxofones e instrumentos de sopro das categorias anteriores. Instrumentos facultativos: piano, trompa, contrabaixo acústico, celesta, oboé, fagote, contrafagote.
<b>Banda Sinfônica</b>	O Regente poderá usar todos e quaisquer instrumentos que julgue necessário para a execução da sua peça musical, excluindo os instrumentos elétricos.

Essas são as categorias de bandas e fanfarras e suas respectivas formações instrumentais. Embora existam vários tipos de corporações musicais, em encontros de banda é mais frequente a participação de bandas de percussão, bandas marciais e bandas musicais. Nos campeonatos e concursos de bandas as corporações musicais são classificadas também de acordo com a faixa etária de seus componentes. Nesse sentido as categorias se distribuem em: infantil (até 15 anos), infanto-juvenil (até 18 anos), juvenil (até 21 anos) e sênior (corporações com integrantes das faixas etárias anteriores, mais aqueles com idade superior).

De acordo com Silva (2018),

Diferenciar os tipos de banda de música ainda é uma tarefa árdua para o público leigo e até mesmo para músicos experientes. Muitos classificam erroneamente a banda como uma orquestra quando se deparam com um grupo de qualidade. Outros acreditam que as bandas de música se resumem a fanfarras ou bandas marciais. O problema começa com o uso do termo genérico com as bandas de pagode, bandas de rock, dentre inúmeras outras. Explicar as diferenças existentes entre cada tipo de banda de música e seus “similares” é uma das atribuições do mestre de banda. (SILVA, 2018, p. 10)

No livro *Manual do Mestre de Banda de Música*, Silva explica que as bandas civis brasileiras nasceram no século XIX e receberam várias denominações, como Lyra, Euterpe e outras. Na Bahia é usado o termo Filarmônica, que está tão enraizado que é usado como sinônimo de banda musical. Outra expressão que é confundida com banda de música é a orquestra de sopros. O conceito de orquestra de sopros foi criado nos Estados Unidos pelo maestro Frederick Fennel (CLEVELAND, 1914-2004), fundador da Eastman Wind Ensemble. Essa formação tem como espaço de atuação as salas de concerto. Outro grupo confundido com banda de música são as *big bands*, criadas no fim do século XIX nos Estados Unidos. No Brasil temos a famosa *Orquestra Tabajara*, que foi comandada pelo maestro Severino Araújo (Limoeiro, PE, 1917-2012). Embora haja confusão nessa classificação, o repertório e a formação instrumental da *big band* é bem diferente do previsto na banda de música. A primeira tem na sua instrumentação guitarra, baixo elétrico ou acústico, bateria, naipe de saxofones (que podem incluir uma flauta transversa e uma clarineta), trompetes, trombones e ainda podem ser acompanhadas de cantores como solistas. Apesar de tantas formações, resumidamente as bandas de música são divididas em: banda musical ou banda de



música, banda de concerto, banda sinfônica, banda marcial e fanfarras ou banda de fanfarras (SILVA, 2018).

### 3.3 ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

Nos festivais e concursos de bandas de que participei há muita troca de experiências e informações sobre a metodologia de trabalho das corporações musicais, e nesses encontros pude constatar que o processo de ensino de música ocorre por aproximação a um modelo musical, ou seja, envolve observar (ver e ouvir) outros músicos executando o instrumento e a partir daí tocar de ouvido. Considero que a formação de uma banda é um grande desafio para muitos instrutores e regentes. Existe ainda muita falta de informação sobre o ensino de música em muitas bandas que conheci; talvez um dos motivos seja que infelizmente no Rio Grande do Sul não há cursos de formação específicos para o instrutor/regente de banda. Muitas lideranças tiveram sua formação em bandas baseada no conhecimento musical que vem sendo passado de geração para geração através do aprendizado tradicional de ensino de música, com aulas individuais de instrumento. Além disso – e embora eu tenha conhecido outros métodos, como a “partitura” por números -, uma outra metodologia ainda bastante disseminada no Brasil é aquela em que o aprendiz só pode pegar o instrumento depois de, por exemplo, estar lendo a lição número 45 do Bona (1976). Acredito que, por se sentirem seguros, apegados e legitimados no uso dessas metodologias – conhecerem-nas e identificarem-nas ainda como práticas comuns e disseminadas no Brasil - que muitos instrutores/regentes não conseguem entender e têm resistência em adotar outras práticas de ensino musical, como as metodologias sugeridas em métodos de ensino coletivo.

Cruvinel (2006) aponta dois tipos de aprendizagem de instrumentos musicais e explica que o “ensino coletivo homogêneo ocorre quando o mesmo instrumento é lecionado em grupo, já o ensino coletivo heterogêneo ocorre quando vários instrumentos diferentes são trabalhados num mesmo grupo” (NASCIMENTO apud CRUVINEL, 2006, p. 74). Considero que há muitos desafios a serem vencidos, principalmente no ensino coletivo heterogêneo. Apesar de termos o método *Da Capo* e o método *Tocar Junto* como referências para esse tipo de processo de ensino e aprendizagem, ainda é muito pouca a produção de outros materiais como esses e

sua disseminação nos trabalhos com bandas de música. Conforme a mesma autora (CRUVINEL, 2004), haveria dez evidências da eficiência do ensino coletivo de instrumentos:

- 1) é eficiente como metodologia na iniciação instrumental;
- 2) é acelerado o desenvolvimento dos elementos técnico musicais para a iniciação instrumental;
- 3) o resultado musical ocorre de maneira rápida, motivando os alunos a darem continuidade ao estudo do instrumento;
- 4) a teoria musical é associada à prática instrumental, facilitando a compreensão dos alunos;
- 5) há baixo índice de desistência;
- 6) desenvolve a percepção auditiva, a coordenação motora, a concentração, a memória, o raciocínio, a agilidade, o relaxamento, a disciplina, a autoconfiança, a autonomia, a independência, a cooperação e a solidariedade, entre outros;
- 7) contribui para o desenvolvimento do senso crítico, da consciência política e da noção de cidadania e para a mudança positiva de comportamento dos envolvidos;
- 8) o desempenho em apresentações públicas traz motivação, segurança e desinibição aos alunos;
- 9) as relações interpessoais do processo de ensino-aprendizagem coletivo contribuem de maneira significativa no processo de desenvolvimento da aprendizagem, da expressão, da afetividade, da auto valorização, da auto estima, do respeito mútuo, da cooperação, da solidariedade e a união do grupo;
- 10) a didática e a metodologia de ensino devem ser adequadas ao perfil e às necessidades de cada grupo. (CRUVINEL, 2004, p. 34)

Nessas evidências, percebemos que existem vantagens educativo musicais e sociais e que elas são altamente imbricadas, de maneira que o aprendizado musical acontece durante uma interação social (CRUVINEL, 2004). A banda de música é um bom exemplo de uma formação musical em que se agregam pessoas das diversas manifestações políticas, culturais e religiosas com um objetivo em comum, que é o de aprender música. Essa aprendizagem é percebida por muitas pessoas como de alto valor, como propõe o clarinetista Nascimento (2003):

Há de se lembrar que, até pouco tempo atrás, a banda de música era um dos mais populares veículos de acesso à cultura musical para a sociedade, encerrando nas apresentações não somente a oportunidade do entretenimento musical, mas importante estímulo ao talento musical do indivíduo, levando-o a participar da banda de música e a aprender a tocar um instrumento musical. (NASCIMENTO, 2003, p. 35)

Apesar das bandas contribuírem com a formação de músicos de perfis diversos, foram várias as situações que presenciei de desistências de alunos que participaram da banda, por não se adaptarem ao método convencional do ensino de música, que fica desinteressante porque os aprendizes não tem desde o início o contato com um instrumento musical e participam somente das aulas de teoria. Nesse sentido, uma sugestão de Nascimento (2003) em relação à formação musical

dos músicos de bandas é a de promover um auxílio educacional nas instituições de ensino formal de música para complementando a formação musical, as bandas de música, contribuem para a formação de músicos profissionais, mas não são auto suficientes para o ensino musical global do indivíduo.

Considerando as discussões acima, acredito que métodos de ensino coletivo novos e produzidos para o contexto brasileiro possam ser uma importante ferramenta para a promoção de metodologias significativas e eficientes na formação de alunos iniciantes.

Nessa pesquisa optei por fazer a descrição e análise dos métodos *Da Capo* e *Tocar Junto*, sendo que com esse último ainda não tive a oportunidade de trabalhar, mas na internet ele se encontra disponível para download, e também é possível encontrar os vídeos com as gravações das lições e o repertório que tem no método. Neste estudo pude comparar esses dois métodos, observar suas características específicas e complementares e os resultados que os autores apontam, nas práticas músico-pedagógicas em que são utilizados, nos diferentes contextos musicais.

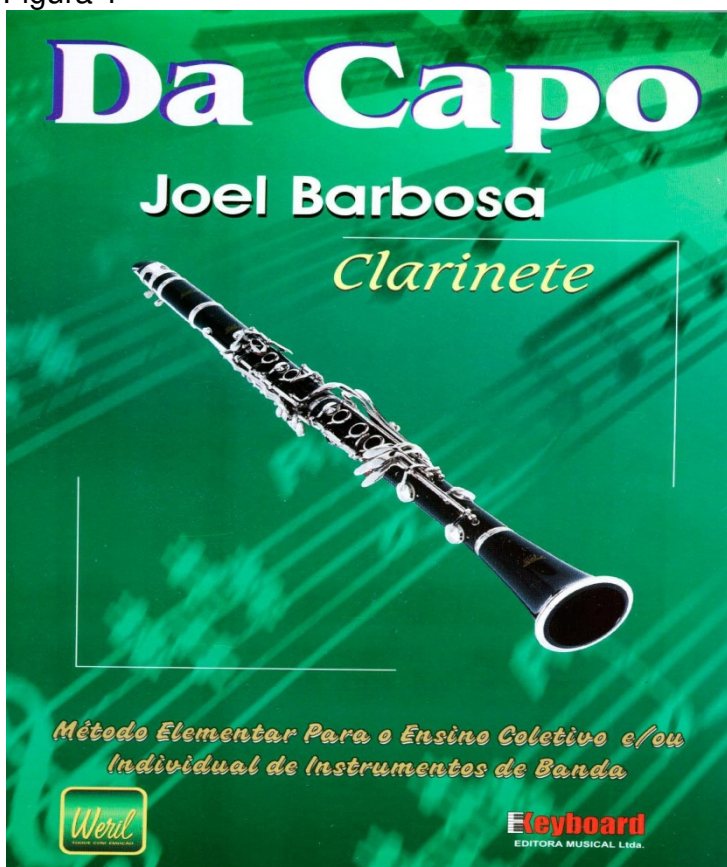
Na próxima seção, farei a exposição das características do método *Da Capo*, pela minha perspectiva do material e da experiência com o método pelo seu criador; e, em seguida, apresentarei uma abordagem semelhante do método *Tocar Junto*.

## 4 MÉTODO DA CAPO

### 4.1 DESCRIÇÃO DO MÉTODO

O método *Da Capo* é um método elementar para o ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda. Foi o resultado da tese de doutorado do professor e clarinetista Joel Barbosa, intitulada *An Adaptation of American Band Instruction Methods to Brazilian Music Education, Using Brazilian Melodies* (BARBOSA, 1994), a partir de 2004 editado como livro. O método é composto por dezesseis volumes: um livro de regência e um livro para cada instrumento que integra a banda (oboé, flauta transversal, fagote, clarinete, saxofone alto, saxofone tenor, sax horn, trompete, trombone, trompa, bombardino em clave de fá, bombardino em clave de sol, tuba em Bb, tuba em Eb e percussão). Na figura 1 podemos observar a capa do livro de clarinete do método *Da Capo*:

Figura 1



Fonte: <https://www.keyboard.art.br/>

A proposta de Barbosa foi baseada nos princípios pedagógicos dos métodos estadunidenses de ensino coletivo de banda da década de 1980 e adaptada ao contexto brasileiro. Embora planejado para o ensino coletivo com banda completa ou parcial, o seu método pode também ser utilizado no ensino individual. Conforme o autor, o ensino em grupo estimula a participação dos alunos, por se sentirem parte do processo da formação de uma banda. Os participantes desenvolvem habilidades musicais necessárias para o tocar em grupo desde o início do aprendizado. No método de Barbosa (2004) encontramos lições para o aprendizado de instrumentos, teoria e percepção musical. O contato do estudante com o instrumento ocorre desde as primeiras aulas, sem a necessidade de aprender primeiramente a teoria musical. A cada lição os alunos aprendem um novo ritmo, um novo elemento teórico e/ou uma nova nota no instrumento. Entre as principais diferenças do método brasileiro para aqueles que lhes serviram de fundamento estão a inclusão de processos que envolvem o “tocar de ouvido” e a presença de um repertório composto de músicas da tradição brasileira folclórica/popular, canções oriundas ou amplamente difundidas no Brasil, essas. Nas partituras dos instrumentos musicais, contidas no método, também vêm escritas as letras dessas canções; assim, além do aluno aprender a tocar a melodia no instrumento, ele também aprende a cantá-la com a letra.

Conforme a educadora musical Ermelinda Paz (2013, p. 311),

- O método pretende dispor de uma organização didática, passo a passo, à aprendizagem do instrumento, valendo-se de teoria aplicada, além de estímulos ao desenvolvimento da percepção musical. Em cada lição subsequente é introduzida uma nova altura de nota no instrumento, bem como padrões rítmicos diferentes e um conceito teórico ainda desconhecido, aplicado ao fazer musical. Todos esses elementos são experienciados através da execução e do canto em uníssono, em duos, em cânone e, ainda, através de arranjos para bandas elaborados pelo autor, tendo como principal suporte a música de tradição oral brasileira. (PAZ, 2013, p. 311)

A seguir apresento a tabela 2 com as informações sobre o método *Da Capo*, elaboradas a partir de alguns critérios escolhidos por mim para a análise do material didático:

Tabela 2 - Método *Da Capo*

<b>MÉTODO DA CAPO</b>	
<b>Título</b>	<i>Método Elementar Para o Ensino Coletivo ou Individual de Instrumentos de Banda.</i>
<b>Autor</b>	Joel Barbosa
<b>Ano de Publicação</b>	2004
<b>Editora/Local</b>	Keyboard Editora Musical – São Paulo.
<b>Número de Páginas</b>	30 páginas
<b>Número de Livros</b>	16 livros: regência, oboé, flauta transversal, fagote, clarinete, saxofone alto, saxofone tenor, trompa, sax horn, trompete, bombardino em clave de fá, bombardino em clave de sol, trombone, tuba em Bb, Tuba em Eb e percussão
<b>Nível</b>	Elementar dividido em 3 níveis.
<b>Teoria/Técnica</b>	Lições, exercícios de divisão musical, exercícios auditivos, quadro de dedilhados, história dos instrumentos, repertório.
<b>Número de Seções</b>	3 seções
<b>Número de Lições</b>	126 unidades de aprendizagem (exercícios duetos didáticos, canções folclóricas (tradicionais) do Brasil).
<b>Tipos de Atividades</b>	Tocar e cantar, dueto e cânone, dueto com palmas, decorar(memória), exercício teórico, exercício técnico instrumental, exercício rítmico, completar melodia, ditado, exercício de divisão

	musical, exercício auditivo.
<b>Site/Outras produções</b>	<a href="http://www.keyboard.art.br">www.keyboard.art.br</a>

#### 4.2 ENTREVISTA COM JOEL BARBOSA

Realizei para esse estudo uma entrevista com Joel Barbosa no dia 04 de maio de 2022, fizemos um encontro por vídeo chamada, usando a plataforma *Google Meet*, seguindo o roteiro mencionado na seção 2, sobre a metodologia da pesquisa. Com base nessa entrevista, apresento as informações abaixo, sobre a formação e atuação do autor, assim como suas considerações quanto ao método *Da Capo* (2004).

A formação musical de Joel Barbosa começou na banda da guarda mirim em Piracicaba, quando tinha 11 ou 12 anos na clarineta. Depois foi para Tatuí estudar. Devia ter uns 14 ou 15 anos quando se mudou para lá, onde fez o conservatório até o quinto ano. Saiu de Tatuí para estudar em Campinas, na Unicamp, mas antes da Unicamp ficou um ano trabalhando no Instituto Adventista de Ensino, em São Paulo, e lá teve um contato mais próximo com métodos de ensino coletivo, em especial com uma coleção completa do método *Hal Leonard Elementary Band Method*, de Harold Rush, da década de 60 (1966). Estava num canto com um monte de material que ninguém (mais) usava, mas estava bem conservado. Joel Barbosa tinha conhecido outro método coletivo em Tatuí, que o professor José Coelho de Almeida, dirigente da banda e diretor da Escola, trouxe de uma viagem para os Estados Unidos. Trata-se de um método coletivo de bandas hoje bem conhecido no Brasil, chamado *Building Tomorrow 's Band Today*, “Construindo a banda do amanhã hoje”, de James H. Burden (1977). Esse método foi traduzido para o português e usado também no Projeto Guri do estado de São Paulo. O professor Coelho tinha conhecido o método, mas não usava na banda, porque não era uma banda iniciante, era uma banda sinfônica, no seu repertório tocava *Sinfonia em Bb*, de Paul Hindemith (1950), por exemplo. Mas houve uma ocasião em que o professor Coelho quis ler ali na banda o método de Burden, para mostrar aos participantes. Então Joel conheceu os dois métodos de ensino coletivo estadunidenses citados acima. Quando estava no colégio adventista, trabalhava regendo a banda, mas muitas

peças já liam música por partitura, então usou pouco o método *Hal Leonard*. Quando foi para a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Joel Barbosa começou a trabalhar na *Banda Municipal de Nova Odessa*, na qual teve a oportunidade de pôr em prática o método *Hal Leonard*.

Comecei a trabalhar a banda em Nova Odessa, lá em Nova Odessa o colega que regia a banda falou: “Joel, você me ajuda aqui a montar a banda...” Ele já tinha uma banda profissional, que era uma banda municipal, falou: “vamos aplicar esse método aqui” que era o método *Hal Leonard*, que eu conheci no Colégio Adventista. Aí eu falei “ah que legal vamos experimentar”, e a gente já experimentou e o resultado foi muito legal. A gente gostou porque a gente começava com 10 alunos, sobravam 2 pra entrar na banda só, e aquele ano começamos com 24 alunos e acabamos com 25 e tinha uma banda no final do ano. A gente foi trabalhando com aquele método, ninguém desistiu, ficaram animados. A banda estava desde o começo tocando junto e quando no final do ano tinha a banda profissional que era a banda municipal e a banda de iniciantes formada no meio coletivo. (JOEL BARBOSA, 2022)

Com esse resultado, seu colega ficou entusiasmado e, como ele também regia a banda de Sumaré e a prefeitura iria fazer uma escola de música, foi aplicado esse método de ensino coletivo também lá, só que de uma maneira maior, com muito mais alunos, com muito mais recurso. Joel, na época, conseguiu bolsa para fazer o mestrado nos Estados Unidos, na Universidade de Washington, em Seattle, mas seu colega continuou o trabalho na banda de Sumaré, ganhou prêmios estaduais e nacionais com a banda. Além de fazer o mestrado, Joel fez também o doutorado nos Estados Unidos, cuja tese versou sobre o método *Da Capo*, como dito anteriormente. Quando voltou para o Brasil em 1999, foi trabalhar na Bahia. Joel explica os rumos de sua formação e atuação profissional: nos Estados Unidos a atividade de mestre de banda acontece dentro da educação musical. Seu mestrado e doutorado foram em clarineta, em performance; mas, como seu método é na área de educação musical, desenvolveu trabalhos na área de educação musical. Quando chegou na escola de música da Bahia trabalhava na área da performance e foi também se aprofundando em educação musical por conta do próprio método, como membro da *Associação Brasileira de Educação Musical* (ABEM) e da *International Society for Music Education* (ISME). Fez parte da comissão da ISME, comissão de *Música e Comunidade*, e começou a trabalhar com a banda de música nas comunidades e favelas na Bahia, experimentando em bandas de música seu método. O primeiro lugar em que aplicou o método foi em uma escola localizada em uma favela em palafitas, tendo a oportunidade de ver como o método funcionava, e



o que funcionava, o que podia se jogar fora, e o que poderia manter. Na ISME, levava essas questões para discutir com os colegas que trabalham também com banda, membros de vários lugares do mundo que desenvolviam trabalhos com educação musical, principalmente com essa educação musical ligada à comunidade. Assim Joel sintetiza seus trânsitos entre a performance e a educação musical:

Na verdade, minha área principal sempre foi a performance desde menino tocando em banda, Tatuí no conservatório sempre foi clarineta, depois na Unicamp também foi performance em clarineta, 6 anos de conservatório. Aí eu voltei para Tatuí, terminei o último ano do conservatório, o mestrado e doutorado também foi em performance... A diferença que minha tese não foi em performance, foi em educação musical por conta do método. (JOEL BARBOSA, 2022)

Quando Joel Barbosa trabalhou dando aula de música *no Instituto Adventista de Ensino (IAE)*, com 19 anos, com o objetivo de formação de banda, dava aula de clarineta e também de todos os outros instrumentos de metais, madeiras e percussão. Em Tatuí aprendera a tocar outros instrumentos com os seus colegas de moradia em uma república. Conforme Joel, “na banda de música você nunca toca só o clarinete, você pega o sax, você tem um amigo que toca flauta transversal, pega e troca os instrumentos, você acaba mexendo com outros instrumentos” (JOEL BARBOSA, 2022).

Quando Barbosa chegou no IAE não foi fazer Música, foi estudar Teologia. Mas viram ele tocando clarineta, então foi convidado para trabalhar e reativar a banda que lá existia. Isso ajudou-o a pagar seu curso de Teologia. Então começou a preparar os músicos, alguns instrumentos tinham professores e outros não, ele dava aula para os instrumentos que não o tinham, como o bombardino, trombone, etc., em nível inicial, usando o método de ensino coletivo *Hal Leonard* (1966).

Na Bahia seu trabalho no início era voltado à performance, dando aula de Clarineta e de Música de Câmara. Tocava na *Orquestra Sinfônica do Estado da Bahia* (OSBA) e atuava como professor visitante na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador. Era também pesquisador pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e tocava na banda sinfônica da Universidade, regida pelo professor Karl Heinz Novaes Schwebel. Barbosa reflete sobre a relação imbricada entre performance e educação musical nessa etapa de seu trabalho:

na época eu estava na performance, execução musical, por causa deste trabalho do método entendendo que esta parte da educação do método é educação musical mais do que a performance, embora o que a gente ensina

no método é performance, mas ensinar performance é educação musical. (JOEL BARBOSA, 2022)

Joel tocava quando a banda precisava, junto a isso começou a orientar no mestrado e no doutorado e a área de educação musical lhe chamou, embora estando ligado na época à performance e execução musical, por causa da sua pesquisa sobre método de ensino musical coletivo, tema muito caro à área da Educação Musical.

Joel estuda e atua há mais de 20 anos nestas duas áreas, Performance e Educação Musical. Na Licenciatura da UFBA orienta trabalhos de conclusão de curso. Atua na Educação Musical no mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, orientando trabalhos voltados ao ensino coletivo com método, ao ensino de instrumentos em bandas de música e à pedagogia instrumental. Na Educação Musical não entra em outras áreas, tanto no mestrado profissional quanto no acadêmico e doutorado. Junto a isso, em termos de docência tem dado aulas em vários festivais, em outras escolas, sempre dando aula de instrumento ou de ensino coletivo para banda, e tocado nestes festivais e encontros de clarinetistas. Nunca parou de tocar, porque acha importante manter a performance para ser um bom professor de banda. Tem regido bandas em vários festivais, também está à frente da banda da escola de música da UFBA e conta com a ajuda de mais dois professores, quando um tem que tocar o outro rege e vai mudando. “Lá na escola eles chamam o grupo de banda filarmônica, no sentido mais de nome do que de função, porque não é filarmônica, é a banda da universidade aqui da UFBA.” Durante toda a entrevista o professor e clarinetista Joel Barbosa voltou sistematicamente à questão sobre a relação entre performance e educação musical, tanto no âmbito da atuação, quanto também da formação continuada:

[...] em relação à pergunta [sobre] a formação e docência em música sempre esteve atrelada. Quanto mais você se dedica à performance, mais você sabe ensinar e, quanto mais você ensina, mais você revê sua performance. Uma coisa está ligada à outra. (JOEL BARBOSA, 2022)

Comentei que já presenciei situações em bandas profissionais em que o mestre da banda para de se dedicar à prática instrumental e investe somente na regência; isso me parece bem comum no meio militar, por exemplo. Em retorno, Joel me explicou que:

Para muitos maestros não tem problema, porque quando se trabalha com bandas profissionais, se você está regendo e os músicos são profissionais,

você vai só reger mesmo. Mas a gente que trabalha com ensino não basta só reger; quando você está na frente de uma banda que não é profissional, você não está só regendo... você está regendo e ensinando né, e aprendendo também, mas assim, quanto mais você se mantém ligado à performance você vai crescendo junto. É diferente de um regente que está numa banda profissional, ele não está ali pra resolver o problema técnico do instrumentista, nem pra resolver o problema musical; ele desce a mão ali e a coisa tem que acontecer. O problema de aprender a tocar o que está escrito é do músico, ele só está ali para direcionar a performance, a interpretação que ele quer e não para ensinar o músico a tocar. Porque o mestre de banda ele não é só um regente, ele é um educador musical, mais do que um regente ele é um mestre, um educador que ensina desde a iniciação do instrumento até os níveis mais avançados. Dependendo do nível de escola que ele está, é não só ensinar música, outros fatores sociais que acontecem dentro da banda que ele tem que lidar. E não é só a música, é a relação da música com o contexto de sustentabilidade da banda em termos financeiros, em termos históricos. Então é diferente do profissional de uma banda militar. O músico civil, se não sabe tocar uma música, faz uma aula e aprende a tocar aquela música. Se você pega uma formação de um regente que teve uma grande experiência em performance, o que eu tenho visto que ele também acaba sendo um melhor regente, um mais preparado não melhor, os regentes que tiveram uma carreira de performance forte eles conseguem tirar da banda conteúdos maiores musicais. Aqueles que não têm muita experiência em performance não conseguem produzir tanto como os outros, porque não têm a experiência da performance, eles não conseguem tirar dos músicos aquela musicalidade, não está ali no gesto dele. (JOEL BARBOSA, 2022)

Joel reflete com mais profundidade sobre as características de bandas profissionais, relativizando a influência do regente sobre as mesmas, em função da maturidade musical de seus músicos:

Em bandas profissionais pode acontecer de o maestro não estar regendo tão bem, mas a banda está lá, quer tocar e sabe tocar bem, não importa quem está na frente. A cada semana pode ter um regente diferente em uma banda profissional, por exemplo. Aí vem um regente convidado que é ruim, mas nem por isso a banda vai tocar mal porque o regente é ruim, o maestro é ruim mas a banda toca bem, a banda profissional sabe tocar bem independente do maestro, na banda profissional na orquestra profissional se faz isso, o maestro está regendo de uma maneira quadrada, mas não vou tocar meu solo quadrado como ele, eu vou ser mais expressivo independente dele, o que não se quer num concerto é que a orquestra perca pontos com o público, porque o maestro fica uma semana ali e vai embora, já os músicos vão ficar anos tocando naquela orquestra e os músicos querem manter seu público, manter sua qualidade, não pode baixar a qualidade porque não tem um bom maestro. (JOEL BARBOSA, 2022)

Joel Barbosa explica que, na Educação Musical, não fez só o um método de banda, mas sim produziu dois métodos para banda, o *Da Capo*, publicado em 2004, e outro, dez anos depois, chamado *Da Capo Criatividade*, que, como o nome indica, tem bastante ênfase na criatividade, fazer arranjo, compor, improvisar e tocar de

ouvido. Depois fez ainda um método para cordas, como o violino, viola e violoncelo; fez outro para cordas dedilhadas, como cavaquinho, bandolim, violão tenor, violão, contrabaixo e viola dez cordas caipira; e há um novo material que terminou no ano passado, chamado *Da Capo Tutti*, que junta todos os instrumentos, porque ele não achava nenhum método que juntasse todos os instrumentos, com todos os sopros da orquestra, mais as cordas da orquestra, mais as cordas dedilhadas, inclusive com instrumentos que são tradicionais como banjo, a viola machete da Bahia, a viola de cocho do Mato Grosso, acordeon do Rio Grande do Sul. Juntou esses instrumentos tradicionais, colocou flauta doce, pífaros, escaletas, são em torno de 64 instrumentos no *Da Capo Tutti*. Mas, segundo Barbosa,

não precisa ter todos os 64 instrumentos para trabalhar com ele. No método tem 4 linhas de instrumentos, que é de percussão, um instrumento de corda que pode ser de arco ou dedilhado, um de sopro fazendo segunda voz e outro de sopro fazendo primeira voz. Se tiver uma flauta, uma clarineta, um violão e uma percussão você toca o método, não fica com tanto buraco, ele funciona. (JOEL BARBOSA, 2022)

O método *Da Capo Tutti* não foi publicado, mas se encontra disponível no *site da International Music Score Library Project, IMSLP* gratuitamente para quem se interessar. Além dos sopros da orquestra, o método contempla o bombardino e o sax genes - conhecido na sua região por “cachorrinha”. Joel possui ainda um método semi acabado que não pretende terminar, voltado à fanfarra. Desistiu de fazê-lo porque, segundo interpreta, as fanfarras estão virando bandas marciais, fazendo-o perder o interesse em finalizar o volume.

Em relação a métodos individuais com que teve contato, como o instrumento de Joel é a clarineta, ele cita o método de Nabor Pires Camargo (1947) e o *Klosé* (1843). No Conservatório de Tatuí estudou o método de Paul JeanJean (1948), que possui vários volumes, e o *Klosé* era o principal, que também se desdobra em vários tomos do método e outros livros. Considera que outra “bíblia” da clarineta, além do *Klosé*, é o *Baermann* (1938), que é um método alemão. Já nos Estados Unidos, o principal método que trabalhou foi o de Alfred Uhl (1984), com a técnica mais avançada. Joel acredita que esses métodos são cansativos para alunos iniciantes, são mais eficazes para quem estuda em conservatórios. Nos lugares nos quais deu aula, como o Colégio Adventista, a Escola de Música de Piracicaba, a Escola de Música de Jundiáí, nesses lugares usava um pouco do *Klosé*, mas usava também os métodos *Rubank* (1980), de autoria de Nilo W. Hovey, que são coleções de métodos

individuais para todos os instrumentos, divididos nos níveis elementar, intermediário e avançado. Esses materiais, além dos exercícios, possuem várias melodias; já o *Klosé* tem poucas melodias, e Barbosa considera as existentes inadequadas para o público com que trabalha:

O *Klosé* é um método da primeira metade do século XIX, então quando tem uma melodia não tem nada a ver com a realidade de hoje dos alunos. Aqui na Bahia se convive com a música de capoeira. Vai ouvir uma melodia que era feita na França no começo do século XIX, 150 anos atrás, então não tem nada a ver com a realidade. (JOEL BARBOSA, 2022)

O método *Rubank*, apesar de ter mais melodias do que o *Klosé*, também não tem nada a ver com o Brasil, porque é um método feito para os Estados Unidos. Nesse sentido, contém melodias estadunidenses, uma ou outra melodia proveniente de algum país africano e outras poucas de outras nacionalidades.

Métodos coletivos antigamente só tinha desde a década de [19]20, quando começa, até a década de [19]80 mais ou menos. Só tinha melodias conhecidas nos Estados Unidos. Eles pegavam a partir de melodias conhecidas, aí depois que começa a ir para o multiculturalismo dos métodos. Eles começam a fazer melodias de outros países, mas eles dão prioridade para os países que eles têm relação né. Você não vai achar melodia árabe, por exemplo, que são lindas, num método de banda. (JOEL BARBOSA, 2022)

Joel explica que esses métodos - inclusive os individuais, como o *Rubank* -, eram construídos em cima de tradições culturais e históricas que se expressam em melodias que não tem a ver com a cultura do aluno brasileiro. Ele usava esses métodos antigamente e hoje não usa mais. Quando começou a dar aula ele percebia que os alunos gostavam de algumas melodias, que tinham alguma relação e, portanto, algum significado musical para eles, em função de sua história pessoal - uma melodia de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), por exemplo -, mas nem sempre era a música que o aluno ou a aluna estava ouvindo na rádio, que estava no cinema, que saía em um filme. Joel Barbosa completava o repertório do método com melodias que estavam mais próximas com a realidade dos alunos naquele momento.

Entre os métodos de clarineta individuais do século XX e brasileiros, Joel mencionou o de Nabor Pires Camargo (1947) e o do Domingos Pecci (1959), o qual conheceu, mas não usou por não o ter à disposição. Em relação ao método de Nabor Pires Camargo - um clarinetista importante de São Paulo, que tocou no Teatro Municipal nos 1960 e 70 -, Barbosa descreve que o mesmo possui uma parte voltado a técnica, e a parte final do livro contém melodias compostas pelo próprio autor. Apesar de haver músicas em gêneros variados da década de 1960 - valsas,

choros, polcas, etc. -, o fato de todas as melodias terem sido compostas pelo mesmo autor - no Nabor, mas também é o caso do método coletivo que mencionou antes, do James Burden -, apesar de haver algumas melodias bonitas, interessantes, o resultado geral “fica com a cara do autor do método”. Ainda para o professor, referindo-se ao repertório musical disponibilizado nos métodos de clarinete ou de instrumentos musicais diversos:

Quando você traz melodias folclóricas de vários lugares do Brasil ou do mundo fica diversificado, você pode agradar mais pessoas. Se o autor colocar só músicas suas fica muito restrito ao seu jeito de gostar de música, menos pessoas vão gostar. Mas quando coloca músicas de vários compositores, ou de várias tradições musicais e orais do Brasil e do mundo, fica uma diversidade maior, fica mais a realidade das pessoas. Ninguém ouve só um tipo de música, você vai gostar de uma música não vai gostar de outra; então o método James Burden não foi muito usado nos Estados Unidos por causa disto, porque todas as músicas que ele colocava, todas as atividades foi o autor que fez, todas as melodias, ele não pegou melodias folclóricas, por exemplo. Então se você tem um método e lá você vai tocar *Marcha Soldado*, você tem uma relação com essa música, você já cantou ela na infância. Ou vai tocar *A Canoa Virou...* você tem uma relação, quase todo mundo no Brasil cantou essas músicas. Então quando o aluno vê essa música ali, ele faz uma relação, aquilo tem um significado musical, tem um valor psicológico, tem um valor social na formação das pessoas. E, quando eu componho uma música desconhecida, você vai tocar e aquela música não tem muito significado para o aluno, a música até pode ser bonita, mas não vai ter uma relação, um significado musical, diferente do que acontece quando se tem uma música folclórica. É neste sentido que o método do Nabor é muito bom tecnicamente e tem essas melodias que são interessantes, mas acaba não tendo uma relação com a realidade hoje. (JOEL BARBOSA, 2022)

O primeiro método coletivo com que Joel Barbosa teve contato foi o de James Burden, que o Projeto Guri usa, além do *Da Capo*. O segundo foi o do Hal Leonard, o qual conheceu no Colégio Adventista quando esteve lá na década de 1980, quando foi professor e maestro da banda, conforme já dito. O método é da década de 1960, mas a editora, que já lançou mais uns cinco métodos, a cada cinco anos faz novas edições dos métodos, para se adaptar às novas filosofias da educação musical.

Na década de [19]60, por exemplo, os métodos não tinham nada de eletrônico junto; na década de [19]80, o método *Yamaha* (1988) já começa a colocar fita cassete com *playback*. Eles atualizam, não repetem, porque querem que você compre o método novo. Se eles repetirem o mesmo método ninguém vai comprar. As melodias tradicionais eles não mexem muito, então o que eles fazem: eles acrescentam mais duetos, exercícios, vai mudando. Porque, por exemplo, a filosofia da educação musical da década de [19]60 não defendia o multiculturalismo. Nem pensava nisso, então só usavam melodias conhecidas nos Estados Unidos.

Na década de [19]90 a filosofia da educação musical adere ao multiculturalismo, você tem que conhecer a música dos outros países. Aí os métodos de bandas o que fazem? Começam a colocar melodias além dos Estados Unidos, melodias da Austrália... Do Brasil só vi uma vez num método, de 20 métodos que pesquisei. Só uma melodia do Brasil, nem era conhecida. Mas, assim, eles trazem melodias de países que falam Inglês: África do Sul, Austrália, Nova Zelândia, Alemanha, França. Lógico que tem melodias da França que são conhecidas, que a gente canta no mundo todo. Por exemplo, *Frère Jaques*: todos os métodos coletivos americanos têm essa melodia, que é francesa, mas é conhecida nos Estados Unidos. (JOEL BARBOSA, 2022)

Além de aderirem à perspectiva multicultural, na década de 1990 as principais editoras de métodos incluem nos seus recursos as novas tecnologias: gravações em áudio das lições com o uso de fita cassete; depois áudio e vídeo nas fitas de vídeo VHS<sup>7</sup>; os *compact discs* CD-ROM, que abriam em um programa no computador. Esses recursos audiovisuais apresentavam geralmente um professor falando de teoria, outro dando aula de instrumento ou um regente, com uma banda na frente, com quem se poderia tocar junto. Reflete Joel sobre antigas e novas tecnologias no uso e difusão de métodos de ensino musical:

O problema do VHS era quando você tocava a lição 25 e depois queria tocar a lição 45. Para achar na fita essa lição se perdia muito tempo rebobinando; então quando saiu o CD-ROM, que veio com o método, era mais rápido, você clicava no computador a lição 45 e tocava junto. Agora essas lições ficam nos sites, você compra o método e se você pagar a anuidade do site você tem tudo isso lá no site, tem as aulas, as músicas do método, além do método impresso. Você pode pagar e ter essas coisas. (JOEL BARBOSA, 2022)

Joel conclui que os métodos estão sempre mudando se adaptando, porque a educação musical não para; ela está sempre repensando suas maneiras, e a maneira de ensinar também. Assim, o professor passa a tratar das metodologias adotadas nos métodos que criou:

Antigamente a ênfase era muito em uníssonos, depois colocaram duetos, cânones e foram acrescentando. O *Da Capo* quando [...] tem isso; já o *Da Capo Criatividade* tem bastante improvisação e tem muito mais atividades para todos os instrumentos, desde a tuba até a flauta, tem a melodia, a segunda voz da melodia, harmonia e linha de baixo. Por exemplo, o clarinetista pode tocar tanto a linha de baixo e as outras funções também, tuba aprende a tocar melodia, aprende a tocar o baixo e aprende a tocar a harmonia. A pedagogia também vai mudando nos métodos, não basta ser um conjunto de melodias, tem que ter maneiras diferentes de ser ensinadas. No *Da Capo Criatividade* a tuba vai poder trabalhar, igual aos outros, todos

<sup>7</sup> VHS: O *Vídeo Home System* é um padrão comercial para consumidores de gravação analógica em fitas de videoteipe. O sistema foi desenvolvido pela *Victor Company of Japan* (JVC).

os aspectos da improvisação, da criatividade, tem mais jogos também. No primeiro tinha uma espécie de duas brincadeiras de improvisação, no primeiro *Da Capo*, já no *Criatividade* tem bastante, tinha algumas coisas de tocar de ouvido no primeiro, quase ninguém fazia, no segundo desde a segunda lição já tem brincadeiras de tocar de ouvido e improvisação desde a primeira lição. (JOEL BARBOSA, 2022)

Com os exemplos acima, Barbosa destaca diferentes maneiras de pensar a pedagogia da música, que considera que muda muito. Nos Estados Unidos ele analisou mais de vinte métodos, além dos cinco principais de banda e de cordas do Brasil.

Joel pesquisou todos os métodos acima, vendo como eles funcionam, e considera que, a partir da década de 1990, os materiais destas principais editoras possuem uma qualidade sem comparação com os volumes anteriores, porque fazem uso significativo de cores na diagramação dos livros, das novas tecnologias digitais, já mencionadas, do *playback* e das vídeo aulas. Além disso, há uma atualização e diversificação do repertório que acompanha o método, do repertório didático, além da sequência das músicas e da distribuição do conteúdo ser planejado de acordo com o calendário gregoriano, porque o conteúdo dos métodos estadunidenses é pensado em relação ao ano letivo escolar norte-americano e não do Brasil.

Conforme Joel Barbosa, os métodos feitos nos Estados Unidos costumam contemplar os níveis 1, 2 e 3, do quinto ao sexto ano do Ensino Fundamental, normalmente, ou quinto, sétimo e oitavo.

Barbosa exemplifica as características de repertório dos métodos estadunidenses adaptadas ao calendário do país:

[...] então os 3 primeiros anos de aula de banda, por exemplo, ou de orquestra, quando começa em setembro, logo vem o Natal. É importante ter uma melodia de Natal no método. Então colocam música de Natal, e depois vai ter outro feriado, tal, eles vão escolhendo o repertório de acordo com as datas do calendário. Quando começa janeiro eles planejam pensando até nessas férias que vão ter, dão uma interrompida nas atividades. Se você coloca conteúdos demais, não chega na hora certa pra tocar as músicas de Natal. Eles fazem isso desde a década de [19]20, quase cem anos que eles fazem isso, começaram o primeiro método em 1927. Quando vai usar o método americano aqui, você começa em março com o método americano, daí pega um método bom americano e vai usando e não tem música brasileira, e está tudo escrito em inglês, e de repente tem uma música de Natal, *Jingle Bells*, e você está em abril, e tem uma música de Natal lá. Não tem sentido, o máximo que poderia ter é uma música de São João, pois está chegando a festa Junina, ou uma música que tivesse a ver com a Semana Santa, que normalmente é em abril... No método americano tem melodias dos hinários, tem melodias protestantes, músicas que tem a ver com aquela tradição, com aquela cultura, com aquela história americana, com essas melodias. Então, assim..., a gente pode usar o método americano? (JOEL BARBOSA, 2022)



Joel reflete sobre as diferenças culturais que embasam métodos em diferentes países e responde que se podem usar métodos de um país em outros, mas, ao mesmo tempo, essas análises fizeram com que considerasse que seria importante criar um método brasileiro, com música brasileira e também de outros lugares do mundo, dos países vizinhos ao Brasil na América Latina e de países africanos, por exemplo. Apesar disso, focou nas músicas folclóricas/populares do Brasil no nível um do método. No nível dois e três Joel gostaria de abrir o repertório para outros países latino-americanos e países do continente africano, mas por conta de suas demandas profissionais não conseguiu ainda desenvolver esse trabalho.

O método *Klosé* de clarinete foi pensado para o Conservatório de Paris, França, da primeira metade do século XIX. No entanto, Joel avalia que, como os conteúdos são técnicos, “o trabalho de dedo então funciona hoje, se você quer desenvolver a técnica na clarineta, o que o cara pensou lá em 1840 é o mesmo modelo de clarineta, é a mesma chave, então funciona para desenvolver a técnica. O que não funciona culturalmente são as melodias, que ficam estranhas, a não ser que eu queira saber ou conhecer o pensamento histórico composicional da época de como tocar música da época, aí funciona, o método para essa finalidade.

Joel motivou-se a criar o método *Da Capo* quando trabalhou com o método Hal Leonard em Nova Odessa, há cerca de 30 anos atrás, conforme relata:

[...] quando eu estava lá em Nova Odessa a gente estava dando aula com esse método do Hall Leonard e os meninos tocando ali aprendendo, a primeira coisa que me motivou foi que no final do ano a gente tinha uma banda tocando, uma banda iniciante tocando repertório lá na praça, além da banda principal que já existia. Então com o método a gente conseguiu montar uma banda, e dos 23, 24 alunos que entraram acabou com um a mais, ninguém desistiu. Então isto me motivou muito, porque não teve nenhuma desistência. A motivação foi muito alta dos alunos, porque eles estavam desde o começo fazendo parte de um conjunto, de um time.

Joel conta um episódio em que estavam tocando juntos e ficaram felizes, porque conseguiram ler uma música. Então um aluno falou: “professor eu conheço essa música!” Era a música Natal *Jingle Bells*, mas estava escrito assim. Os integrantes da banda ficaram motivados por estarem tocando uma música que eles conheciam. Um outro aluno, no final da aula, pediu: “professor eu posso levar o instrumento pra casa hoje pra tocar essa música pra minha mãe?” Eles não eram autorizados a levar o instrumento para casa; a regra era que eles tinham que ir até o local onde a banda ensaiava para estudar. Semelhante engajamento aconteceu

quando aprenderam a tocar Parabéns a Você. Alguns membros da banda queriam levar o instrumento para tocar para o irmãozinho, mãe ou pai se estivessem de aniversário. Foi então que Joel percebeu, a partir das manifestações dos jovens músicos, que quando eles tocavam métodos estrangeiros os alunos não conheciam as músicas e como havia sido importante para os estudantes tocar músicas conhecidas e significativas em suas vidas.

Então com o método coletivo Hal Leonard a gente viu que isso melhorou muito. Inclusive na banda de Sumaré poucos desistiam, porque eles percebiam que desde o começo estavam tocando o instrumento. Não começavam com o Bona ou com teoria, começavam com o instrumento, isso era diferente. Às vezes os alunos já desistiam na parte inicial do estudo, porque era sem instrumento, só fazendo no Bona, só teoria, batendo ritmo. Daí isso não é fazer música, isso não é música. (JOEL BARBOSA, 2022)

Joel Barbosa imaginou como poderia ser ainda mais motivador se houvesse um método com as músicas que se cantam no Brasil.

Se estava dando efeito com o método americano, eles ficavam mais animados, imagine com um método com músicas brasileiras, com os ritmos brasileiros, os gêneros samba, essas coisas todas. Daí que veio a vontade de fazer o método no doutorado. (JOEL BARBOSA, 2022)

Quando voltou ao Brasil usou o método *Da Capo* em projetos sociais, em bandas de música no interior da Bahia e em bandas filarmônicas, e acompanhou alguns colegas que desenvolveram práticas de ensino musical com base no método em igrejas. Em relação aos projetos sociais nos quais o método *Da Capo* é usado, muitos são comunitários, outros são municipais de prefeituras, em escolas da Bahia. O método é usado em dois dos maiores projetos sociais brasileiros: no *Projeto Guri*, em São Paulo, que tem mais de 40 mil alunos; e no *Projeto Neojiba*, na Bahia, projeto social que é financiado pelo governo. Joel não é docente nesses projetos, mas acompanha alguns dos mesmos, ministrando cursos de formação aos professores que vão trabalhar com o método *Da Capo*. Na ABEM há muitos anos dá curso sobre o *Da Capo* para pessoas que queriam usá-lo. Ministrou aulas em muitas universidades que o chamam para dar o curso do *Da Capo* para alunos da Licenciatura em Música ou mesmo de outros cursos, e tem dado cursos do método *Da Capo* para alunos, professores, regentes e mestres de banda em várias regiões do Brasil.

Nos Estados Unidos as editoras fazem os métodos de banda em seis níveis, um nível para cada ano da escola. O método *Da Capo* é para o nível um, fácil, e

dentro o material está dividido em três partes. Cada parte está dividida, por sua vez, em subpartes, que evoluem como “degraus”.

[...] vamos pensar aqui em Bb Maior, que é como começa o método. Você vai ter dó, ré, mi, fá, sol. Você não tem uma escala inteira, têm cinco notas. Portanto ele está dividido em 3 partes, e dentro destas partes têm sub partes. É porque ele vai subindo por degraus. O primeiro degrau tem cinco notas; depois, o segundo degrau vai ter essas cinco notas - dó, ré, mi, fá, sol - mais um si natural grave e lá e sib, tem uma escala mixolídia. Aí acaba a primeira parte do método. Mas com cinco notas já têm concerto, você tem as músicas com cinco notas, têm *Asa Branca* [de Luiz Gonzaga, Recife., 1912 - 1989], têm uma série de músicas que não estão no método, é um repertório que acompanha o método, só com cinco notas. E não tem colcheia, só tem mínima, semínima e semibreve. Então [esse é] o primeiro passo. O segundo passo vai ter o dó, ré, mi, fá, sol o si natural grave o lá e o sib, a sensível do dó e a mixolídia, aí fechou o primeiro nível, primeira divisão vamos chamar assim. Aí a segunda divisão você vai aumentando mais notas, vai fechar a escala de dó maior. Você vai aumentando para o grave e para o agudo, você começa no meio do instrumento dó, ré, mi, fá, sol, você vai subindo. Já o segundo nível, segunda parte já entra a colcheia a pausa de colcheia, já entra a semínima pontuada, tem ali no método, dá pra você perceber e encerra com um concerto e aumenta mais a extensão do instrumento. Aí o terceiro nível. Por exemplo, a clarineta só entra no agudo no terceiro nível. A clarineta, no segundo nível, ela vai aprender as notas graves. Ela vai fazer dó, ré, mi, fá, sol na mão esquerda, ela vai fazer si, lá, sol, fá, mi no grave até o gravão e aprender outros ritmos e aí tem um concerto. Aí [n]o terceiro nível ela vai entrar para o agudo. (JOEL BARBOSA, 2022)

Joel explica que seguiu o padrão americano porque eles realizam métodos há 100 anos e se baseiam na extensão da clarineta. Discorre então sobre os desafios de produzir as sequências de ensino das notas para esse e outros instrumentos musicais no seu método:

[...] aí cada instrumento tem a sua maneira de estar ali. O saxofone não podia perder tempo, o saxofone começa ali e vai descendo para os graves aos poucos. Ele não vai ter o dó grave logo na primeira aula, igual o Klosé. Vamos dizer assim, ele vai subindo [d]o grave para o agudo, mas tem horas que ficam passagens que não são tão boas. A flauta mesmo sofre muito; o bom pra flauta é tocar em sol maior, por exemplo, ou em dó... Ela está tocando em sib, então não é uma tonalidade boa pra ela. Então, como a maior parte dos instrumentos da banda são em sib ou mib e fá a trompa, então essa tonalidade aqui sempre fica mais fácil para o instrumento. A tonalidade de dó maior e próximo de dó maior para os instrumentos de sopro, são as tonalidades mais fáceis. Então, quando a flauta ou o oboé tem que começar em sib maior, ela já está começando pedagogicamente falando já no mais difícil. Como você facilita pra ela tocar junto com a clarineta com o saxofone? Um está em mib, o tenor está em sib, o trompete, pro trombone é mais fácil começar em sib maior, porque você tem o sib fechado e o fá fechado. Você tem que ter uma referência de afinação, aí você vai afinando as posições a partir da referência fechada. Então, assim, a terceira parte praticamente você começa em si bemol, aí você vai na segunda parte para mi bemol e a última parte você está em fá maior. Vamos pensar aqui nos instrumentos em si bemol, trompete, sax tenor, clarineta, mesmo o trombone. Neste sentido, pensando em si bemol, mesmo que esteja escrito em dó, ele começa em dó, depois ele vai pra fá maior, depois

em sol maior, sem nenhum acidente, depois um acidente que é o si bemol, depois um acidente que é o fá sustenido... Está em torno do maior, está numa tonalidade que é mais fácil pra ele, o sax alto ele começa com um sol maior, porque ele está tocando em si bemol e começa com um sustenido, porque não é ruim pro sax alto um sustenido, não é um bicho de sete cabeças pra ele. Aí depois ele vai pra dó maior e, depois, quando ele vai pra fá maior, aí vai aparecer mais um sustenido. Ele tinha aprendido fá sustenido, vai aprender dó sustenido. Mas não no grave, não vai aparecer pro sax alto. Então não é nenhum bixo de sete cabeças, está perto da natureza do instrumento e, quando está perto da natureza do instrumento, pedagogicamente e didaticamente é mais fácil tocar. A flauta, quando a gente vai pra fá maior, já não fica tão ruim como si bemol maior, mas quando a gente vai pra mi bemol, por exemplo, a flauta já é ruim. São três bemóis. O oboé também. Já no outro método que eu fiz, que é o *Da Capo Tutti* - que eu te mandei o link que tem todos os sopros e tudo mais -, aí não, aí a flauta está em casa, ela começa em sol maior, o oboé sol maior... A prioridade não era o instrumento si bemol, a prioridade eram as cordas violino, que aí os violinos começam com sustenido. As cordas... a tonalidade boa pra eles é ré maior, pro saxofone fica difícil. Alguém tinha que pagar o preço, aí as cordas ficaram bem, o teclado ficou bem, todas as cordas ficam bem, cordas dedilhadas, sol maior funciona para violão, primeiro começa em sol maior e depois ré maior, então assim os instrumentos em dó de sopro fica maravilha começar em sol maior, oboé, flauta, fagote. Pro si bemol eu fiz uns ajustes, pro saxofone alto não deu certo, se você pegar o método do saxofone alto você vai dizer assim: "o Joel tá doído, o cara encheu de sustenido logo no início", o dó sustenido do saxofone não é um problema, o problema é o ré sustenido, que é o fá sustenido do violino. (JOEL BARBOSA, 2022)

Comentei com Joel, em relação aos níveis, que havia conseguido entender, olhando para o método, a nota boa de começar e as tonalidades. Joel me explicou então que se pode perceber, no caso do trompete, que tem aluno que vai soprar e sai a nota sol, que é uma nota considerada de fácil emissão, porque não se aciona nenhum pisto e está numa região média no instrumento. Porém ele pode tocar a nota dó, que é a mesma posição do sol, ou seja, não se aciona nenhum pisto também. Então isso deve ser trabalhado antes de ir para o método, conforme ele fala a seguir:

Eu faço, em um período de uma semana, três aulas pelo menos. E como o aluno não está sozinho, tem ele e os amigos de trompete e no início da segunda aula já tem trompete e trombone juntos, eu começo assim... não começo todo mundo junto, não. O que acontece: os trombones também começam com fá, fá si bemol, a tuba também, fá si bemol, mas todo mundo começa com fá. Estou falando si bemol porque às vezes pode ser que não saia o fá, o sol do trompete. O bombardino também está começando com sol, então assim se não sair o sol do trompete, sair o dó, o aluno tem que perceber "ali está saindo o dó e é sol", aí você pega todo mundo que consegue fazer o sol, que consegue fazer o fá no trombone, na tuba, no bombardino... Usa o som deles, aí "vamos brincar de só fazer essas duas notas", canta e toca; aí ele vai achando, né. Aí quando chega no coletivo da banda você tem ali quase todo mundo tocando sol. O ouvido dele ajuda muito, se fosse individual o aluno só teria eu como referência pra acertar o sol, mas quando você tem uma banda ali tocando sol e dó, aí dá pra perceber no que ele está errado. A mente dele, o ouvido está ouvindo o sol,

a tendência é puxar pro sol, e o trombone ali no fá também ajuda bastante, bombardino tem vários instrumentos tocando, quem não começa com fá começa com si bemol, que é o caso aí do oboé, porque o fá do oboé é muito difícil. (JOEL BARBOSA, 2022)

Nos instrumentos da família das madeiras a emissão inicial das notas musicais no método ocorre da seguinte maneira conforme explica Joel:

Pra flauta nem tanto, o saxofone não começa com o sol que seria o fá, desculpa o oboé começa com dó. Aquela posição fácil pra ele tocar, que é a mesma nota do saxofone alto, o lá, que é a mesma nota da tuba, mi bemol, que é a mesma nota do sax genes e a mesma nota da trompa. Pra trompa vai ser mi solto. Esses instrumentos como se fosse um contralto, então no começo do método você tem fá, o instrumento em dó, fá e dó, sax alto, oboé e a tuba fá, você tem a quinta. No meio dessa massa sonora, dó e fá, ele vai chegar no fá. É importante fazer uma boa introdução com a flauta e oboé. Trompa é um instrumento muito difícil também, mesmo começando com o mi é um instrumento difícil. Os métodos não conseguem resolver essa questão, porque vai muito pro agudo, de repente tocar em si maior, que é o tom da banda no primeiro nível do método, si bemol maior, é uma coisa muita aguda pra uma trompa em fá, porque vai ser a escala de fá, pra eles não é a escala de dó. Se fosse a escala de dó pra eles seria uma beleza, o oboé começa e não começa tão ruim porque é dó e depois si bemol e depois vai ter o ré mesmo, daí o ré vai ser difícil pro oboé, os métodos coletivos em geral pra flauta e oboé são difíceis. O fagote nem tanto, mas pra oboé é muito chato, dá muito trabalho, você tem que dar uma atenção especial pro aluno do oboé, senão você perde ele. (JOEL BARBOSA, 2022)

O oboé e flauta transversal são instrumentos que devem ter uma atenção especial por parte do professor que vai trabalhar com o método *Da Capo*. As primeiras lições não são favoráveis para um aluno iniciante, por isso deve-se começar a preparar o aluno antes, conforme explica Joel:

Nos Estados Unidos eles começam a preparar o oboísta antes de começar o ano, para o ano vem você já escolheu o aluno do oboé da banda que está aprendendo flauta doce e começa a dar aula pra ele individual de oboé. Quando começar a banda ele já está preparado pra tocar em si bemol maior, trabalha ali uns dois três meses com ele e coisas fáceis no oboé, inicia ele no final do ano. Vamos dizer se fosse no Brasil você vai na aula ali de quarta série vê com a professora que está interessado em tocar oboé, porque a professora já apresentou os instrumentos, você vai lá e toca na sala de aula pros alunos, dois alunos se interessaram, por exemplo. Então o seguinte: “pra você tocar oboé na banda ano que vem você tem que começar agora”. Aí, tipo assim, em novembro você começa a dar aula de oboé pra ela, aí você não segue o método, você segue o método tradicional, dá aula em dezembro e janeiro e ele leva o oboé nas férias pra aprender com o oboé e quando começar a banda em fevereiro, final de fevereiro, todo mundo vai começar do zero, menos os oboístas. Eles já começaram, então não vai ser difícil pra eles tocar o dó, si bemol. É isso que muita gente faz nos Estados Unidos. Mas, quando você começa o oboé junto com todo mundo, aí você tem que arranjar uns horários extras com o oboé e com a flauta, se for o caso pra algum instrumento assim que foge do esquema, e trabalha individualmente as coisas que são mais fáceis pra eles, porque no método está mais difícil, é um trabalho especial. (JOEL BARBOSA, 2022)

O método *Da Capo* foi planejado para o ensino coletivo, podendo ser usado com a banda completa ou no ensino individual, ele é um facilitador das práticas musicais, promovendo e estimulando a participação ativa dos alunos nas atividades. Além do aprendizado com o instrumento, desenvolve a teoria e a percepção musical ao mesmo tempo, o aluno tem contato com o instrumento desde a primeira aula. Conforme intitulado pelo autor, o *Da Capo* é um método coletivo elementar de banda, porém nele internamente existem três seções/níveis (respectivamente, p. 1-9, p. 10-19 e p. 20-27), de acordo com as explicações feitas acima por Joel Barbosa.

## 5 MÉTODO TOCAR JUNTO

### 5.1 DESCRIÇÃO DO MÉTODO

O método *Tocar Junto* (ALVES, 2014) é o resultado de um trabalho que foi realizado por um grupo de educadores musicais atuantes na área de Ensino Coletivo de Instrumento Musical - ECIM. A ideia de lançar a coleção de livros surgiu, conforme consta na introdução do método, nas reuniões do Grupo de Pesquisa “Educação Musical e Transformação Social”, a partir de discussões da necessidade de sistematizar metodologias do ECIM, tendo como objetivo socializar as práticas pedagógicas a partir de estudos técnicos-musicais, repertório e arranjos próprios (ALVES, 2014, p. 5). Em seu primeiro volume, a coleção *Tocar Junto* trouxe o “Ensino Coletivo de Banda Marcial”, mas é possível acessar no site da [Webzinecirandaarte.com.br](http://Webzinecirandaarte.com.br) a versão para Banda Musical, que contém os instrumentos da família das madeiras, como a flauta transversal, a clarineta, o saxofone alto e o saxofone tenor. Todos estes materiais estão disponíveis para *download*. A metodologia foi proposta de maneira autoral por Marcelo Eterno Alves e apresenta uma sistematização de conteúdos musicais, envolvendo uma série de exercícios técnicos contextualizados na pesquisa de repertórios, com vistas a um melhor desenvolvimento dos alunos. Além do autor Marcelo Eterno Alves, o método *Tocar Junto* contou com o apoio de Flávia Maria Cruvinel e Luz Marina de Alcantara, organizadoras deste trabalho, e Felipe Nakagima e Pedro Rodrigues Carneiro, que contribuíram com algumas composições presentes no livro. Na figura 2 podemos observar a capa do livro de trompete do método *Tocar Junto*:

Figura 2



Fonte: [Webzinecirandaarte.com.br/tocarjunto](http://Webzinecirandaarte.com.br/tocarjunto)

A seguir apresento a tabela 3 com as informações sobre o método *Tocar Junto*, elaboradas a partir dos critérios escolhidos por mim para a análise do material didático:

Tabela 3 – Método *Tocar Junto*

<b>MÉTODO TOCAR JUNTO</b>	
<b>Título</b>	<i>Tocar Junto, Ensino Coletivo de Banda Marcial</i>



<b>Autor</b>	Marcelo Eterno Alves
<b>Ano de Publicação</b>	2014
<b>Editora/Local</b>	Pronto Editora e Gráfica - Goiânia
<b>Número de Páginas</b>	57 páginas
<b>Número de Livros</b>	7 livros divididos em livro de regência, trompete, trompa, eufônio, trombone, tuba e percussão. (porém os livros para flauta transversal, clarineta, saxofone alto e saxofone tenor encontram-se disponíveis para download no site)
<b>Nível</b>	Iniciante
<b>Teoria/Técnica</b>	Tabela de digitação, cuidados e manutenção dos instrumentos, a Banda Marcial e seus instrumentos
<b>Número de Seções</b>	4 seções
<b>Número de Lições</b>	28 lições em todos livros
<b>Tipos de Atividades</b>	princípios básicos de respiração, princípios de pulso e andamento, princípios básicos de ritmo, som e silêncio, princípios básicos da teoria musical, sugestões de metodologia do uso dos exercícios, lições
<b>Canções</b>	Acalanto (Folclore Brasileiro), Marcha da vitória (Marcelo E. Alves), Hino Marcial (Pedro R. Carneiro, Adapt. Marcelo E. Alves), Morte de Vênus/Marcha Fúnebre (Felipe Nakagima), A pobre e a Rica(Folclore Brasileiro), Ciranda Cirandinha(Folclore Brasileiro), Marcha Olympica(Marcelo E. Alves),

	<p>Venho do Recife(Folclore Brasileiro), Libertação de Prometeu(Felipe Nakagima), Eis uma Linda Flôr/Valsa(Pedro R. Carneiro), Bate,bate o ferreiro(Folclore Brasileiro), Passa passa Gavião(Folclore Brasileiro), Capelinha de Melão(Folclore Brasileiro), Ronda Alla Turca (W.A.Mozart), Tristesse(F.Chopin), Lá vem o sol saindo (Folclore Brasileiro/arr: Marcelo E Alves), Entrada Festiva/Marcha (Marcelo E. Alves), Saturno em Quadratura (Felipe Nakagima), Luiza/ Rosa perfumada (Pedro R. Carneiro/Adap: Marcelo E. Alves), Samba-le-lê (Folclore Brasileiro), Eu fui no tororó (Folclore Brasileiro), Noites Goianas (Joaquim Santana/Arr: Marcelo E. Alves), Carneirinho, Carneirão (Folclore Brasileiro), Caminho da Pedras/Marcha (Pedro R. Carneiro), Um Tesouro/Possuído ou Iminente (Felipe Nakagima), Minha Vênus Pantomnésico (Felipe Nakagima/Marcelo E. Alves).</p>
<b>Site/Outras produções</b>	Webzinecirandaarte.com.br/tocarjunto

## 5.2 ENTREVISTA COM MARCELO ETERNO ALVES

Realizei para esse estudo uma entrevista com no dia 05 de abril de 2022, fizemos um encontro por vídeo chamada, usando a plataforma *Google Meet*, seguindo o roteiro mencionado no capítulo 2, sobre a metodologia da pesquisa. Com base nessa entrevista, apresento as informações abaixo, sobre a formação e atuação do autor, assim como suas considerações quanto ao método *Tocar Junto* (2014).

Marcelo Eterno Alves, autor do método de ensino coletivo para instrumentos de sopro e percussão *Tocar Junto*, deu início a sua formação musical em 1982, na Banda Marcial do Colégio Lyceu de Goiânia. Estudou posteriormente no

Conservatório de Música de Goiânia, Universidade Federal de Goiás (UFG). Estudou trompete no Centro Cultural Gustav Ritter. Técnico em Trompete, licenciado em Educação Musical, Especialista em Música Brasileira no Século XX e Mestre em Performance Musical pela Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. atualmente faz doutorado em Educação Musical na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Sua experiência na performance vem de atuações em diversas bandas e orquestras como a Banda Militar do Corpo de Bombeiros de Goiás. Orquestra Filarmônica de Goiás de 1989 a 1997, Orquestra Sinfônica de Goiânia de Goiânia de 1992 a 2004. Foi Presidente da Sociedade Goiana de Música, Coordenador de Artes e Coordenador Acadêmico do IFG, onde atualmente é professor de Teoria Musical e Instrumento musical.

Marcelo Alves começou sua experiência na docência no final de 1989 para 1990, dando aulas em bandas na cidade de Goiânia e Anápolis. Depois de terminar sua licenciatura, prestou concurso para a Escola Técnica Federal - que hoje é o Instituto Federal de Goiás (IFG), onde começou a dar aula de música na banda da instituição. Posteriormente, em 2007, foi aberto ali um curso técnico e, em 2012, uma licenciatura, no agora já denominado Instituto Federal de Goiás. No IFG conforme já foi mencionado, Marcelo atua como professor de teoria e percepção musical, trompete e trabalha com a banda.

Na sua formação, Marcelo teve acesso a métodos tradicionais de ensino individual para o trompete (que é seu instrumento), os quais ele continuou utilizando em suas aulas: *Arban's* (1893), *Amadeo Russo* (1923), *Théo Charlier* (1900), *Charlie Colin* (1964), *Herbert Clarke* (1984) e o caderno de trompete do Fernando Dissenha (2008), que foi feito em parceria com a Yamaha e ele utiliza nas suas aulas. Sobre os métodos de ensino coletivo que utiliza em suas aulas, Alves cita o método da *Yamaha* de autoria de John O'Reilly e Sandy Feldstein (1988) e o *Accent on Achievement*, de autoria de Mark Williams e John O'Reilly, que são dois livros americanos de ensino de banda. Já em relação aos métodos brasileiros, o trompetista e professor utiliza o livro de metais do Projeto Guri, escrito por Jorge Augusto Scheffer com a colaboração de Ary da Silveira Junior (2011), livro para iniciantes, livro básico para metais e tem para todos os instrumentos. Conhece o método *Da Capo*, porém não chegou a utilizar nas aulas, mas já estudou e analisou quando estava escrevendo o método *Tocar Junto*, comparando-o com os métodos americanos. Considera que a filosofia do seu método *Tocar Junto* é muito próxima

ao método da Yamaha, que ele segue, e vai em direção aos métodos que ele conhece.

Com a abertura de cursos técnicos em 2007, no entanto havendo somente um professor de metais na escola, Marcelo se viu na obrigação de trabalhar as aulas de instrumento em uma perspectiva coletiva. Começou a usar a metodologia do ensino coletivo, visto que passou a ter no mínimo três alunos em aula durante muito tempo.

Então eu fui obrigado a começar a trabalhar numa perspectiva coletiva mesmo, apesar de que antes, desde a década de [19]90, eu dava aula em banda achando que eu fazia ensino coletivo. Mas o ensino coletivo em si mesmo eu passo a entender a partir de 2007, justamente porque eu passei a usar os métodos e entender como é que funcionam os níveis de exercício, o nível que o aluno vai atingindo, níveis de música. (MARCELO ETERNO ALVES, 2022)

Na década de 1990 Alves apenas ensaiava a música da banda, ensinava a escala, fazia nota longa, mas agora ele reconhece que isso não era ensino coletivo. Ele costuma dizer que achava que estava fazendo ensino coletivo, porque fazia as aulas coletivamente em bandas marciais, mas ainda não era com base na filosofia de ensino coletivo. A partir de 2007 passa a usar métodos americanos, assistir vídeo aulas e ler sobre ensino coletivo. Leu o trabalho de sua amiga Flávia Cruvinel, de 2003, em que ela fala como é a filosofia do ensino coletivo, o papel do professor, o papel dos alunos, do aluno assistente ou professor assistente - porque no ensino coletivo você consegue trabalhar com dois, três professores simultaneamente, com uma turma de 20, 30 alunos, e cada um tem a consciência que deve trabalhar com essa metodologia, senão vira uma grande confusão com cada um falando uma coisa diferente.

Antes de publicar seu trabalho, o *Tocar Junto*, Marcelo dava as aulas em grupo sozinho. Ainda não havia professores de outros instrumentos, como de trombone e de instrumentos de percussão, por exemplo. Essa situação o levou a trabalhar com os métodos americanos, que tinham em seu repertório principalmente muitas músicas do folclore/da cultura popular americano/a - pequenas peças fáceis de tocar - e algumas peças de outras nacionalidades também Joel Barbosa, no método *Da Capo* (2004), já usa músicas do folclore/da cultura popular brasileiro/a, então o aluno vai aprendendo a ler a partitura tocando músicas conhecidas. Mas Marcelo sentia falta de ter exercícios mais voltados à técnica instrumental, para o aluno aprender mínima, semínima, colcheia, aprender a fazer uma digitação, alguma célula rítmica. Foi então que começou a produzir sua aula com esse material. Usava

o método americano, mas apenas para uma parte da aula, e levava, para outra parte, exercícios que ele criava para todos os alunos de instrumentos de metais tocarem juntos. Esses exercícios eram baseados no nível de música que a banda estava tocando. Por exemplo, se a banda tocava uma peça que tinha uma célula rítmica com contratempo, então, sentindo que alguns alunos tinham dificuldades de tocar, durante a aula da banda ele produzia exercícios que poderiam ajudar a solucionar o problema. Em síntese, tinha a aula da banda que consistia no ensaio da banda, na qual ele usa o método, e tinha um momento - uma parte da aula, meia hora ou quarenta minutos de uma aula de uma hora e meia - no qual ele dava aula de instrumento, mas no coletivo, então neste momento ele criava exercícios. A partir desses materiais que ele produzia surge o método.

Em 2012 Marcelo Alves participou de um grupo de pesquisa coordenado por Flávia Cruvinel, que considera umas das pessoas que mais pesquisou ensino coletivo no Brasil, está entre as maiores pesquisadoras, é sua amiga de infância, fizeram graduação junto, especialização junto, mestrado junto, e sempre conversaram muito sobre o ensino coletivo. O grupo se reunia a cada 15 dias para debater sobre coisas que vinham lendo sobre o assunto. Em uma dessas reuniões, realizada no Instituto Federal, ele teve a oportunidade de mostrar aos colegas a escola e como era o seu trabalho de ensino coletivo na prática. Na sala onde acontecem as aulas tem uma televisão grande, em que Marcelo projeta os exercícios que escreve no programa de edição de partituras *Finale*. Nesse dia, explicou o porquê de cada exercício. Se, por exemplo, o repertório da banda tivesse uma música com síncofes, ele criava exercícios com síncope, para que, quando o aluno fosse tocar, não estranhasse o ritmo. O mesmo procedimento era usado para facilitar o aprendizado de uma articulação, uma escala, uma tonalidade, etc.

Neste grupo de pesquisa estava Luz Marina, que é coordenadora de bandas do estado de Goiás, que tem uma tradição muito grande de bandas marciais, composto - como vimos na seção 3 - por instrumento da família dos metais como trompete, trombone, eufônio, trompa, tuba e instrumentos de percussão. Naquela época, só em Goiânia havia mais de 80 bandas nas escolas, e no estado todo existiam quase 300 bandas. No entanto, para a formação de banda marcial, as bandas não tinham um material adequado. Algumas pessoas já estavam começando a usar o material, mas eles iam na escola procurar o método da Yamaha, por exemplo; porém tanto o *Da Capo* como o *Yamaha* foram feitos para uma banda mais

ampla, não foram pensados em uma banda de metais. Foi essa constatação que motivou Marcelo, com a colaboração de Flávia Cruvinel e Luz Marina, a juntar o material que ele já tinha e organizá-lo, vindo a publicá-lo com o nome de método *Tocar Junto*.

A organização da publicação levou cerca de um ano. Apesar de já ter muitos exercícios prontos, fez uma análise de outros métodos, mesmo já tendo trabalhado com eles em aula. Dessa vez estudou os métodos com outra perspectiva, analisando exercício por exercício, entendendo os objetivos e níveis que pretendiam que os alunos fossem alcançando. Foi aí também que ele começou estudar o *Da Capo*, embora não o tenha usado ainda na banda, passou a estudar para saber o que tinha sido produzido e como era o funcionamento do método.

O material produzido por Marcelo foi organizado em 2012 e publicado em 2014. Convidou dois compositores, Felipe Nakagima e Pedro Rodrigues Carneiro, que, como já mencionado, criaram uma parte do repertório do método. As músicas são compostas baseadas no nível de lição, ou de exercício que o aluno está trabalhando em determinada parte do método. Para desenvolver esse trabalho os compositores assistiram algumas aulas, e, de acordo com cada estágio que o livro desenvolvia, era composto o repertório, baseado nas figuras rítmicas, na extensão e na tonalidade que estava sendo trabalhada.

Em dois anos foi produzido todo o material e também foram tocadas as músicas, da primeira página até a última página, e não foi só simplesmente passar as páginas, foi estudando a fundo as lições. Logo depois de publicar o livro surgiu uma oportunidade de gravar um DVD das músicas e dos exercícios, mas optaram por não registrar todos os exercícios. Foram selecionados vários exercícios que foram gravados, usando 4 câmeras além do equipamento de som, como microfones, etc. Com a falta de recursos para finalizar e editar o DVD, o autor optou por publicar esse material no *YouTube*.

Marcelo costuma usar o livro nas suas aulas no primeiro ano do curso técnico, ou seja, para os alunos que estão iniciando, e também usou muito em cursos que ele ministra no estado de Goiás. Atualmente a grande maioria das bandas tem o método, mas não sabe usá-lo, outras têm o método, mas não usam. Então é um grande desafio tornar o método eficaz, porque requer que Marcelo vá até as bandas, que os professores/regentes mudem a concepção de como trabalhar coletivamente, o que é muito difícil, pois as pessoas acham que juntar os alunos na banda e fazer o

ensaio em grupo é estar dando aula de ensino coletivo. Conseguir mostrar o que realmente configura filosoficamente o ensino coletivo, qual a proposta do método, Alves considera bem difícil, pois tem pessoas que não conseguem entender, acham que não é importante, e sim tocar músicas não importa de que jeito. Esse é o maior desafio para implantar essa metodologia.

É um desafio muito grande, porque, assim, as pessoas acham que dão aula de ensino coletivo, e aí você primeiro tem que mostrar para o cara que aquilo que ele está fazendo não é ensino coletivo. Esse é um desafio. Depois disso, tem que tentar mostrar para ele o que é o ensino coletivo e ele entender, quais as vantagens que ele tem em mudar a postura, em realmente começar a trabalhar o ensino coletivo, esse é outro desafio também. Muitas vezes você mostra para o cara que aquilo que ele está fazendo não é ensino coletivo, mas ele não consegue absorver. Para ele, juntar os alunos e sair tocando uma música é ensino coletivo, então isso é complicado demais. (MARCELO ETERNO ALVES, 2022)

Conforme Marcelo, nas bandas escolares, primeiramente seria preciso mostrar para o instrutor de banda que aquilo que ele está fazendo não é ensino coletivo, depois dialogar sobre o que é ensino coletivo e, finalmente, levar o regente a entender quais as vantagens que se tem em se mudar a postura e realmente começar a trabalhar o ensino coletivo. Às vezes a pessoa aprende de um jeito e quer ensinar daquela mesma forma, ela não consegue facilmente mudar a forma de ensinar.

Foram feitos cinco mil livros do método *Tocar Junto* e distribuídos em todas as escolas de Goiás para que cada aluno tivesse um livro original e não precisasse tocar o método com cópia xerox. Durante a pandemia, Alves realizou o projeto em duas escolas e fez lives sobre ensino coletivo. Atualmente o autor tem feito muitos cursos em escolas. Destacamos a reflexão de Marcelo sobre o significado do método de ensino musical:

[...] qualquer método, qualquer livro, não só o *Tocar Junto*, mas o *Da Capo*, os métodos americanos que conhece, são modelos e são apenas uma receita, como se fosse fazer um bolo. Você tem a receita, mas é quando você vai fazer o bolo que é a grande questão. Aí que você percebe quem realmente vai fazer o bolo, vai incrementar, vai por algo a mais além da receita, e quem vai simplesmente misturar os ingredientes, deixar o bolo queimar, etc. Então o exercício que está no método é um modelo, uma receita, e como aplicar o exercício é o tal de como fazer o bolo, como vou aplicar o exercício? Podemos aplicar fazendo solfejo, fazer com o bocal, fazer leitura métrica, pode se fazer trabalho de improvisação de criação, têm muitas possibilidades, mas as pessoas vão querer fazer o quê? Só querer tocar as notas, e passar as páginas, essa pessoa não sabe fazer o bolo, faz de qualquer jeito, acha que está dando aula de ensino coletivo. Passar músicas ou passar escalas na banda, isto não é ensino coletivo, o ensino

coletivo vai além disso, ele pode trabalhar percepção musical, leitura musical, teoria musical junto com o exercício, história da música, etc. (MARCELO ETERNO ALVES, 2022)

Geralmente quando Marcelo vai dar aula e pede para algum aluno passar o exercício, pergunta se tem mais alguma coisa para fazer, eles dizem “não”. Ele então passa o exercício e fica vinte minutos só trabalhando com um exercício de formas variadas,

daí eles começam a perceber o jeito de trabalhar, o jeito de “fazer o bolo” que é o grande segredo, o que é chamado de metodologia, como vai ser aplicado o exercício, o método é a receita e a metodologia é como vou fazer o bolo: como vou misturar os ingredientes? Quanto tempo ficará no forno? Que tipo de farinha vou usar? Que tipo de ovo vou usar no bolo? Que tipo de batedeira? Qual a temperatura do forno? Isto é a metodologia, não basta só ter a receita, se não souber fazer o bolo ele não ficará bom, não ficará interessante. (MARCELO ETERNO ALVES, 2022)

O método *Tocar Junto* enquanto método coletivo pode ser trabalhado com aulas homogêneas, para grupos formados por um mesmo tipo de instrumento, ou heterogêneas, para grupos formados por diferentes tipos de instrumentos, abordando vários aspectos de conteúdos musicais, como teoria, percepção musical e técnica instrumental. O *Tocar Junto* está dividido em uma introdução e quatro seções, formadas pelas lições 1 a 7 (seção I), 8 a 14 (seção II), 15 a 21 (seção III), e 22 a 28 (seção IV). Os conteúdos aparecem de forma gradativa em cada lição e, em cada seção, são desenvolvidos aspectos teóricos, técnicos e expressivos.



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo descrever diferentes aspectos da organização e da fundamentação dos métodos *Da Capo* (BARBOSA, 2004) e *Tocar Junto* (ALVES, 2014), a partir da análise do material produzido e de um diálogo com seus autores, pondo em destaque as motivações para a produção dos métodos e as estratégias metodológicas que associam ao uso do material com grupos específicos, assim como suas avaliações quanto à eficácia e aos limites ou desafios dessas propostas de ensino coletivo de instrumentos musicais.

Ambos os métodos usam a metodologia do Ensino Coletivo de Instrumento Musical (ECIM) e foram publicados no Brasil. Para além de suas diferenças em termos de filosofia e quanto a seus conteúdos, ambos já deram provas, por sua extensa divulgação e utilização, de que são materiais didático-pedagógicos importantes na literatura de bandas de música do Brasil, que podem contribuir muito no processo de iniciação musical e formação de novas bandas de música.

O método *Da Capo*, de Joel Barbosa, é uma referência como material pedagógico presente em relevantes projetos sociais de música espalhados pelo Brasil. O método *Tocar Junto*, de Marcelo Eterno Alves, por sua vez, está oportunizando o desenvolvimento de relevantes trabalhos educacionais no estado de Goiás. São realizados projetos de oficinas de música que oferecem aulas para alunos das bandas de Goiás usando o método *Tocar Junto*, e seu autor também trabalha na formação e na capacitação de metodologias aplicadas ao ensino de bandas, destinadas a instrutores, regentes e outros profissionais da música.

Para mim os métodos de ensino coletivo são grandes facilitadores do ensino e aprendizagem em instrumentos musicais, porém é importante destacar o papel do professor, que deve saber a melhor forma de trabalhar com esses métodos, ao identificar dificuldades e motivações coletivas e individuais dos alunos. Eu tive a experiência de presenciar diferentes metodologias de ensino musical como componente de banda. O início foi voltado na maioria das vezes à prática instrumental. Nessa fase tocava tarol, então a minha tarefa era decorar padrões rítmicos que o instrutor ensinava. Quando chegou um professor na banda capacitado a ensinar a leitura de partituras comecei a tocar saxofone. Na minha fase como instrutor/regente da banda, dei continuidade ao mesmo modelo que eu tinha aprendido como aluno da banda, ou seja, ministrava aulas de teoria coletiva e aulas

individuais de instrumento musical. Todo ano tinha uma renovação dos componentes da banda. Muitos se desligavam por vários motivos, como trabalho, estudo etc. Seguindo esse modelo de aprendizagem, ficava na banda somente quem tinha muita persistência. Atribuo as desistências ao fato dos aprendizes se desmotivarem por demorar a poderem aprender um instrumento. Como instrutor/regente da banda conheci o *Da Capo* e resolvi trabalhar com ele. Lembro que no primeiro ano consegui bons resultados com o método. Porém, no ano seguinte os resultados não foram tão bons assim, faltava-me o entendimento de como melhor desenvolver o método. Todas essas reflexões despertaram o meu interesse por este assunto.

O ensino de métodos de ensino coletivo vai além de fazer a leitura musical das lições, virar página por página. É preciso ter consciência sobre a informação que o exercício em si está nos passando e seus objetivos. Se o exercício só tem notas longas - a semibreve, por exemplo -, quais os aspectos que podemos trabalhar nesse exercício? Será que só o ritmo? Ou o timbre? A respiração? Afinar com os colegas? A escuta de uma melodia de acompanhamento? É nesse sentido que materiais como esses podem ajudar no processo de aprendizagem, porém cabe ao professor estudá-los e estar aberto a novas possibilidades de ensino.

Aprendi com os dois métodos que apresentei neste trabalho, cada um deles trouxe contribuições significativas para a minha formação. Marcelo Eterno Alves destaca que os exercícios dos livros são modelos que fornecerem uma possível "receita" ("como se cada um fosse fazer um bolo"), mas cabe aos docentes usá-los para desenvolver as suas práticas pedagógico-musicais de diferentes formas, dependendo da situação, de quais são os objetivos do momento, das dificuldades apresentadas pelos alunos e de seus interesses. Joel Barbosa, por sua vez, levanta a questão de que o método dispõe de conteúdos que veiculam significados musicais e que, por isso, precisa "fazer sentido" para os estudantes. Em especial os repertórios que os métodos promovem devem ecoar nas experiências dos jovens aprendizes. Nesse sentido, para Barbosa é importante o método conter músicas brasileiras e conhecidas e ir se atualizado conforme as experiências culturais em curso no país.

A partir dessas proposições de Joel Barbosa e Marcelo Eterno Alves, autores dos materiais, músicos e educadores musicais que vêm refletindo e atuando no ensino coletivo de instrumentos musicais, considero que é necessário ter a sensibilidade de entender em qual contexto está se ensinando música, levar em

conta as significações individuais e coletivas dos alunos, ligadas a seus pertencimentos de classe social, raça ou etnia, gênero e idade, e saber como administrar essas questões para uma boa prática coletiva.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Marcelo Eterno. Depoimento [abril.2022]. Entrevistador. Ricardo de Lima Ramires. Porto Alegre: UFRGS, 2022. 1 arquivo .mp3 (24 min). Entrevista concedida para a pesquisa sobre o ensino de métodos coletivos de instrumentos de sopro e percussão.

ALVES, Marcelo Eterno; CRUVINEL, Flávia Maria; ALCANTARA, Luz Marina (org.). **Tocar Junto: Ensino Coletivo de Banda Marcial**. 1. ed. Goiânia: Pronto Editora e Gráfica, 2014.

ALVES, Marcelo Eterno; SOUSA, Aurélio Nogueira. Ensino Coletivo: Método Tocar-Junto ferramenta didático pedagógico para Bandas Marciais da cidade de Goiânia. *In: Congresso Nacional da ABEM, 22., 2015, Natal. Anais [...].* Natal: ABEM, 2015.

ASSOCIAÇÃO GAÚCHA DE BANDAS (AGB). **Regulamento Geral Campeonato Estadual de Bandas e Fanfarras** homologado em Assembleia Geral da Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras no XVII Encontro Nacional de Regentes e Dirigentes de Entidades Estaduais Filiadas, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.xn--associaogauchadebandas-j4b9g.com/>. Acesso em: 08 out. 2022.

BARBOSA, Joel. **Da Capo: método elementar para ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda**. São Paulo: Edição Keyboard Editora Musical Ltda, 2004.

BARBOSA, Joel. Depoimento [maio.2022]. Entrevistador. Ricardo de Lima Ramires. Porto Alegre: UFRGS, 2022. 1 arquivo .mp3 (78 min). Entrevista concedida para a pesquisa sobre o ensino de métodos coletivos de instrumentos de sopro e percussão.

CRUVINEL, Flávia. **Efeitos do ensino coletivo na iniciação instrumental de cordas: a educação musical como meio de transformação social**. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação Escola de Música e Artes Cênicas, Goiânia, 2001.

CRUVINEL, Flávia. O início de uma trajetória de sucesso. *In: Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical, 1., 2004, Goiânia. Anais [...].* Goiânia: ENECIM, 2004.

CRUVINEL, Flávia. Organização e fortalecimento político dos educadores musicais que atuam a partir das metodologias de ensino e aprendizagem em grupo. *In: Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical, 6., 2014, Salvador. Anais [...].* Salvador: ENECIM, 2014.

FRANÇA, Cecília Cavalieri; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. **Em pauta**, v. 13, n. 21, dez. 2002.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MATEIRO, Tereza; ILARI, Beatriz. **Pedagogias em educação musical** [livro eletrônico]. Curitiba: InterSaberes, 2012.

NASCIMENTO, Marco Antonio Toledo. O ensino coletivo de instrumentos musicais na banda de música. *In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, 16., 2006, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: ANPPOM, 2006. Disponível em:

[https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/COM/01\\_Com\\_EdMus/sessao04/01COM\\_EdMus\\_0404-218.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/01_Com_EdMus/sessao04/01COM_EdMus_0404-218.pdf). Acesso em: 15 out. 2022.

PAZ, Ermelinda A. **Pedagogia Musical Brasileira no Século XX: metodologia e tendências**. 2. ed. revista e aumentada. Brasília: Editora MusiMed, 2013.

PENNA, Maura. Introdução. *In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (org.). Pedagogias em educação musical* [livro eletrônico]. Curitiba: InterSaberes, 2012. p. 13-24. (Série Educação Musical).

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SANTOS, Leonardo Ramos; CAVALCANTE, Fred Siqueira. “Método” para ensino coletivo de instrumentos de Sopro. Encontro Regional Sudeste da Associação Brasileira de Educação Musical, 11., 2018, São Carlos. **Anais [...]**. São Carlos: ABEM, 2018. Disponível em:

<http://www.copicevento.ufscar.br/index.php/ictufscar2019/saocarlos-2019/paper/view/4244>. Acesso em: 15 out. 2022.

SERAFIM, Magali Fátima Bielski. **Sugestões didáticas e metodológicas para o ensino coletivo de instrumentos de sopro da família das madeiras**. 2020. Dissertação (Mestrado em Música - Educação Musical) - Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

SILVA, Lélío Eduardo Alves. **Manual do Mestre de Banda de Música**. 1. ed. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2018.