



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL**

**CRISTIANO PEREIRA DE LIRA**

**A CHARANGA NO MUNICÍPIO DE SANTO AMARO DA  
PURIFICAÇÃO:  
MÚSICA, CULTURA E APRENDIZAGEM**

Salvador, 2016

**CRISTIANO PEREIRA DE LIRA**

**A CHARANGA NO MUNICÍPIO DE SANTO AMARO DA  
PURIFICAÇÃO:  
MÚSICA, CULTURA E APRENDIZAGEM**

Trabalho de Conclusão Final (TCF) apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Educação Musical.  
Área de concentração: Educação Musical  
Orientadora: Prof. Dra. Katharina Döring

Salvador, 2016

L768 Lira, Cristiano Pereira de

A charanga no município de Santo Amaro da Purificação: música cultura e aprendizagem / Cristiano Pereira de Lira.-- Salvador, 2016.

51 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia  
Escola de Música, 2016.

Orientadora: Profa. Katharina Döring

1.Música – Instrução e estudo. 2.Música popular. 3.Música – tradição  
Oral. 4. Charangas - Recôncavo. I. Döring Katharina. II. Título

CDD 780.7



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

O memorial de **CRISTIANO PEREIRA DE LIRA**, Área de Concentração Educação Musical, onde foi apresentado o memorial "A CHARANGA NO MUNICÍPIO DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO: MÚSICA, CULTURA E APRENDIZAGEM", **foi aprovado**.

Dra. Katharina Döring (orientadora)

Dr. Joel Luís da Silva Barbosa

Dr. Pedro Amorim

Dr. Fabrício Dalla Vecchia.

Salvador, 20 de Dezembro de 2016

## DEDICATÓRIA

A minha Mãe Maria das Graças de Jesus Pereira toda minha gratidão, respeito, carinho e amor e *in memoriam* ao meu Pai Manoel Antônio de Lira (Mestre Lira), meu grande incentivador musical *in memoriam*, meu Irmão Fabio Roberto por toda proteção como irmão mais velho, a minha irmã Emanuela de Lira pelas palavras sensatas na hora certa e ao meu irmão caçula, minha inspiração musical Antônio Paulo de Lira (Marmita).

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar a Deus, por tudo que fez e faz na minha vida e de minha família, pela fé, foco, força de viver, saúde, trabalho, amor determinação e coragem para enfrentar as adversidades que a vida oferece ao longo dos percursos e principalmente pela música como alimento essencial para viver.

A minha Mãe Maria das Graças de Jesus Pereira por sempre acreditar na minha escolha pela música sempre orando para que tudo desse certo.

A minha irmã Emanuela Lira pelo apoio incondicional em todos os trabalhos.

Ao meu irmão amigo e compadre Antônio Paulo Lira a minha maior inspiração musical.

Ao meu sobrinho e afilhado Marcos Paulo Lira pela pureza e sinceridade de ser criança e o amor e confiança dedicado ao Titio Padrinho.

A minha Esposa Denia Kieronski pelo amor, respeito, dedicação, carinho, cumplicidade e companheirismo ao longo deste árduo trabalho (Minha Dekka).

À Profa. Dra. e Orientadora Katharina Döring pelo envolvimento, paciência, confiança dedicação, orientação e doação para realização deste trabalho . A sua coragem te enaltece pois encarar temas tão distintos do universo acadêmico não é tarefa fácil.

Aos meus entrevistados Germano do Espirito Santo, Miguel Rodrigues de Lima, Joao Batista Paim, Roque Araújo Marchado e Antenor da Silva Junior

Aos meus Professores e professoras do Mestrado profissional Joel Barbosa, Paulo Lima, Lucas Robatto, Katharina Döring, Mara Menezes, Flavia Candusso, Pedro Amorim e Celso Benedito meu muito obrigado pelo empenho, suporte convivência e aprendizado.

Um agradecimento especial ao Prof. Dr. Joel Barbosa pela abertura das portas da Universidade Federal da Bahia UFBA para as filarmônicas do Recôncavo esse primeiro contado em 1999 foi determinante na minha vida e na escolha no mundo da música.

Um agradecimento especial ao amigo irmão e compadre Ricardo Sibalde grande incentivador na minha trajetória musical em Salvador, abrindo as portas do mercado de trabalho nos momentos mais difíceis dando sempre um suporte para o meu crescimento intelectual e profissional.

Aos amigos da Recôncavo Orquestra, Ricardo Sibalde (Cabo Man) Levy Maia, Marcos de Jesus, (DO 7) Everaldo Santos (Pequeno) e Pedro Degaut que acreditaram desde o princípio nesse projeto. *‘Um sonho sonhado sozinho é um sonho Um sonho sonhado junto é realidade’*. Essa frase de Yako Ono refleti diretamente na filosofia Recôncavo Orquestra.

Aos amigos do Mestrado, turma 2015, André Felipe, Astrid Evers, Clístenes André, Danilo Valadão, Franklin Araújo, Saulo Ferreira, Tiago Lobatto Valnei Souza e Wilson Fernando pela amizade e dedicação e o bem servi ao próximo durante este curso de Mestrado Profissional.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a atuação e transmissão das Charangas no município de Santo Amaro da Purificação (BA), assim como os processos e princípios de execução e performance musical, inerentes a uma música popular, preeminente de tradição oral. O objetivo principal é identificar e compreender o contexto sociocultural e histórico dos mestres e músicos das Charangas no município de Santo Amaro da Purificação, e investigar o processo de ensino-aprendizagem entre esses mestres e músicos em diferentes situações de atuação e vivência musical. A metodologia adotada se caracteriza pela observação participante, apoiado por questionários semiestruturados e entrevistas registradas em vídeo e áudio. Além disso, o pesquisador apresenta uma visãoêmica sobre as Charangas, na qualidade de músico e morador nativo, tecendo uma perspectiva dialógica entre campo de pesquisa e visão acadêmica, para obter dados geralmente inacessíveis para *'outsiders'* sobre práticas musicais que se mantêm ao longo de séculos, sem serem reconhecidas como espaços de performance, criação e educação musical. Os processos de ensino-aprendizagem acontecem através da educação não-formal, em lugares como praça públicas, quintais, ou antes de uma apresentação, a partir da percepção sensorial e aural, sem utilizar a escrita musical, além de incluir uma noção de performance corporal e espacial, organicamente absorvida.

**Palavras-chave:** Música de tradição oral, Ensino-Aprendizagem na Música popular, Charangas do Recôncavo.

## ABSTRACT

The present research has as its object of study the performance and transmission of the Charangas in the city of Santo Amaro da Purificação (Ba), as the processes and principles of execution and musical performance, inherent to a popular music, preeminently of oral tradition. The main goal is to identify and understand the historical and sociocultural context of the masters and musicians of the Charangas of the municipal district of Santo Amaro da Purificação, and to investigate the teaching-learning process among these masters and musicians in different performance situations and musical experience. The methodology adopted is characterized by the participant observation supported by semi-structured questionnaires and interviews recorded in audio and video. Furthermore, the researcher offers an emic view on the Charangas, in the quality of musician and native resident, weaving a dialogic perspective between research field and academic vision, to obtain data usually inaccessible for outsiders about the musical practices preserved along centuries, without been recognized as performance and creation spaces, and music education. The processes of teaching-learning happens through the non-formal education, in places such as public squares, backyards or before a presentation, starting from the aural and sensorial perception, without



using the music notation, besides including a notion of corporal and space performance, organically absorbed.

**Keywords:** Oral Tradition Music, Teaching-Learning in Popular Music, Charangas of Recôncavo.

## SUMÁRIO

<b>1. MEMORIAL DESCRITIVO .....</b>	<b>10</b>
1.1 Uma breve biografia acadêmica e musical de Cristiano Pereira de Lira .....	10
1.2 Relatos da minha trajetória no mestrado em Educação Musical (Primeiro Semestre)...	12
1.3 Relatos da minha trajetória no mestrado em Educação Musical (Segundo Semestre)...	15
<b>2. ARTIGO: A Charanga no município de Santo Amaro da Purificação Música, Cultura e Aprendizagem.....</b>	<b>19</b>
RESUMO.....	19
ABSTRACT.....	19
2.1 Introdução .....	20
2.2 Percurso Metodológico .....	25
2.3 Relação do Sujeito Pesquisador com o Universo a ser Investigado .....	26
2.3.1. Presença Histórica e Sócio Cultural das Charangas na Bahia.....	28
2.3.2 História das Charangas de Santo Amaro.....	31
2.3.3. Processo de Ensino-aprendizagem entre Músicos de Charanga .....	36
2.4 Considerações Finais .....	41
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>41</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>44</b>

## **1. MEMORIAL DESCRITIVO**

### **1.1 Uma breve biografia acadêmica e musical de Cristiano Pereira de Lira**

Meu primeiro contato com a Universidade Federal da Bahia UFBA foi em 1999 no I Simpósio Norte-Nordeste de Clarinetistas da Associação Brasileira de Clarinetista-ABCL, presidido pelo professor Joel Barbosa. O Mesmo estabeleceu contato com as filarmônicas do recôncavo dentre elas Sociedade Filarmônica Filho de Apolo-SFFA.

Na Sociedade Filarmônica Filho de Apolo comecei os meus estudos musicais com o maestro Domingos Santos Ribeiro no final de 1991. Em 2005 já estudando saxofone, participei do XIX Seminários Internacionais de Música no Master Classe Improvisação Modal no Jazz, com professor Van Den Dungen na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em 2007 iniciei no bacharelado em saxofone na turma do professor Rowney Scott, em 2010 me transferir par o curso de licenciatura formando em 2011.2 E reingressei em 2013 para o curso de Bacharelado em Saxofone e formando em 2014. Após isto ingressei na pós graduação em Gestão Orientação e Supervisão Educacional pela Universidade Candido Mendes, formando 2015.

Neste sentido e a partir das minhas experiências anteriores me fizeram continuar nesta caminhada sem mudar o foco. E em março de 2015 iniciei o mestrado no Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PPGPROM), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na área de Educação musical sob a orientação do Professora Dr. Katharina Döring. Venho acompanhando o mestrado profissional desde seu início assistindo diversos trabalhos tanto na área de educação musical como em performance musical. E, portanto, percebi que esse formato de curso possibilitaria um maior crescimento nas minhas atividades profissionais pois já estou atuando em várias áreas relacionadas a música. Como professor do fundamental I e Fundamental II em Conceição de Jacuípe na Escola João Pimentel, no ensino técnico nas modalidades PROSUB Educação Profissional Subsequente, PROEJA Educação Profissional de Jovens e Adultos e EPI Educação Profissional Integrado no CEEP Centro Estadual de Educação Profissional Arte Design como professor ministrado aulas de Saxofone, Percepção, Teoria Musical e Prática de Conjunto, regente do Coral Orquestra Gustavo Viana na cidade de Santo Amaro. Além disso músico de estúdio de gravação, bandas e orquestras de casamento e performance solo de saxofones. Neste sentido percebi a oportunidades de realizar diversos projetos dentro do mestrado profissional. E, portanto, o mestrado profissional configurava-se em uma ferramenta essencial para o meu desenvolvimento intelectual e profissional. A oportunidade de estudar com grandes professores tais como Paulo Lima, Joel Barbosa, Lucas

Robatto e reencontrar as professoras Mara Meneses e Flavia Candusso me incentivou a fazer a seleção. Após a seleção do mestrado tenho o privilégio de ser orientado por Katharina Döring. Neste sentido vale destacar também o professor Pedro Amorim de Oliveira Filho uma grande revelação deste mestrado profissional para minha pessoa.

Fiquei dividido entre as linhas de pesquisa performance e educação, pois estou atuando nas duas áreas como educador e instrumentista, e então elaborei dois pré-projetos: um com título “A Contribuição do Saxofone para o Gênero Chorinho” e o outro “Ensino e Aprendizagem nas Charangas em Santo Amaro da Purificação-Ba”, mas finalmente optei pelo segundo por se tratar de trabalho de pesquisa ligado a minha trajetória musical. Pesquisar as Charangas do município de Santo Amaro e o contexto sócio cultural dos músicos da charanga significa para mim, falar sobre a minha própria vida e meu aprendizado com dois olhares diferentes: a visão de dentro e de fora ao mesmo tempo, como também dar a voz a um grupo que não é reconhecido no meio musical. Portanto a presente pesquisa poderia abrir os olhos sobre tal assunto em relação a estes músicos, que sempre são subjugados como a escória da música. Entre os próprios músicos de Charanga prevalece esta visão determinista no sentido de degradar a visão destes músicos frente aos músicos oriundos das universidades. Neste sentido através da minha visão êmica e ética ao mesmo tempo, posso dar voz aos músicos da charanga, suas histórias de vida e aprendizagem musical, e mostrar que esses saberes inerentes a uma prática musical da oralidade muitas vezes não correspondem a visão geral sobre a história da Charanga.

A título de esclarecimento trago aqui uma pequena tabela<sup>1</sup> para compreender melhor a diferença entre o que na antropologia e etnomusicologia se entende historicamente sobre a visão êmica, sendo que os termos são bastante controversos e debatidos criticamente:

### **Desde a Antropologia:**

#### **Êmico**

Definição: São sistemas lógico-empíricos considerados como apropriados entre os nativos

Perspectiva do “nativo”

Visão local

É prescritivo

É cultural

Estruturas mentais

#### **Ético**

Definição: O uso de ferramentas para obter dados sobre os comportamentos locais observados

Perspectiva do Observador “externo”

Visão externa

É descritivo

É analítico

Estruturas comportamentais

<sup>1</sup> Adotado do site da etnomusicologia da EMUS-UFBA:

<http://etnomusicologia.wikifoundry.com/page/1.1.%C3%89tico+e+%C3%8Amico,+Insiders+e+Outsiders,+N%C3%B3s+e+Eles....> Acesso em 15 de janeiro 2017

**Finalmente, na Etnomusicologia:****Êmico**

Atenção sobre os usos da música

Transcrição auditiva

Transcrição prescritiva

**Ético**

Atenção sobre as funções da música

Transcrição automática

Transcrição descritiva

**1.2 Relatos da minha trajetória no mestrado em Educação Musical (Primeiro Semestre)**

O mestrado profissional edital 2015.1 trouxe uma inovação em relação aos editais anteriores. Trouxe a inovação das aulas modulares e uma nova linha de pesquisa que a Linha de Alta Performance Orquestral.

Com o advento das aulas modulares o mestrado profissional em música era dividido em três encontros por semestre, variando no diurno e noturno cinco dias da semana, possibilitando que alunos locais e de outros estados pudessem estudar de maneira mais confortável e organizada. O primeiro semestre para o curso Educação Musical tinha aulas semanais com dias e horários fixos mais aulas modulares. A partir do segundo semestre as aulas dos cursos de Performance e de Alta Performance Orquestral continuavam por módulos e o curso de Educação Musical voltou para o formato semanal com dias e horários fixos. Essa flexibilidade na organização dos semestres possibilitou uma interação geral do curso, pois a troca de experiências e de informações além das amizades com colegas e professores. Neste sentido foi muito valioso conhecer os projetos e os futuros produtos desenvolvidos ao longo do mestrado, além de discussões sobre variados projetos de visões tão distintas que resultaram numa sessão de críticas construtivas que enaltecera o crescimento coletivo da turma.

Comecei o primeiro semestre com a disciplina Mus 539 Fundamentos da Educação Musical I, ministrada pela professora Mara Meneses as terças feiras pela manhã. Essa disciplina era no formato semanal (aulas fixas). Durante todo o semestre ficou evidente a importância dos textos e todas as discussões para o crescimento e amadurecimento dos projetos discutidos. Pois possibilitou para o aluno no término da disciplina um artigo que foi trabalhado passo a passo desde o primeiro dia da disciplina. E, portanto, a leitura de textos sobre a educação musical brasileira de autores como: Maura Penna, Beineke e Couto entre outros me proporcionou uma visão holística para construção de um artigo com o título Música: uma visão de educador para educador. Além da revisão dos educadores Musicais apresentados: Dalcroze, Kodály, Willems, Orff, Martenot, Suzuki, Schafer, Paynter, Lucas

Ciavatta, Jusamara Souza e nossos Ouros de Casa Joel Barbosa com método de ensino coletivo DACAPO e Alda de Oliveira com método PONTES.

Ainda no primeiro semestre estudei a disciplina MUS 502 Estudos Bibliográficos e Metodológicos ministrada pelo lendário professor Paulo Costa Lima com o qual eu tinha desenvolvido uma grande expectativa para estudar. Desde o primeiro encontro da disciplina na modalidade modular foi de grande valia, pois foi um momento crucial para a consolidação da minha pesquisa. Essa disciplina misturava as três áreas: Educação Musical, Performance e Alta Performance Orquestral portanto nesse momento se fez necessário ter um professor experiente no mundo acadêmico para mediar os conflitos que pudessem acontecer durante as aulas. A disciplina foi uma espécie de espinha dorsal do curso, porque foram discutidos e aprofundados os trabalhos dos estudantes do mestrado, traçando caminhos metodológicos e aprofundamentos em bibliografias. Portanto, conhecer as pesquisas dos demais colegas e suas respectivas discussões gerou um crescimento abrangente para todos os envolvidos, pois tais discussões entre elogios e críticas na sua grande maioria construtivas foi necessário para as mudança e consolidações das pesquisas. Como não lembrar das *páginas de almirante* de cada colega, do crescimento de cada trabalho no final do semestre! Essa disciplina teve o apoio do docente Pedro Amorim de Oliveira Filho que deu continuidade ao trabalho do professor Paulo Lima e ampliou as discussões em todos os âmbitos, sendo de fundamental importância.

Outra disciplina ministrada no primeiro semestre foi MUSD 46 Estudos Especiais em Educação Musical com horários e dias fixos, pelo professor Joel Barbosa uma das maiores referências em minha trajetória musical. Pois sempre tratou de temas relevante a minha trajetória - ensino coletivo e filarmônicas. Essa disciplina teve uma correlação direta com a minha pesquisa pois um dos meus objetivos específicos é a elaboração do manual do charangueiro. O manual deve ser uma ferramenta para os músicos de Charangas poderem estudar parte do seu repertório utilizando por um lado a oralidade inerente a eles, como também outras formas de estudo musical. A oralidade pode ser combinada com a leitura de partitura musical, assim como com os mais novos recursos tecnológicos, através de *play back* em gravações de áudio e assim contribuir para a expansão da criatividade, espontaneidade e oralidade entre os músicos de Charanga. Além disso, esse guia servirá tanto para o iniciante como para o músico mais experiente por tratar-se de um material didático que poderá servir como base para as novas gerações de charangueiros.

Nessa disciplina o objetivo era a elaboração de arranjos didáticos para uma formação específica de músicos, as múltiplas possibilidades mostradas pelo professor Joel Barbosa durante as aulas inspiraram a turma de tal forma que ultrapassando a barreira dos arranjos

didáticos e chegando as composições dos próprios alunos. Essa disciplina estimulou um campo da música ainda não explorado na minha vida, comecei a compor pequenas composições (canções). “Minha Escola” é uma composição de autoria própria feita para alunos iniciante na prática de instrumento musical e solfejo, essa composição consiste em cinco notas que podem ser tocadas ou solfejadas pelo grupo de iniciantes. “A minha escolinha fundo de quintal” tem professor Joel para me ensinar, nome da nota a qual o iniciante está tocando no seu instrumento transpositor e para finalizar duas sílabas de livre escolha. Essa canção tem por objetivo tanto o estudo do instrumento musical madeira e metais como de solfejo podendo ser trabalhado individual ou coletivo.

Dando continuidade ao semestre a disciplina MUSD 51 Prática de Banda ministrada pelos professores Joel Barbosa com o auxílio do docente Celso Benedito. Tal disciplina me possibilitou voltar a minha origem lembrei da infância, da cidade natal, do meu primeiro instrumento musical. Recordar é viver e viver com a música é maravilhoso e, portanto, essa disciplina é uma história de vida para muitos dos músicos que entram na UFBA para tocar instrumento de sopro, seja de metal ou madeira. Estes músicos na sua grande maioria oriundos de filarmônicas de todo Estado-Bahia. Foi muito gratificante tocar os dobrados sinfônicos de Estevão Moura como Tusca e Deputado Arnold Silva (Portela) e os arranjos dos Alunos da EMUS-UFBA, de altíssimo nível técnico. Essa foi uma das melhores disciplinas do primeiro semestre, encontros semanais com horários fixos de grandes trocas e aprendizados com os amigos e professores.

Finalizando o primeiro semestre a disciplina MUSD 54 Prática em Criatividade Musical. Nessa disciplina eu tive uma grande oportunidade em desenvolver um núcleo de estudo sobre o frevo baiano, formei a Recôncavo Frevo Orquestra um projeto antigo que pude colocar em prática nessa disciplina. Os ensaios aconteceram religiosamente todas as terças e quintas, inicialmente com seis músicos Cristiano Lira Saxofone Alto e Barítono, Ricardo Sibalde, Levy Maia Sax Tenor, Marcos de Jesus Trompete Flugueron, Everaldo Santos Trompete e Pedro Degaut trombone de Vara. Os ensaios eram divididos em duas partes: a primeira só para o ajustamento técnico pois os arranjos exigiam um alto nível de cada integrante para sua execução, a segunda parte constituía-se em integração dos naipes de palheta e metais e após alguns ensaios adicionamos um baixo elétrico e uma bateria com o crescimento do grupo alguns ensaios foram realizados em estúdios, fora da Escola de Música resultando em uma gravação de áudio e vídeo no final do semestre.

### 1.3 Relatos da minha trajetória no mestrado em Educação Musical (Segundo Semestre)

No segundo semestre estudei mais cinco disciplinas MUS 540 Fundamentos da Educação Musical II, MUSD 46 Estudos Especiais em Educação Musical, MUSD 54 Prática em Criatividade Musical, MUSD 57 Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/Vocal e MUSD 60 Pesquisa Orientada.

Na disciplina MUS 540 Fundamentos da Educação Musical II, ministrada pela professora Flavia Candusso uma profissional que tenho muito estima pois a mesma foi minha docente na graduação. Nesta disciplina trabalhamos diversos textos, Leis, filmes e documentários. Essa diversidade de informações ajudou a ampliar o meu referencial teórico. Além disso, os seminários promovidos em sala foram de suma importância para pesquisa, pois possibilitou ampliar as discussões acerca do meu projeto, juntamente com os demais mestrandos do programa. No término da disciplina ainda preparamos um artigo. Como minha pesquisa de campo estava em andamento, optei em fazer um piloto do meu trabalho final com o tema “Contexto sociocultural da Charanga no município Santo Amaro da Purificação”.

Ainda no segundo semestre demos continuidade a disciplina MUSD 46 Estudos Especiais em Educação Musical, desta vez com a professora Katharina Döring. Nessa disciplina tratamos de diversos temas Estudos Culturais, *Sound Ecology*, *Global Music Education*, Etnomusicologia e *Popular Music Studies*. Os textos lidos possibilitaram uma visão holística sobre a música negra e toda a história da diáspora, além dos temas sobre paisagem sonora com Murray Schaffer e Carlos Kater. Com essa disciplina conheci os autores alemães Christoph Khittl e Christian Harnischer que ajudaram na fundamentação teórica além dos seminários, e na elaboração da memória ou *Time-line* musical (em áudio e/ou vídeo) que trouxe as riquezas individuais e coletivas de cada discente. Foi muito importante conhecer as histórias de vida musicais dos mestrandos. Pois em vários momentos houve identificação com a nossa própria história através dos áudios de amigos e, portanto, pude compreender a musicalidade de cada colega envolvido nessa disciplina.

Na disciplina MUSD 54 Prática em Criatividade Musical do II semestre dei continuidade ao meu projeto da Recôncavo Frevo Orquestra. As atividades da Orquestra continuaram mesmo após o término do primeiro semestre, o foco agora era III Fórum de Educação Musical na Universidade Federal da Bahia UFBA. Através do convite dos professores Joel Barbosa e Celso Benedito intensificamos os trabalhos técnicos e de repertório para realização deste evento que serviu como avaliação desta disciplina no término do II semestre Músicos participantes: Cristiano Lira Saxofone Alto e Barítono, Ricardo Sibalde,



Levy Maia Sax Tenor, Marcos de Jesus Trompete e Flugueron, Everaldo Santos Trompete, Pedro Degaut Trombone de Vara, Alex Medrado Contra Baixo Elétrico e Marcus Santos Bateria com repertório Chão da Praça (Morais Moreira e Fausto Nilo), Pombo Correio (Morais Moreira), Diabolô (Osmar Macedo) e Vida Boa de Caetano Veloso. Os arranjos foram elaborados por Ricardo Sibalde um profissional de fundamental importância para esse projeto mesmo com o término do II semestre fomos convidados pelo produtor musical Thiago Pugas para acompanhar o Artista Carlinhos Brown em três concertos no projeto DESCIDÃO, que aconteceu na Inauguração do novo Rio Vermelho, no trio elétrico Caetanave e em Ondina. Com essas apresentações tivemos que fazer algumas modificações do projeto inicial que era composta por 8 músicos sendo 6 de Sopro, 1 Baixo Elétrico e 1 Bateria. Esses concertos exigiram um número maior de encontro semanal pois houveram mudanças no número de integrantes no repertório e logística de ensaio. O tempo para administrar tais mudanças foi curto. Para esse projeto foram 4 Saxofones, 3 Trompetes, 2 Trombones e 1 Tuba no lugar de Baixo Elétrico totalizando 10 músicos. E após dois ensaios o número de músicos foi expandido para 20. Diante disso, foi necessária uma força tarefa para cumprir a exigência do produtor Thiago Pugas. Os arranjos ficaram a critério do nosso arranjador Ricardo Sibalde, exceto as marchinhas carnavalescas que foram elaborados por Cristiano Lira. Haja visto que o cliente não abriu mão das marchinhas carnavalescas tradicionais. Neste sentido fui contemplado, pois o Manual do Charangueiro foi testado pela primeira vez com essa formação de vinte músicos, na véspera da apresentação na quadra do bairro Candéal. Essa disciplina foi de grande valia para o aperfeiçoamento do Manual do Charangueiro pois percebi na prática como poderia melhorar a sua utilidade, essa orquestra permanece em pleno vapor com ensaios e gravações em estúdio de Salvador. Gravamos a primeira música autoral do grupo, uma composição de Cristiano Lira e arranjo de Ricardo Sibalde intitulada VIVA BAHIA, uma música que traduz a alma do frevo baiano com as Charangas do Recôncavo em especial em Santo Amaro da Purificação Ba. Essa música descreve as três categorias do Frevo Pernambucano na sua primeira parte destaca-se os Saxofones que por sua vez remete a uma categoria do Frevo Ventania a sua segunda parte remete aos agudos dos metais caracterizado o Frevo Coqueiro com sua dinâmica forte e arrojada evidência o Frevo Abafo, característica marcante das Charangas do Recôncavo com todos esses ingredientes aliados sofisticação do JAZZ Norte Americano e andamento rápido preciso com execução clara de cada grupo de semicolcheias a Recôncavo Orquestra consagrou-se campeã do XIV Festival da Rádio Educadora na categoria Melhor Intérprete Instrumental 2016 com a música VIVA BAHIA esse trabalho que começou nos corredores da EMUS UFBA já ultrapassa os muros da

Universidade na perspectiva do mercado de trabalho.

Além de diversos trabalhos na área de Educação em escolas públicas estaduais e municipais na capital e no interior venho desenvolvendo um trabalho que muito me enche de orgulho a regência do Orquestra Coral Gustavo Viana na cidade de Santo Amaro da Purificação. Com essa orquestra venho desenvolvi a disciplina MUSD 57- Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/Vocal, no segundo semestre. É valioso salutar essa experiência e o meu crescimento na evolução deste trabalho pois aprimorar a minha atividade como regente de orquestra, composta por instrumentos de metais e madeiras, bem como um sexteto de cordas, piano, percussão e 18 cantores dos quais 5 são solistas e 13 coralistas. Essa Orquestra me possibilitou o contato com o estudo de canto coral, arranjos e regência complementando o leque de experiências positivas na minha vivência musical.

E para finalizar a disciplina MUSD 60 Pesquisa Orientada ministrada pela professora Katharina Döring foi a base que me faltava para ampliar as discussões sobre meu projeto de pesquisa e minha fundamentação teórica. Os textos propostos me possibilitaram avaliar e discutir os resultados das entrevistas de campo feita com alguns mestres Charangueiros do município Santo Amaro. Portanto, foi uma construção dialógica baseada na constante troca entre os textos lidos, a contribuição da orientadora e minha vivência enquanto pesquisadorêmico no que tange as Charangas, objeto de estudo desta pesquisa.

Após três semestre de estudos intensos com um quadro de educadores/pesquisadores comprometidos com a Educação Musical, posso confirmar a minha evolução quanto profissional da música, pois os mesmos me despertaram as múltiplas funções educador, instrumentista, arranjador, regente e compositor. E portanto cada docente envolvido nesse mestrado profissional faz juiz ao nome, Paulo Lima, Joel Barbosa, Pedro Amorim, Mara Meneses, Flavia Candusso, Katharina Döring além do coordenador Lucas Robatto e secretaria Maria Elena Bezerra - profissionais, que me ajudaram a questionar, pesquisar, fundamentar e teorizar com embasamento científico a partir da leitura de textos, seminários, aulas expositivas e pesquisa de campo esses conjunto de fatores foi fundamental para a construção desses saberes, as reflexões sobre os temas relacionados ao objeto de pesquisa as Charangas de Santo Amaro Purificação.

Além disso, outro fato pertinente nessa trajetória ao longo do mestrado em Educação Musical refere-se a quebra de paradigma sobre o que é ser músico. Será que os músicos são só somente aqueles que passam por uma escola formal de ensino? Será que a educação não-formal não é uma ferramenta viável para educação nos dias atuais? A partir desta pesquisa e todas as contribuições já mencionadas vale destacar que os músicos de Charanga não

correspondem a escória da música como são conhecidos e que a educação informal e não-formal tem o seu valor e espaço na sociedade. Os músicos de Charanga podem ser oriundos das camadas mais humildes e desassistidas pelo poder público mais com políticas públicas de inclusão social podem mudar essas realidades, esse trabalho tem como finalidade o empoderamento ao pobre, ao negro que sonha com a oportunidade de um futuro digno por meio da transformação através da educação musical. Neste sentido e munido do suporte acadêmico, consegui dar voz a este grupo de músicos tipicamente marginalizado pela sociedade, por meio desta pesquisa: A Charanga no município de Santo Amaro da Purificação Musica, Cultura e Aprendizagem.

## **2. ARTIGO: A Charanga no município de Santo Amaro da Purificação – Música, Cultura e Aprendizagem**

### **RESUMO**

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a atuação e transmissão das Charangas no município de Santo Amaro da Purificação (BA), assim como os processos e princípios de execução e performance musical, inerentes a uma música popular, preeminente de tradição oral. O objetivo principal é identificar e compreender o contexto sociocultural e histórico dos mestres e músicos das Charangas no município de Santo Amaro da Purificação, e investigar o processo de ensino-aprendizagem entre esses mestres e músicos em diferentes situações de atuação e vivência musical. A metodologia adotada, se caracteriza pela observação participante, apoiado por questionários semiestruturados e entrevistas registradas em vídeo e áudio. Além disso, o pesquisador apresenta uma visão êmica sobre as Charangas, na qualidade de músico e morador nativo, tecendo uma perspectiva dialógica entre campo de pesquisa e visão acadêmica, para obter dados geralmente inacessíveis para *'outsiders'* sobre práticas musicais que se mantêm ao longo de séculos, sem serem reconhecidas como espaços de performance, criação e educação musical. Os processos de ensino-aprendizagem acontecem através da educação não-formal, em lugares como praça públicas, quintais, ou antes de uma apresentação, a partir da percepção sensorial e aural, sem utilizar a escrita musical, além de incluir uma noção de performance corporal e espacial, organicamente absorvida.

**Palavras-chave:** Música de Tradição Oral, Ensino-Aprendizagem na Música Popular, Charangas do Recôncavo.

### **ABSTRACT**

The present research has as its object of study the performance and transmission of the Charangas in the city of Santo Amaro da Purificação (Ba), as the processes and principles of execution and musical performance, inherent to a popular music, preeminently of oral tradition. The main goal is to identify and understand the historical and sociocultural context of the masters and musicians of the Charangas of the municipal district of Santo Amaro da Purificação, and to investigate the teaching-learning process among these masters and musicians in different performance situations and musical experience. The methodology adopted is characterized by the participant observation supported by semi-structured questionnaires and interviews recorded in audio and video. Furthermore, the researcher offers an emic view on the Charangas, in the quality of musician and native resident, weaving a dialogic perspective between research field and academic vision, to obtain data usually inaccessible for outsiders about the musical practices preserved along centuries, without been recognized as performance and creation spaces, and music education. The processes of teaching-learning happens through the non-formal education, in places such as public squares, backyards or before a presentation, starting from the aural and sensorial perception, without using the music notation, besides including a notion of corporal and space performance, organically absorbed.

**Keywords:** Oral Tradition Music, Teaching-Learning in Popular Music, Charangas of Recôncavo.

## 2.1 Introdução

A música popular brasileira ao longo de muitas décadas tem se desdobrada em diferentes gêneros musicais ao exemplo do Frevo, Choro, Samba, Musica Axé e as Marchas carnavalescas, que requerem de estudos interdisciplinares no campo da etnomusicologia, performance, história, comunicação e sócio-antropologia, mas também na área da educação musical que será o foco da presente pesquisa, com ênfase nas Marchas de Carnaval no Recôncavo baiano e seus processos de ensino-aprendizagem. As Marchas de Carnaval, também conhecidas como “marchinhas de carnaval” correspondem a um gênero de música popular brasileira bastante difundido nas décadas de 1920 a 1960, através de manifestações culturais de rua, principalmente durante o carnaval. Durante o período carnavalesco, as “marchinhas de carnaval” foram e em boa parte ainda são tocadas nas ruas por músicos oriundos das camadas populares, na sua grande maioria negros e não-letrados. Neste sentido o presente estudo busca apresentar uma pequena etnografia das marchinhas sendo tocadas pelas charangas no Recôncavo para compreender seu papel como espaço não-formal de ensino-aprendizagem musical.

Nos últimos anos tem se intensificado a busca por projetos de pesquisa na área de educação musical, principalmente sobre o ensino de música nos diversos ciclos da educação básica. Paralelo ao contexto escolar, existe um campo crescente na pesquisa da pedagogia musical e suas referências teóricas e metodológicas para compreender os processos de ensino-aprendizagem em contextos sócio-comunitários, assim como o ensino-aprendizagem da música popular e da música de tradição oral, apresentando vários contextos e caminhos de educação musical em contextos extraescolares, o que muitos autores dividem entre educação musical formal, informal e não-formal.

A escola, enquanto espaço físico e instituição secular, é considerada como espaço privilegiado, enquanto ambiente institucionalizada da educação de indivíduos como missão coletiva. Nesse espaço – consagrado – propõe-se a educação através de conteúdos que o aluno supostamente precisará para sua vida social e, de igual modo, para atuar no mundo profissional como sujeito formado e instrumentalizado (BARROS e SANTOS, 2010). A educação formal é determinada por uma legislação nacional, ou seja, com critérios específicos

estipulados e definidos pelo Ministério da Educação (MEC), mediante as leis e diretrizes que orientam a Educação Básica e que compreende a educação infantil, ensino fundamental, médio e universitário (FERNANDES, 2013).

Além das instituições escolares e universitárias públicas e privadas, existem no Brasil, uma quantidade inumerável de projetos comunitários, socioeducativas e socioculturais, que têm se dedicado nas últimas décadas com uma oferta crescente – entre muitas outras atividades pedagógicas, criativas e instrutivas – ao ensino da música, o que no consenso comum da pesquisa em educação musical tem sido identificado como espaços de educação não-formal e/ou informal. Na visão de Gohn (2013), por exemplo, a educação não-formal refere-se aos processos de ensino-aprendizagem extraescolares que ocorrem nos diversos contextos da vida sociocultural, na educação não escolar, ou seja, não institucionalizada. Na educação não-formal existe uma intencionalidade, ou seja, os indivíduos têm uma vontade, e buscam caminhos e procedimentos para tal realização (FERNANDES, 2013). A educação informal se caracteriza pela aprendizagem que realizamos por meio dos processos educativos em que supostamente não há planejamento, sistematização, que ocorre sem que nos demos conta, na vida cotidiana (GOHN, 2013).

Refletindo sobre as diversas modalidades de educação musical no Brasil, podemos observar que além da instituição escolar, historicamente os mais diversos espaços, associações e grupos culturais, considerados de educação não-formal e informal tem se dedicado cada vez mais ao ensino de música sob uma ótica diferenciada de processo educativo, a exemplo das Filarmônicas, Fanfarras e Charangas, como também grupos e conjuntos musicais de igrejas, e diversos grupos religiosos e socioculturais. Santos (2005) argumenta que a música tem sido apresentada como forma de afastar jovens da marginalidade social, como alternativa de profissionalização, como instrumento de valorização da cultura popular, de melhorar a qualidade de vida da população atendida.

Num breve histórico sobre a trajetória das primeiras bandas musicais percebe-se que estas foram formadas durante o processo de colonização brasileira sendo então conhecidas como “bandas da fazenda. As primeiras bandas de música no Brasil foram organizadas por irmandades religiosas e a partir de meados do século XVIII pelos senhores de engenho (TINHORÃO, 2010, p.163). Daí a denominação seguinte para bandas de fazenda. Durante este período segundo Cajazeiras (2004), destaca a importância dos Portugueses em eventos de origens diversas a exemplo das religiosas, cívicas e outros e sua influência no processo de formação de bandas musicais e conseqüentemente na formação de bandas carnavalescas conforme descrito a seguir:

As bandas de música vieram com os portugueses e adaptaram-se ao modo de vida dos brasileiros. Influenciaram na formação do cidadão, representando, tradicionalmente, rituais religiosos e comemorações cívicos e militares e, também, na formação da música brasileira, disseminando o gosto pelo instrumento de sopro. A semente lançada pela banda de música influenciou mais tarde a formação de bandas carnavalescas e de diversos grupos populares (CAJAZEIRAS, 2004).

Além disso, os grupos populares descritos por Cajazeiras (2004) compreendem ao que foi chamado por Tinhorão (2010, p.163) de música de barbeiros. Neste sentido,

ao lado das músicas de dança que, a partir dos batuques à base de percussão de tambores e sons de marimbas de negros, acabariam por levar à criação de canções, através do desdobramento melódico dos estribilhos por tocadores de viola brancos e mestiços, iria surgir durante a segunda metade do século XVIII - ainda uma vez na Bahia e no Rio de Janeiro – um tipo de música instrumental que por sua origem, espírito e função já se poderia chamar de popular, em sentido moderno: a música dos barbeiros (TINHORÃO, 2010, p. 163).

Estas primeiras bandas de música configuravam-se em instrumentos de formação de músicos populares oriundos das bandas de fazenda e das bandas de barbeiros. Esta transição musical foi responsável pela formação dos primeiros músicos de rua evidenciado um tipo de aprendizado livre, característico do que se conhece hoje como Charangas, e que na época se configurou como um espaço mais livre e popular de trocas musicais de vários contextos:

...ao contrário dos músicos das bandas das fazendas, cuja finalidade, ostentação e deleite pessoal dos grandes proprietários levavam a preocupação orquestral, quase sempre sob a direção de professores europeus, os barbeiros das cidades agrupavam-se sob a direção de um mestre de sua condição, produzindo em consequência um estilo de música necessariamente mais espontâneo e popular. O próprio aprendizado dos instrumentos era feito de maneira mais livre possível [...] Dr. José Francisco da Silva Lima lembrava que os brasileiros cultivavam a música, de orelha, nas, horas vagas, e formavam uma Charanga, cujas gaitas roquenhas atroavam ares, às portas das igrejas, nas festas e novenas, e em cujo repertório entravam, às vezes, o lundu e algumas chulas populares (TINHORÃO, 2010, p. 171).

Um outro aspecto importante no processo de formação musical refere-se à história das filarmônicas - sociedades civis que surgiram no Brasil, durante o século XIX, com o objetivo de manter uma banda de música (CAJAZEIRAS, 2004). Inicialmente as filarmônicas foram criadas com o objetivo de valorizar a profissão de músico e de disseminar a educação musical, antes vista como um ofício ou uma ocupação sem valor (SANTOS, 2009). Uma mudança de paradigma ocorreu em função da revolução burguesa, quando a valorização da música influenciou fortemente as profissões do músico e conseqüentemente do educador musical, e

em seguida, as filarmônicas foram responsáveis por disseminar essa nova cultura. Diante desta nova realidade, Santos faz a seguinte consideração:

Ainda que fossem formadas por diversos segmentos da sociedade, as elites compreendiam este sentido pedagógico destas associações musicais numa sociedade, como a Bahia do século XIX, que tentava a todo custo se livrar de costumes “bárbaros” como as práticas musicais de matriz africana como os “sambas e batuques... europeizando costumes de matriz africana “bárbaros” como eram os “sambas e batuques”, também ajudava a difundir, através das marchas e dos dobrados executados pelas filarmônicas em desfiles cívicos, os valores de progresso e civismo” (SANTOS, 2009).

Na Bahia, ainda existem 12 filarmônicas que foram fundadas no final do século XIX. Essas associações ocupam, nas cidades do interior, o papel de centros de atividades culturais (CAJAZEIRAS, 2004). O Recôncavo Baiano é a região, onde a diversidade das práticas musicais encontrou um solo fértil, inclusive para as filarmônicas, fanfarras e charangas, e isso vale até hoje para o Estado da Bahia (DANTAS, 2015). As filarmônicas tiveram diversas finalidades quando começaram a surgir na Bahia, em meados do século XIX, dentre estas participar musicalmente de divertimentos públicos ou privados, solenidades cívicas ou religiosas e educar através da arte musical (SANTOS, 2009). Além disso, as filarmônicas tinham grande relevância na vida cultural, social e política. Eram instituições que, para além da execução musical, representavam espaços de convivência social (CASAES, 2013).

No município de Santo Amaro da Purificação existem duas filarmônicas centenárias: A Sociedade Filarmônica Filhos de Apolo e a Sociedade Filarmônica Lira dos Artistas, ambas fundadas com o objetivo de promover a educação musical para os jovens da sociedade santamarense, ou seja, uma das principais finalidades destas agremiações era a educação musical, ou como foi registrado nos Estatutos da Sociedade Filarmônica Filhos de Apolo em 1908, no seu primeiro artigo “desenvolver o gosto pela música vocal e instrumental” (SANTOS, 2009). Santos considera também aspectos econômicos e musicais atribuídos as principais Filarmônicas Apolo e Lira de Santo Amaro:

Além do ensino musical e das primeiras letras, a participação em diversas festividades, solenidades e demais eventos, foi uma função destas filarmônicas locais. Muitas destas ocasiões festivas eram fonte de receita destas agremiações musicais. [...] As estudiosas” filarmônicas apresentavam um diversificado repertório para as mais variadas ocasiões. Em festejos populares, apresentavam marchas e sambas. Executavam um repertório específico para cortejos fúnebres. Abrilhantavam” com dobrados os festejos cívicos. Havia ocasiões em que o repertório podia ser bastante diversificado, principalmente na ocasião de festas de largo, como as de homenagem à Padroeira da cidade, na qual as filarmônicas se apresentavam no seu lado



profano e religioso. Assim, abrilhantar festividades foi uma “função” muito típica das filarmônicas. Mas, havia diversos objetivos implícitos nesta função (SANTOS, 2009).

A história das filarmônicas em Santo Amaro está diretamente associada a trajetória musical dos charangueiros, portanto, convém conhecer melhor seus sócios amadores e músicos semiprofissionais. De acordo com os dados coletados ao longo dessa pesquisa, os músicos, na sua grande maioria, são negros de camadas populares que deram novos significados ao aprendizado musical obtido nas filarmônicas, a partir do momento que o utilizaram para outros fins, tocando em diversos grupos musicais, sobretudo carnavalescos. Uma vez que a maioria dos charangueiros de Santo Amaro fizeram ou fazem parte das filarmônicas locais, pode se conceber a importância sociocultural dessas instituições na história e na educação musical do município de Santo Amaro.

Cazaes (2013), destaca que as filarmônicas potencializavam o poder socializador exercido pela música, através da qual o sujeito internalizava o coletivo, de modo que através dessa socialização as ideias e os valores estabelecidos pelo coletivo passavam a constituir o sujeito que se sentia no exercício da sua cidadania. A partir disso é possível verificar aspectos importantes das filarmônicas enquanto espaço cultural e de educação. Souza (2013), descreve que a educação musical se constitui como um campo que precisa olhar melhor os termos “educação” e “cultura” como indissociáveis e interdependentes.

Almeida e Magalhães (2007) acrescentam que o processo de ensino-aprendizagem em comunidades sem escrita musical, a percepção ativa pelo ‘ver’ e ‘ouvir’ assumem uma perspectiva muito mais ampla que na escola que busca um caminho de educação musical formalizado mediante o ensino da leitura musical. O autor acrescenta que o interesse em estudar os processos de ensino-aprendizagem na música que ocorrem além dos muros das escolas, se intensifica no Brasil a partir do interesse de pesquisadores pela música popular e diversas manifestações cênico-musicais de tradição oral, que aos poucos levou a uma valorização crescente das chamadas “comunidades culturais”.

Contudo surge a inquietação de pesquisadores que se sentem provocados a investigar e compreender como acontecem os processos de ensino e aprendizagem entre músicos responsáveis por manifestações culturais desta natureza ao longo das gerações. Queiroz (2004) destaca que “é necessário pensar em uma Educação Musical que se concretize a partir de experiências reais, significativas e contextualizadas com a realidade e com os valores de cada cultura”. Diante desse cenário, a presente pesquisa tem como objetivo analisar o

contexto sociocultural e histórico da Charanga no município de Santo Amaro Bahia, assim como, os processos de ensino-aprendizagem e os princípios de execução, performance e educação musical inerentes a uma música popular.

## 2.2 Percurso Metodológico

A presente pesquisa de campo foi realizada no município de Santo Amaro da Purificação entre 2015 e 2016, e pode ser considerada de natureza qualitativa e etnográfica. A pesquisa qualitativa permite a combinação de várias abordagens metodológicas com a intenção de se aproximar de várias maneiras ao universo a ser pesquisado. Em primeira instância obtêm-se novos conhecimentos, “partindo das experiências, percepções, visões e dos pensamentos, sentimentos de pessoas singulares” (DÖRING, 2016, p.17). Trata-se de um estudo de caso que ainda não tem sido muito comum na área de educação musical, segundo Candusso (2009), embora com uma tendência crescente, porque geralmente priorizam pesquisas voltadas para pessoas, grupos ou programas.

A escolha do município para realização desse estudo tem como critério a presença histórica de muitos grupos e músicos de Charanga que tocam Marchas de Carnaval durante as suas apresentações em Santo Amaro. A apresentação da Charanga configura-se como parte integrante de diversos eventos no município de Santo Amaro, de caráter religioso, social, cultural, esportivo e educativo.

Entre os muitos caminhos metodológicos das pesquisas qualitativas, destaca-se a ‘descrição densa’ (*Thick description*) que segundo Geertz (2008, p. 18), seria muito mais uma abordagem etnográfica reelaborada que investiga contextos e relações complexas em sociedades aparentemente estruturadas de forma mais simples, sem pressupor e aplicar um método antropológico específico. Uma das vantagens da ‘descrição densa’ se baseia na tentativa de contribuir para o estudo das culturas complexas de países ou regiões consideradas não eurocêntricas, de forma dialógica e participativa, e ajuda a fornecer novos *insights* e conhecimentos sobre a convivência humana em geral (GEERTZ, 2008, p. 19). Um exemplo disso, é o presente estudo de caso realizado, a partir da visão do próprio pesquisador, criando um diálogo fértil entre essa visão e experiência e os diferentes atores da cultura musical do mesmo município na perspectiva de educação musical desenvolvida durante anos entre os diferentes charangueiros. Portanto podemos afirmar de que, “uma descrição detalhada somente faz sentido enquanto ‘descrição densa’, quando é combinada com a atribuição de significados culturais na visão dos envolvidos” (DÖRING, 2016, p. 21).

Na pesquisa aqui apresentada, posso contribuir com minha visãoêmica sobre as Charangas, enquanto participante ativo como músico e morador nativo, tecendo uma perspectiva dialógica entre campo de pesquisa e visão acadêmica. Essas vivências me possibilitaram de processar dados e memórias sobre práticas musicais que se mantem ao longo de séculos, sem serem reconhecidos como espaços de performance, criação e educação musical. Portanto, a música da tradução oral e sua função comunicativa tem um papel destacado, “tanto como objeto de pesquisa, como pelo caráter dialógico da pesquisa, que leva à inclusão do próprio pesquisador como sujeito participante” (DÖRING, 2016, p.18).

Os dados desta pesquisa são oriundos de questionários semiestruturados e entrevistas com músicos e ex-músicos de Charanga do município de Santo Amaro e foram registradas em aparelhos de gravação de vídeo e áudio. A abordagem do entrevistado se deu a partir dos contatos pré-estabelecidos entre o pesquisador e os mestres charangueiros, cujo critério foi a aceitação em participar da pesquisa como voluntário. A partir disso, os dados foram agrupados em categorias de acordo com o seu grau de relevância no intuito de estabelecer uma relação clara entre estas informações e os objetivos desta pesquisa e posteriormente discutidos com literatura relacionada a temática desta pesquisa. Para a realização desta pesquisa foram entrevistados cinco músicos e ex-músicos de Charanga no município de Santo Amaro Germano do Espírito Santo (Paizinho Sax de Ouro), Miguel Lima, João Paim, Roque Araújo e Antenor Júnior. As entrevistas foram transcritas e avaliadas e em seguida parcialmente utilizadas nesse artigo, acompanhado e comentado mediante minhas próprias observações. Durante a entrevista os músicos charangueiros revelaram vários pontos importantes do contexto sociocultural bem como a história e o processo de ensino e aprendizagem de Charanga em Santo Amaro.

### **2.3 Relação do sujeito pesquisador com o universo a ser investigado**

O município de Santo Amaro faz parte do Recôncavo baiano, no Estado da Bahia, no Brasil. Possui 492 km<sup>2</sup> de área e uma população de 61.407 habitantes segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística-IBGE (BRASIL, 2010). A escolha desse município para realização do estudo de caso teve como critério uma presença significativa de músicos de Charanga que tocam Marchas de Carnaval durante as suas apresentações o ano inteiro. Além disso, anteriormente mencionado, tenho uma motivação pessoal em pesquisar minhas raízes musicais que aconteceram de múltiplas formas no contexto cultural e musical de Santo

Amaro. Comecei a minha trajetória musical ativa na Sociedade Filarmônica Filho de Apolo (S.F.F.A), em Santo Amaro-Bahia, no meado de dezembro de 1991, no início das férias escolares, quando vivenciei meu processo de iniciação musical com o Maestro Domingos Ribeiro dos Santos (*in memoriam*). A filarmônica foi a instituição e o lugar, onde aprendi a ler partitura, e a tocar, ou seja, onde iniciei minha formação musical. Foi a filarmônica que me ofereceu o ensino gratuito de música, uma sede para frequentar e um instrumento para tocar. Apesar de velho e quebrado, com esse instrumento da filarmônica, comecei a aprender música, e desta forma aconteceu com tantos outros meninos que iniciaram sua vida musical seguindo os mesmos passos.

Com a saída de Maestro Domingos ficaram responsáveis pelo ensino musical na Filarmônica, os contramestres Fernando Pereira (Fernandão) no turno matutino e Luiz Santos (Lula Fera) no turno Vespertino. No percurso dessas mudanças, retornei aos estudos de solfejo melódico, pelo meu próprio interesse, haja visto que em muitas filarmônicas não costuma ter uma obrigatoriedade para o solfejo entoado. Naquele tempo, passava o dia inteira na filarmônica, solfejando ou varrendo a sede, limpando os instrumentos dos músicos mais velhos ou arrumando as cadeiras e partituras para o ensaio a noite. Após completar 50 a 60 lições com cada professor, consegui uma clarineta *Weril Cruzeiro* de 13 Chaves com sete chaves quebradas, amarradas com borracha amarela de contar dinheiro! A partir desse processo de iniciação musical, começou o meu aprendizado com o saxofone e logo em seguida a minha vivencia musical nas Charangas.

Comecei como terceiro do terceiro clarinetista da filarmônica, com tempo e dedicação me tornei professor da escola de iniciantes, arquivista, contramestre da banda principal em 2003 assumir banda como Maestro titular da Sociedade Filarmônica Filho de Apolo até o ano de 2007, mesmo ano que ingressei na Universidade Federal da Bahia (UFBA) no curso de bacharelado instrumento (Saxofone), onde depois pedi transferência para o curso de licenciatura no ano 2010 e me formei em seguida no ano 2011.2. Até hoje atuo como professor de música em várias escolas da rede estadual e municipal. Devido a minha trajetória como filho de Santo Amaro, tendo vivenciado as músicas populares típicas da região, nas festas populares, lavagens e nos festejos carnavalescos, acompanhado de um aprendizado musical mais estruturado nas filarmônicas, posso afirmar que a presente pesquisa partiu da minha inquietação, enquanto músico e educador musical atuante, que busca compreender como se dá o processo de ensino-aprendizagem musical de músicos de Charanga, no passado e no presente.

### 2.3.1. Presença Histórica e Sociocultural das Charangas na Bahia

Numa breve contextualização das Charangas em outros países vale destacar estas manifestações culturais que ocorrem na Espanha. Na Espanha o termo Charanga está associado bandas que tocam música festiva e popular, frequentemente marchando. Outros termos praticamente sinônimos de Charanga na Espanha, onde os nomes variam conforme a região, são: fanfarria, fanfare, xaranga ou txaranga<sup>2</sup>. Neste sentido, em várias locais da Espanha (Aragón, Andalucia, Valencia, Madri, Galícia, Navarra e outros) as Charangas apresentam alguns elementos comumente identificados nas Charangas encontradas na cidade de Santo Amaro. Durante as apresentações de Charanga na Espanha os charangueiros utilizam porta lira para a leitura de partituras, apresentam-se uniformizados e interagem com o público durante todo o trajeto<sup>[2]</sup>. Além disso, existe um momento de descontração ao qual chama-se concentração antes das apresentações dos charangueiros.

Uma das diferenças entre as Charangas espanholas e as santamarenses correspondem ao fato de que os músicos charangueiros de Santo Amaro não precisa se utilizar do recurso do porta lira. Porque os músicos charangueiros de Santo Amaro tocam as músicas por meio de um processo de memorização caracterizando um repertório por memorização e oralidade. Um outro fato diferencial corresponde a qualidade dos instrumentos que os charangueiros utilizam durante suas apresentações na Espanha. Observa-se que estes utilizam instrumentos de marcas reconhecidamente melhores, com relação a qualidade a, exemplo, Yamaha, Selmer e Conn Americano entre outros<sup>[2]</sup>. Ao passo que nas Charangas santamarenses utiliza-se instrumentos de marcas inferiores, oriundos de filarmônicas, a exemplo de Weril, Shelter e Michael.

No Brasil, Cadena (2014) relata no ano de 1892 a presença de uma Charanga composta por 15 músicos, em meio a átrios elétricos, no carnaval de rua da Bahia, evidenciando a natureza secular deste tipo de manifestação artística. Além disso, Almeida descreve as Charangas como sendo:

...formação instrumental composta por instrumentos de sopro e percussão. As Charangas são compostas, geralmente, por músicos comuns às bandas de música que se reúnem informalmente no período de carnaval ou que antecede a ele para executar frevos e marchinhas de carnaval. Este tipo de grupo, na maioria das vezes, toca nas ruas em meio a blocos de carnaval, animando foliões, por isso, é composto por instrumentos de sopro e percussão possuidores de forte massa sonora (ALMEIDA, 2010).

<sup>1</sup> WIKIPEDIA. CHARANGA. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Charanga&oldid=45007424>>. Acesso em: 31 out. 2016.

<sup>2</sup> YOUTUBE. XIV Concentracion Charangas Peñafiel 2016. em:<[youtube.com](https://www.youtube.com/)>. Acesso em out de 2016.

A Charanga no Recôncavo configura como grupo de músicos de sopro e percussão de performance em movimento. Na sua formação básica é composta por trombone, trompete, sax alto, bombo e caixa podendo ter variações, ou seja, dois trompetes e um trombone bombo, caixa ou dois trombones e um trompete bombo e caixa. Durante um período a Charanga no município de Santo Amaro tinha uma formação instrumental maior com Clarinetas, Souzafone, Bombardino, Barítono, Sax Barítono, Requinta e até mesmo trompa (Sax Horn).

A Charanga na maioria das vezes é composta por músicos das filarmônicas. Atualmente muitos músicos de fanfarra e das bandas marciais também participam das Charangas, mas na sua grande maioria os Charangueiros iniciaram com a música nas filarmônicas locais. Com relação à presença feminina ainda é muito rara nas Charangas, eventualmente mais destacado nos instrumentos de percussão e saxofone, haja visto que nas filarmônicas a presença feminina não é muito marcante, embora crescente. O repertório tocado durante as Charangas é composto de marchinhas de carnaval, entretanto, são tocados outros gêneros, como Afoxé, Samba, Frevo, Marcha Rancho, Samba Canção, Axé Music.

Um aspecto importante das Charangas em Santo Amaro se refere a sua função enquanto fonte de renda. Os músicos charangueiros durante os eventos que acontecem na cidade e em outros municípios, tais como: Salvador, Saubara, Maragogipe, Madre de Deus, São Francisco do Conde, Cachoeira, Conceição de Feira, Conceição do Jacuípe, Feira de Santana, enxergam na Charanga uma forma complementar de renda para subsídio próprio e de sua família, como podemos perceber nos seus depoimentos:

Todo final de semana a gente viajava para tocar, rendia um certo trocadinho, um dinheirinho, e eu mantinha, minhas coisas como jovem assim de uma família praticamente pobre, eu mantinha meu padrãozinho de comprar minhas coisas tudo com dinheiro de música mesmo, filarmônica e orquestra (Charanga) toda vida teve tradição de pagar a gratificação da tocata, alguns lugares não pagam, mas Santo Amaro sempre teve tradição de pagar, a gente sobrevivia, tranquilamente (MIGUEL LIMA).

A Charanga para mim era uma diversão, mas passou a ser uma forma de vida foi, na verdade, o meu primeiro emprego porque eu consegui subsidiar a minha família com o próprio valor que a Charanga me pagava. Inclusive, até a minha primeira casa, os móveis, praticamente, eu consegui subsidiar com o dinheiro do carnaval de Charanga. Então assim, a Charanga é um trabalho também (ROQUE MACHADO).

O bacana é que você estudou o ano inteiro, você trabalha com isso, você vive disso, você é músico, independente se você seja um músico bom ou um músico ruim, mas se você vive da música, você é músico, você vive da música, você recebe seu dinheiro, você traz seu pão pra dentro de casa, você é músico. Seu filho fala: Lá vai meu pai trabalhar, sair pra tocar. Eu sou

músico, meu filho me vê como músico (JOÃO PAIM).

A partir da análise dos depoimentos, percebe-se entre outros a função socioeconômica de uma manifestação cultural como a Charanga. O maior evento para a atuação das Charangas em Santo Amaro, é a Lavagem da Purificação no mês de janeiro, no domingo que antecede a festa da padroeira, dia 2 de fevereiro. Neste dia, são reunidos cerca de 80 a 100 músicos para desfilar no cortejo com as baianas. Durante o cortejo e de acordo com Pedreira (1977, p. 261), as baianas de Santo Amaro desfilavam em seus trajes típicos, carregando na cabeça vasos de barro contendo água perfumada e ramos de flores, trazendo vassouras enfeitada. A saída da Charanga acontece às 10:00, mas o encontro dos charangueiros se dá a partir das 7:00 horas. A partir daí os músicos comem uma feijoada, tomam uma cerveja, conversam, começam a tocar livremente e confraternizam com os músicos locais e com os charangueiros vindos de outras cidades até o momento de iniciar a Lavagem da Purificação.

O trajeto percorrido na Lavagem da Purificação começa na casa do contratante ou da Sociedade Filarmônica Lira dos Artistas, a caminho da Igreja da Purificação e vai até o Igreja Bomfim onde retorna pela Igreja do Amparo, passando pela Igreja da Santa Luzia até chegar ao Trapiche de Baixo o bairro mais populoso da cidade. A partir daí retoma o percurso para Igreja do Rosário e encerra na Porta da Igreja de Nossa Senhora da Purificação entoando o seu hino. Durante o trajeto os músicos tocam um variado repertório, Afoxé, Samba, Marcha de Carnaval, Frevo, Marcha Rancho, Samba Canção e Axé Music. As músicas comumente tocadas são: Filho de Gandhi (Clara Nunes e Edil Pacheco) Bandeira Branca (*Dalva de Oliveira*), É D'oxum (*Gerônimo*) e Abre Alas (Chiquinha Gonzaga) entre outras. Além disso, a medida que a Charanga percorre a lavagem o público interage com a mesma acompanhando, aplaudindo, cantando as músicas e dançando como é possível. Durante a lavagem as pessoas cantam músicas, a Charanga segue. Acontece também do público pedir a música e a Charanga tocar, entretanto, na maioria das vezes a Charanga toca o repertório comumente tocado em lavagens.

Contudo, tocar Charanga em Santo Amaro não é uma atividade sazonal, porque pode acontecer o ano inteiro. João Paim destaca: “que o músico charangueiro, é aquele o que vive da orquestra, ou seja, que tá o ano todo querendo tocar”. Neste sentido todos os eventos da cidade têm no mínimo uma Charanga: nas alvoradas, estádio de futebol, festa de 15 anos, casamentos, batizados, aniversários, lavagem de bares lavagem de igrejas, 14 de junho, 2 de julho, 7 de setembro, cortejo de casa de santo e procissão da igreja católica, literalmente do profano ao sagrado. Além disso, sempre surgem convites na casa de um amigo para tocar e

festejar um aniversário ao som de músicos charangueiros.

A Charanga é tão importante para o contexto dos festejos de rua da Bahia que a sua presença no chamado ‘maior carnaval de rua’ tem espaço específico para as suas apresentações o circuito Sérgio Bezerra que entrou na programação oficial do Carnaval Salvador em 2013 e conta com o desfile das tradicionais Charangas na quarta-feira que antecede o carnaval de Salvador. A inserção no calendário carnavalesco evidencia a importância dessa tradição musical e performática não só para o recôncavo e sim com projeção internacional através do carnaval de Salvador. Diante do contexto apresentado em torno dos músicos charangueiros de Santo Amaro, é possível perceber a função social dos eventos de Charanga no meio das manifestações culturais da cidade de Santo Amaro da Purificação para além do município. A partir da análise dos depoimentos dos entrevistados, é possível perceber a importância das Charangas para a identidade histórica, cultural e social do município.

### **2.3.2 História das Charangas de Santo Amaro**

Ao falar da história das Charangas em Santo Amaro, é necessário fazer uma breve descrição das principais Filarmônicas: Sociedade Filarmônica Filhos de Apolo Fundada em 1897 e a Sociedade Filarmônica Lira dos Artistas em 1908 (SANTOS, 2009). Estas duas filarmônicas possuem papel importante no desenvolvimento musical do município de Santo Amaro. Santos (2009), no contexto das filarmônicas faz a seguinte consideração: na verdade “educar” pela música foi a função de muitas filarmônicas desde quando surgiu na Bahia e no Brasil em meados do século XIX.

Durante o século XIX a música era considerada pelas elites como um mecanismo civilizatório e as filarmônicas eram os instrumentos utilizados para difundir através das marchas e dobrados executados em desfiles cívicos os valores de progresso e civismo. Neste contexto as filarmônicas eram elementos importantes nos projetos civilizatórios da elite:

... haja vista que se tratava de uma população majoritariamente egressa da escravidão e que, do ponto de vista destas elites, necessitavam de medidas de “educação”, enquanto dispositivo de controle social. Isto poderia ocorrer através do ensino musical, alicerçado no conhecimento do campo musical ocidental, e na presença destas filarmônicas em festividades locais dando a elas um “acorde” de civilidade. [...] No entanto, ao se “civilizarem” pela música, os sócios diletantes ou músicos, que, pelos indícios reunidos ao longo deste estudo, eram pobres e de cor, deram novos significados a este aprendizado musical a partir do momento que o utilizaram para outros fins



como tocar em outros grupos musicais, em especial os carnavalescos (SANTOS, 2009).

O caráter elitista do processo de educação musical baseado em costumes europeus e que tinha como objetivo acabar com as práticas musicais de matriz africana a exemplo dos sambas e batuques foram de fundamental importância para o processo de libertação através da educação musical. Uma vez que o processo de educação musical iniciado pelas filarmônicas culminou com a formação de músicos que utilizaram a música como um meio de libertação e subsistência, tocando em diversos eventos a exemplo dos eventos de rua, inclusive o carnaval e as Charangas cuja presença maciça de seus integrantes foram oriundos das filarmônicas responsáveis pela sua iniciação musical.

Outro fato relevante no contexto histórico cultural em Santo Amaro é a tradição das famílias de músicos que geralmente passam a atividade musical de pai para filhos e suas gerações subsequentes. Os próprios músicos de Charanga relatam sua vivência em filarmônicas, como sendo influenciados pelos seus familiares.

Tenho avó, tio, primos, todos músicos, todos aprenderam a música em uma filarmônica, Filhos de Apolo daqui de Santo Amaro. É sobre uma cultura que a gente tinha na nossa infância e todo mundo tinha que entrar na aula de música. A gente tinha que entrar na aula de música mesmo que não tivesse um dom, que não tivesse vontade, os pais da gente, “dizia, você vai para o Apolo aprender a música”. Porque a família toda entrou no Apolo, Todo mundo, alguns ficam mas, todos da família entrou no Apolo para aprender a música; mas nem todos ficam, só fica é quem gosta (ANTENOR JUNIOR).

A filarmônica a base de tudo, mas, no meu período de aprendizagem a situação era muito difícil os instrumentos eram de péssima qualidade e sucateados. Nesse período Santo Amaro passava dificuldade econômica em virtude da decadência das usinas de cana-de-açúcar e atingiu diretamente as filarmônicas. Hoje a mesma tem grandes patrimônios, com sede própria fruto de muitos abnegados que saiam com livro de ouro, bingo e rifas para construção desta sede que se tem hoje (MIGUEL LIMA).

As filarmônicas também eram objetos de rivalidades e disputas na cidade, portanto, quem era do Apolo não podia frequentar a Lira e vice-versa, e essa rixa que de certa forma fazia parte do jogo e da sedução em participar, também era passado de geração em geração. Obviamente, essa constelação “rival” tem sido uma mola motivadora para melhorar a performance dos músicos das duas filarmônicas. Porque em Santo Amaro, eram somente as duas filarmônicas que faziam o cortejo da festa da Lavagem: “que não tinha Charanga, eram as filarmônicas. Então o que acontece? Formavam as duas bandas, uma tocava uma marcha, no intervalo a outra, era feito dessa maneira” (PAIZINHO SAX DE OURO).

Os Mestres charangueiros Miguel Lima e Antenor Júnior afirmam a rivalidade histórica e familiar entre as duas filarmônicas:

As Charangas eram representadas por músicos das Filarmônica Filho de Apolo e Filarmônica Lira dos Artista, entretanto, formando grupo diferentes. Os músicos de Apolo não se apresentavam com a Charanga da Lira e vice versa mantendo as mesmas rivalidades como as filarmônicas. Além disso, para o músico ser aceito na outra agremiação era necessário sair também da filarmônica de origem, os músicos não poderiam tocar nas duas Charangas assim mantendo a tradição (MIGUEL LIMA).

E aqui na nossa cidade tem uma rivalidade que tem o Apolo e tem a Lira. Quem é da família da Lira só aprende na Lira, quem é da família do Apolo só entra no Apolo. Se alguém roer a corda e ir pra Lira, quem é do Apolo ir pra Lira, problema sério. É tio ficando de mal com tio e não fala mais porque é traição porque a rivalidade era forte, a Lira e Apolo (ANTENOR JÚNIOR).

Neste contexto a história das Charangas está atrelada a existência das filarmônicas no município de Santo Amaro. Os músicos charangueiros tiveram sua iniciação musical a partir do aprendizado nas filarmônicas Apolo ou Lira. A primeira Charanga de Santo Amaro foi a *Charanga Maresia*, que apresenta uma história curiosa sobre seu nome de batismo. Na ocasião de uma reportagem da TV Bahia, a repórter pediu para fazer uma entrevista com o grupo e o apresentou dessa maneira: “Essa é a banda que vai tocar no cortejo de Santo Amaro da Purificação, vocês podem tocar alguma música?” Após tocarem a música, a repórter perguntou: “Como é o nome da banda de vocês? Um dos componentes que estava embriagado do dia anterior, começou a gritar: “Tô de maresia, tô de maresia, mas vou tocar”. Ele achou que a pergunta era “como você está se sentindo”. Certamente a repórter não entendeu, mas finalizou a matéria da seguinte forma: “Essa é a Banda Maresia de Santo Amaro que vai tocar na lavagem da Purificação.” A notícia repercutiu em toda cidade, passou na televisão na segunda-feira, e uma semana depois no carnaval de Salvador, o grupo estava puxando o bloco da UNEB, sendo novamente exibido na televisão com o nome *Charanga Maresia*. Assim resolveram adotar o nome *Charanga Maresia*, como até hoje é conhecida em todo recôncavo.

Na política as Charangas também preenchem seu papel, como por exemplo nas eleições municipais em Santo Amaro: a *Charanga Maresia* tocava praticamente todos os dias, garantindo uma remuneração constante. Tocar na *Charanga Maresia* virou então uma espécie de referência para os músicos de filarmônica, o que levou a uma seleção dos melhores músicos, que se viram desafiados a tocar todo tipo de gênero musical: Samba, Afoxé, Merengue, Lambada, Seresta, Frevo, *Axé Music* e principalmente, as Marchinhas de Carnaval. A partir do seu sucesso no carnaval e como puxador de comício político, podia-se observar

que os músicos da *Charanga Maresia* viraram uma espécie de *pop star* da música de sopro em Santo Amaro. Os jovens da minha época queriam tocar na *Maresia*, entretanto, era uma Charanga fechada que não abria vaga para músicos de fora, mesmo pedindo para tocar no grupo sem remuneração. Neste sentido o grupo era seletivo e tinha que ter nível excelente de instrumentista e conhecer um repertório eclético e tocado através do processo de memorização. Com a consagração da *Maresia*, a Charanga passou a ser objeto de desejo entre os músicos de Santo Amaro. Vale destacar a reflexão de Roque Araújo Machado sobre a importância das Charangas ao longo dos tempos e sua importância no contexto histórico.

Falar de Charanga, na verdade, eu acho que a gente tem que ser um pouco que delicado porque é classificar tempos diferenciados. Quer dizer, a gente logo no começo era um mito. Eu mesmo tinha alguns trombonistas que tocavam na Charanga que eu me espelhava. Eu queria, na verdade, por ser novo, eu queria fazer parte daquele conjunto. E, assim, a gente era obrigado, no meu caso em particular, a estudar as músicas de Charanga. Naquela ocasião, a gente pegava as músicas e assim ouvia e tinha aquela vontade de fazer parte, era uma coisa refinada, o músico que tocava em Charanga era respeitado, o espaço era complicado. Então, a gente procurava estudar. Eu consegui (ROQUE ARAÚJO MACHADO).

No contexto atual das Charangas em Santo Amaro pode-se perceber que os músicos não se encontram para ensaiar e constituem-se em grupos soltos de músicos. Cada músico possui repertório próprio, tocado livremente através do ouvir e tocar- tocar de ouvido, ou seja, uma forma de transmissão e aprendizado musical, bastante diferente do rigor metodológico de uma escola formal de música. Durante a apresentação da Charanga, o músico ajuda o outro, cada charangueiro toca uma parte da música para não cansar. Além disso, a grande maioria das vezes, as tonalidades são facilitadas para que todos possam participar, ou seja, se escolhe tonalidades que possam ser tocados por todos os instrumentos de sopro, sem muito grau de dificuldade. Aos poucos e com as repetições ao longo de um trajeto, os músicos conseguem tocar a música, ou seja, internaliza as músicas ao vivo, decorando as passagens, melodias e momentos de improviso.

Com relação ao repertório, observei ao longo dos anos que cada músico tem o seu repertório específico, revelando suas preferências pessoais. Entretanto é possível perceber que o músico durante a Charanga ajuda o outro, as vezes tocando mais forte para indicar em qual parte estar a música. Dessa forma a Charanga, como espaço de performance e evolução musical, constitui um espaço democrático, onde os músicos se enxergam de igual para igual, construindo uma relação democrática onde todos têm os mesmos valores, pois cada Charangueiro pode puxar sua música, do seu jeito e se tornar o maestro da vez. Em Charangas

numerosas pode ser encontrada a figura do puxador: o músico responsável por organizar as introduções e iniciar as melodias, uma espécie de mestre Charangueiro. Entretanto, é um espaço democrático, onde os charangueiros podem puxar as músicas que melhor dominam e dessa forma se revezam ao longo do percurso.

Em geral, observei que muitas músicas carnavalescas estão originalmente numa tonalidade mais alta, porém, quando tocadas nas Charangas, a tonalidade poder mudar bastante, considerado o mérito e a responsabilidade da figura do puxador. Por exemplo, percebi que em muitas charangas, a maioria das músicas são tocadas em  *fá maior* ou em  *si bemol maior*. Conferindo a tonalidade original da composição, percebe-se que algumas estão em dó sustenido, outras em fá sustenido etc., ou seja, tonalidades complexas com muitas chaves para acionar nos instrumentos de sopro. Portanto, tem-se desenvolvida a prática da transposição das tonalidades, quase como regra nas Charangas, por ser muito mais confortável em relação à execução dos instrumentos. Em meu diálogo contínuo com os entrevistados, destaca-se a resposta de JOÃO PAIM sobre esta prática, porque considera que na verdade a figura do puxador não existe como liderança musical, pois, o mesmo puxa a música de forma aleatória e confortável para ele sem preocupação com o grupo:

Eu acredito que isso é a deficiência do músico que se habituou a tocar naquela tonalidade. Então, quando ele ouve uma música, a música pode vir em dó sustenido, ele já toca ela em fá maior, em si bemol, porque já é habituado, o ouvido dele já se condicionou a tocar. Então, o que é que ele faz? Ele não vai se preocupar com tantos acidentes de tocar porque é o bacana que você ouça a música na voz original, que a pessoa vá e cante a música assim, ouça a música real. Já pensou aquele artista, você passa tocando a música daquele artista, o artista para assim no trio elétrico, a Charanga ta ali, ele quer cantar a música num tom diferente? Você perde a oportunidade até de um artista cantar com você (JOÃO PAIM).

Em contrapartida Paizinho Sax de Ouro (Germano Santo), considera que a presença do puxador e sua importância no aprendizado e seu maior legado é o de facilitar a tonalidade das músicas para os charangueiros nestes eventos.

Eu aprendi muito, muito mesmo com a Charanga porque a facilidade de tonalidade, tá entendendo, que modéstia à parte, eu com tonalidade assim não me aperto. Não leio muito, mas o pouco que eu aprendi, não esqueci, certo? (PAIZINHO DO SAX DE OURO).

Diante dos dados coletados foi possível perceber a importância da visão dos diferentes músicos charangueiros sobre aspectos pertinentes da história das Charangas a exemplo da figura do puxador. Além disso, diferentes visões sobre um mesmo fenômeno contribuem para

ampliar a discussão acerca dos fenômenos associados ao contexto da Charanga em Santo Amaro. A questão da afinação deve ser tratada como um tema muito particular, tanto pela qualidade e técnica musical de cada músico, como pela sua auralidade e concepção musical que vem da prática e performance musical das músicas negras que diferem do ideal sonoro de uma orquestra sinfônica. Além disso, alguns problemas de afinação podem se dar em função de instrumentos velhos, furados, com bombas empenadas, chaves e pisto não lubrificados, bocais, boquilhas e palhetas em estados deploráveis. Acrescenta-se a esse conjunto muito específico de práticas musicais populares, o fato de que se trata de uma performance musical em movimento, o que eleva o grau de dificuldade para os músicos de Charanga, mas também contribui para uma execução musical com *groove*, um suingue que faz parte da comunicação musical e acrescenta variações de ritmo, timbre, entonação, acentuação que são mesmo desejados e não consideradas como falhas, caso reinasse um ideal de execução musical purista.

A Charanga é uma banda de performance em movimento que toca diversos gêneros musicais em seus eventos, portanto apresenta uma estrutura especificamente que a coloca na rua e em situações espontâneas. Ao falar de performance em movimento, refiro-me a situação física da Charanga, ou seja, não é estática, porque esta movimenta as pessoas e a si mesma, pelo menos a grande maioria das vezes. Devido a este fato a Charanga é classificada como manifestação cultural de músicos desafinados. Vale destacar a importância de se obter uma visão diferenciada sobre a performance da Charanga, sendo característica de eventos musicais de rua que precisam movimentar, tocar e se desenvolver ao longo do percurso proposto. Tal fato refere-se à técnica que o músico tem para tocar o instrumento, ou seja, não permita ao Charangueiro tocar afinado em movimento. Entretanto, alguns consideram isso ruim, muito embora, para quem aprecia a Charanga na prática performáticas nas festas populares de rua, esse “recurso musical”, torna-se um ingrediente apimentado e maravilhoso.

### **2.3.3. Processo de Ensino-aprendizagem entre Músicos de Charanga**

Com base nos dados coletados é possível perceber que o processo de ensino-aprendizagem dos músicos charangueiros está diretamente relacionado ao seu aprendizado em filarmônica. Entretanto os aprendizados em filarmônicas e em Charangas é bem diferente nas filarmônicas, porque continua sendo basicamente um ensino-aprendizagem de tradição oral:

Eu comecei a aprender a música com Seu Dois, um grande trombonista, era o maestro da filarmônica, um grande escritor, uma letra linda, olhava pra pessoa e falava: “você tem cara de trombone, aí você vai tocar trombone”.

Aí, olhava para outro: “você tem cara de clarineta, você vai tocar clarineta”. A gente ficava dando as lições lá para leitura, aprendia teoria da música, da onde nasceu a música, o que significa a música. Depois a gente ia começar a ler, estudar (ANTENOR JÚNIOR).

agente tocava, como a gente não sabia a música, não tinha um ouvido bom, a gente ia acompanhar do jeito que dava. Ele não pagava nada a gente, saía tocando e a gente ficava do lado dele, ouvindo a música e soprando. Pra gente tirar música era o seguinte: a gente fazia, ouvia música, levava um sonzinho, a gente ficava ouvindo a música. Como a tonalidade real da música pra gente tocar na Charanga era mais complicada, a gente ouvia, ouvia, ouvia a música, depois desligava o som e puxava uma tonalidade (ANTENOR JÚNIOR).

Cazaes (2004), descreve o aprendizado por oralidade, como fato inerente, acontece de forma subjetiva quando um escuta e o outro aprende, ou quando se familiariza com o repertório. Dessa maneira pode ser considerado um aprendizado pela oralidade, sendo que o músico não tinha uma partitura para fazer um guia e tampouco tinha um professor que lhe facilitasse determinada melodia ou passagem. Então, observava a posição e a partir da imagem em associação a melodia que ressoava, o músico jovem começava a memorizar passagens melódicas e tirar as notas determinadas no seu instrumento, ou seja, uma forma de estudar, exercitar e memorizar as músicas na tradição oral que não deixa de ser uma metodologia valida e real.

Aprendi isso aí na rua. A filarmônica saía para fazer algumas tocatas assim, então, o professor mandava a gente tocar algumas músicas de carnaval. A coisa era assim sem partitura, sem nada. Então, aqueles mais velhos iam tocando aquelas marchinhas antigas, “Alalaô”, e a gente ia pegando de ouvido, né. Tocando na rua, andando e tocando (PAIZINHO SAX DE OURO).

Os novos Charangueiros se aproximam dos mais velhos, observam o posicionamento das mãos e dos dedos nos instrumentos, para ver de qual nota sai uma determinada melodia. Em seguida, o músico mais experiente sopra mais alto para ajudar os mais novos a se encontrar na sua execução musical. Dessa maneira percebe-se claramente um processo de educação musical não-formal que se concretiza a partir de:

Um processo refletivo mencionado não é isolado, individual, ele dialoga com o campo social, a aprendizagem é gerada na interação entre valores próprios dos indivíduos com valores de outros presentes nos coletivos. A aprendizagem ocorre no plano das estruturas mentais, no intercruzamento entre as culturas vivenciadas, já existentes herdadas, e as culturas adquiridas pelo indivíduo na interação com o outro, no grupo, no coletivo. Neste processo a reelaboração e confrontações, entre o velho e o novo, resultando em ressignificações de conteúdo e na produção de novos saberes, quase um

processo de autoaprendizagem. Mas trata-se de uma construção coletiva porque a uma rede de informações que o aprendiz interliga segundo valores, opções culturais, visões de mundo; advindas do coletivo. O campo desse processo de aprendizagem é o da educação não-formal (GOHN, 2013, p. 24-25).

As Charangas se apresentam como manifestações de rua, porque não possuem um espaço próprio para ensaios, além de não executar a prática musical a partir da leitura de partituras, conforme vimos nos depoimentos dos charangueiros. Entretanto, na análise do discurso de Miguel Lima, é possível verificar a ocorrência de leitura de partitura, ensaios e uma estrutura previamente organizada, o que aponta para uma possível mudança entre Charangas e perspectivas de uma educação musical que possa tanto usar as metodologias convencionais, como também dar continuidade à tradição oral:

A professora Irene Bandeira me encomendou uma Charanga que tocasse músicas antigas. Eu aí pensei: “rapaz, essa turma antiga para tocar essas músicas antigas, não vai poder ser de ouvido, porque eu vou ter que fazer um trabalho de orquestração mesmo”. Aí, comecei a trabalhar nas partituras, fizemos um repertório com cerca de vinte músicas que era suficiente pra gente circular, para fazer o nosso percurso realmente já traçado, já programado e tocamos várias vezes. Foi bastante importante porque dessa Charanga Independente resultou na profissionalização de, praticamente, quase todos os elementos, além da iniciativa de tocar uma coisa de mais qualidade, eles tomaram contato com o público, tomaram gosto, entusiasmo pela música e aquilo foi importantíssimo (MIGUEL LIMA).

De modo geral, como em outras culturas musicais de tradição oral, na Bahia na grande maioria de matriz afro-brasileira, o ensino de Charanga no município de Santo Amaro está seguindo a velha metodologia da imitação, mimese e repetição. Neste caso, a figura do professor, pode ser um mestre, um músico mais velho e experiente faz e o aluno repete, busca imitar da forma mais semelhante possível. Para Prass (2004),

O ensino e aprendizagem ocorrem basicamente sem a intervenção de palavras ou de frases sobre o que fazer e como. A transmissão ocorre basicamente através de sons realizados por instrumentos ou com a voz, na forma de onomatopeia, ou ainda, na expressividade do olhar e dos gestos corporais, ensina-se e aprende música musicando (PRASS, 2004, p. 91).

As Charangas, mesmo utilizando instrumentos de origem europeia e com repertórios brasileiros mais variados podem ser consideradas pela sua performance e comportamento interativo, enquanto expressão musical negra que transcende o substantivo ‘música’, pode ser melhor compreendido com o conceito *musicizing*, de Small, enquanto verbo e ação:

A natureza e o significado fundamental de música não estão nos objetos, nem mesmo nas obras/composições musicais, mas na ação, no que as pessoas fazem. É somente no ato de compreender o que as pessoas fazem, quando tomam parte num ato musical, que esperamos entender sua natureza e função que preenche na vida humana. (...) O livro, então, não é muito sobre música, mas sobre pessoas, como elas tocam e cantam, escutam e compõem e mesmo como elas dançam (porque em muitas culturas, música não acontece se ninguém está dançando, por ser tão integrado ao ato musical), e sobre a sua – nossa – maneira de cantar, tocar, compor e escutar. (...) Eu propus esta definição: *fazer música é participar com qualquer habilidade numa performance musical, providenciando material para a performance (chamado de composição), ou dançando* (Small, 1998, p. 8-9).

Dados semelhantes foram encontrados por Meira ao estudar o processo de ensino aprendizagem de percussão entre crianças e adolescentes na ONG Africanamente. Para a autora o processo de ensino aprendizagem

se concretiza a partir de modelos construídos pelos próprios membros da comunidade e ressalva que a oralidade é ferramenta-chave para a construção desse saber musical. Um lugar onde se aprende a tocar, a improvisar e a cantar através da imitação, facilitada pela socialização da cultura (MEIRA, 2011, p. 67).

Portanto, o papel da educação não-formal realizada pelas Charangas de Santo Amaro configuram-se em locais de ensino-aprendizagem através da oralidade afro-brasileira e da repetição daquilo que costuma de ser tocado, ouvido e encenado.

Nesta perspectiva e com vistas a ampliar a discussão sobre conhecimento popular e acadêmico em educação musical vale destacar os indicadores para modos de transmissão atomístico e holístico, de acordo com o sistema de Huib Schippers (2010):

**Figura 01. Indicadores para modos de transmissão.**

<b>Atomístico / analítico</b>	<b>Holístico</b>
Uso de músicas didáticas como exercícios gradativos e estudos	Repertório “real” servindo como base para a atual transmissão
Teoria musical explícita	Teoria musical implícita
Quantidade substancial de falar e explicar durante transmissão musical	Relativamente pouca fala e explicação durante transmissão musical
Progresso consciente do simples ao complexo	Progresso intuitivo do conhecido até o não-conhecido
Baseado em currículo, muitas vezes com estruturais formais e provas	Caminho individual, “confusão” usado como instrumento (in-)consciente
O professor guia e controla o processo de aprendizagem numa relação didática	O professor demonstra, supervisiona ou pode até ser ausente, (a distância)
<b>Literalidade</b>	<b>Auralidade</b>
Existe um corpo central de repertórios com	Nenhuma ou pouca notação e utilizada



notação prescritiva usado pelos performers	
Estudantes podem receber material para estudar com notação sem ouvir antes	O material tonal amplamente improvisado (ou reestruturado)
<b>Tangível</b>	<b>Intangível</b>
Ênfase na técnica instrumental	Ênfase na expressão
Ênfase no repertório bem definido	Ênfase na criatividade e improvisação
Ênfase na teoria	Ênfase no abstrato, espiritual, e valores metafísicos

O músico, pesquisador e professor Huib Schippers, defende a ideia de que seja possível identificar metodologias e esquemas de pesquisa em vários degraus até a performance musical: desde a definição de um conceito geral, até a escolha inicial dos repertórios e dos materiais, assim como na pesquisa consequente em livros, partituras, gravações e a memória até as escolhas finais. Schippers procura novos parâmetros para compreender as diferenças entre modos de transmissão que transcendem o binômio erudito/popular, porque buscam compreender de forma aprofundada e detalhada, onde estariam os parâmetros e abordagens metodológicas muitas vezes implícitas e subentendidas de acordo com os repertórios em seus devidos contextos socioculturais. Na sua atuação como professor de músicas de toda parte do mundo, rompendo barreiras entre os conceitos erudito, popular, tradicional, entre outros, ele identifica cinco abordagens possíveis de recontextualização para lidar com músicas ditas de tradição oral, que muitas vezes podem ser identificados como ‘tradições reinventadas’:

- Tentando recriar o contexto original;
- Explicando o contexto original detalhado;
- Utilizando referências estéticas do aprendiz como ponto de entrada para outras musicalidades;
- Utilizando estruturas musicais como ponto de entrada;
- Utilizando a prática musical atual como ponto de entrada (Schippers, 2010, p. 57).

Seguindo essa busca em desenvolver uma metodologia dinâmica, Schippers (2010, p. 58) sugere uma aproximação gradativa ao contexto musical que não oferece um modelo pronto, e sim uma série de perguntas que o pesquisador/professor/músico deve se fazer para tratar das musicalidades a serem trabalhadas na situação do ensino e da performance musical:

- **Contextos Originais**
  - O que é relevante naquele lugar e naquele tempo?
  - O que é relevante aqui e agora?
  - O que é realizável em termos práticos?
  - O que pode ou deve ser adicionado?

## 2.4 Considerações Finais

Diante do exposto é possível verificar a importância das Charangas para o município de Santo Amaro da Purificação do ponto de vista social, cultural e econômico para músicos de ruas, ou seja, charangueiros. Verifica-se também a Charanga como uma manifestação cultural forte e transmitida de gerações a gerações evidenciando o poder da tradição oral deste tipo de educação musical e sobretudo das seculares filarmônicas Apolo e Lira no município de Santo Amaro, Bahia. Ao longo dessa pesquisa pude rever os meus conceitos sobre Charanga, seu aprendizado, seus componentes e sua rica história. As entrevistas ajudaram a perceber que não se tratava só do ensino e aprendizado mais da história de vida de cada um dos entrevistados. Homens que dedicaram a vida à música através das Charangas, cada um do seu jeito, em seu tempo mais todos envolvido com amor e emoção do fazer musical.

Além disso, aprendi na filarmônica que a leitura das partituras era o mais importante para o músico, que tocar sem partitura era errado. Mas nas Charangas era uma outra realidade, a percepção era mais importante que a leitura e nesses dois mundos, de músico de filarmônica e tocador de Charanga se encontra o pesquisador. Na condição de ser charangueiro e pesquisador, o presente estudo também tem como objetivo confeccionar o Manual do Charangueiro com as dez músicas de Charanga mais tocadas durante os eventos. O Manual do Charangueiro configura-se em uma ferramenta a mais no processo de educação musical em manifestações culturais a exemplo das Charangas.

Compreender os processos do aprendizado musical na transmissão oral, possibilita que novas gerações possam agregar várias formas de ensino-aprendizagem musical e performático, que absorve as qualidades da transmissão oral, mas possa utilizar também a escrita musical, e as possibilidades das tecnologias digitais em textos, imagem, áudio e vídeo como ferramentas de troca de saberes. Contudo, busquei através desta pesquisa diminuir a distância entre os saberes acadêmicos e os populares através da pesquisa qualitativa e interdisciplinar, tecendo pontes entre os campos da educação musical, história oral e etnomusicologia. Considero importante de dar minha contribuição para a continuidade criativa e performática e a valorização cultural das Charangas enquanto pesquisador e participante ativo como músico e morador nativo, criando uma perspectiva dialógica entre campo de pesquisa e visão acadêmica, que me possibilita processar dados e memórias sobre práticas musicais que se mantêm ao longo de séculos, sem serem reconhecidos como espaços de performance, criação e educação musical.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, J. L. S de.; MAGALHÃES, L. C. Educação Formal/ Não-formal/ Informal (a formação musical nos terreiros de Salvador). **XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina**, 2007.
- ALMEIDA, J. R. M. de. **Tocando o Repertório Curricular: bandas de música e formação musical**. 2010, 147f. Dissertação (Mestrado). UFC-PPGEDB, Fortaleza 2010.
- BARROS, V. C. de; SANTOS, I. M. dos. Além dos muros da escola: a educação não formal como espaço de atuação da prática do pedagogo. **Anais do V EPEAL, Pesquisa em Educação: desenvolvimento, ética e responsabilidade social**, Alagoas, 2010.
- CADENA, V. N. **História do Carnaval da Bahia: 130 anos do Carnaval de Salvador. 1884-2014**. 1 ed. Salvador, Câmara Brasileira do Livro, 2014.
- CANDUSSO, F. **Capoeira Angola, Educação Musical e Valores Civilizatórios Afro-brasileiros**. 2009, 258f. Tese (Doutorado) UFBA-EMUS, Salvador, 2009.
- CAJAZEIRAS, R. C. de S. **Educação Continuada à Distância para músicos de filarmônica Minerva – Gestão e Curso Batuta**. 2004, 258f, Tese (Doutorado), UFBA-EMUS, Salvador, Bahia, 2004.
- CAZAES, M. E. M. Cidade, Memória e Patrimônio Cultural: um estudo sobre a Filarmônica Minerva Cachoeirana da cidade de Cachoeira (1960-1980). **XXVII Simpósio Nacional de História. Conhecimento histórico e diálogo social**. Rio Grande do Norte, julho de 2013.
- CHARANGA. In: **WIKIPÉDIA**, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Charanga&oldid=45007424>>. Acesso em: 31 out. 2016.
- DÖRING, K. **Cantador de chula: o samba antigo do recôncavo baiano**. 1ª ed. Salvador, Editora Pinaúna, 2016.
- FERANDES, R. S. **A Música Acontecendo pela Educação Informal e Não Formal: como se vai aprendendo a escuta da música e a fazer música**. IN: SOUZA, E. C. de. De Experiências e Aprendizagens: educação não formal, música e cultura popular. EdUFScar, São Carlos, 2013.
- DANTAS, F. M. **Composição para Banda Filarmônica: atitudes inovadoras**. 2015, 276f. Tese (Doutorado). UFBA-EMUS, Salvador, Bahia, 2015.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. 1ª ed. Rio de Janeiro, LTC, 2008.
- GOHN, M. da G. **Educação Não formal e Aprendizagens**. IN: SOUZA, E. C. de. De Experiências e Aprendizagens: educação não formal, música e cultura popular. EdUFScar, São Carlos, 2013.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2008. Disponível em:<www.ibge.gov.br>. Acesso em jan de 2016.

YOUTUBE. XIV Concentracion Charangas Peñafiel 2016. Disponível em:<youtube.com>. Acesso em out de 2016.

MEIRA, A. I. G. **Crianças, adolescentes, e percussão: uma análise etnográfica sobre o ensino e aprendizagem musical na ONG Áfricanamente**. 2011, 43f. Graduação (Monografia) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PEDREIRA, P. T. **Memória Histórico-Geográfica de Santo Amaro**. Senado Federal: Brasília, 1977.

PRASS, L. **Saberes Musicais de uma Escola de Samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

QUEIROZ, L. R. S. Transmissão Musical Informal: reflexões para as práticas de ensino e aprendizagem da música. **XIII Encontro Anual da ABEM**, Rio de Janeiro, Brasil, 2004.

SANT'ANA, C. **Arte e Cultura**. São Paulo, Érica, 2014.

SANTOS, M. A. C. Educação musical na escola e nos projetos comunitários e sociais. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 12, p.31-34, 2005.

SANTOS, A. de R. S. C. dos. **Música nos Coretos; Ruídos nos Palacetes: o cotidiano das filarmônicas de Santo Amaro da Purificação – BA (1898 – 1932)**. 2009, 69f. Monografia (Graduação). UEFS-DCH, Feira de Santana 2009.

SCHIPPERS, H. **Facing the music. Shaping music education from a global perspective**. New York: Oxford University Press, 2010.

SMALL, C. **Musicking: The Meanings of Performing and Listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

SOUZA, E. C. de. **Educação e Contextos: um olhar para a experiência na formação do músico-educador**. IN: SOUZA, E. C. de. De Experiências e Aprendizagens: educação não formal, música e cultura popular. São Carlos: EdUFScar, 2013.

TINHORÃO, J. R. **História Social da Música Popular Brasileira**. 2ª ed. São Paulo, Editora 34, 2010.

WILCHES, L. **“Cantos da Vitória - As músicas que Transformam o Futebol em Espetáculo”**. Centro Universitário Jornalismo, São Paulo, 2012.

**APÊNDICES**

**RELATÓRIOS DAS PRÁTICAS PROFISSIONAIS SUPERVISIONADAS  
REALIZADAS DURANTE O CURSO**

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**ESCOLA DE MÚSICA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno:** Cristiano Pereira de Lira \_\_\_\_\_ **Matrícula:** 215115557

**Área:** Educação Musical \_\_\_\_\_ **Ingresso:** 2015.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática</b>
<b>MUSD 51</b>	Prática de banda

**Orientador da Prática:** Joel Barbosa

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Prática de Banda

**2) Carga Horária Total:** 80Hs.

**3) Local de Realização:** EMUS-UFBA

**4) Período de Realização:** 01.04 a 22.06 de 2015.

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

- a) Aquecimento de metais e madeira (notas longas) 16Hs;
- b) Escala maiores e Menores 16Hs;
- c) Leitura de Dobrados Sinfônicos 24Hs
- d) Leitura de Arranjos pelos alunos da EMUS-UFBA 24Hs.

**6) Objetivos alcançados com a Prática:**

- a) Desenvolvimento coletivo com a banda Filarmônica;
- b) Melhoramento da leitura à primeira vista;
- c) Ampliação de repertório sinfônico para banda filarmônica;
- d) Melhoramento da Destreza com o saxofone Barítono;

**7) Produtos Resultantes da Prática**

- a) Não houve produto resultante desta prática.

**8) Orientação:**

8.1) Carga horária da Orientação: 8Hs;

8.2) Formato da Orientação: Encontros presenciais semanais;

**9) Resultado:** aprimoramento técnico no sax barítono.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM**  
**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno:** Cristiano Pereira de Lira \_\_\_\_\_ **Matrícula:** 215115557

**Área:** Educação Musical \_\_\_\_\_ **Ingresso:** 2015.1

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática:</b> Prática em criatividade musical
<b>MUSD 54</b>	Prática em criatividade musical

**Orientador da Prática:** Joel Barbosa

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Formação da Recôncavo Orquestra

**2) Carga Horária Total:** 200 Hs.

**3) Locais de Realização:** Escola de Música da Universidade Federal da Bahia EMUS-UFBA (sala 302 e 304) e Studio.

**4) Período de Realização:** 01.04 a 22.06 de 2015.

**5) Detalhamento das Atividades** (incluindo cronograma):

- a) Elaboração criação e escolha dos músicos para compor o projeto Recôncavo Orquestra 24 Hs;
- b) Audições de músicas para elaboração do repertório 16 Hs;
- c) Ensaios específicos para saxofones para o aperfeiçoamento das freses melodias complexas 36 Hs;
- d) Estudos de Ritmos para sincronismo das madeiras com metais 24 Hs;
- e) Estudos Técnicos específicos para staccato em saxofones 24 Hs;

- f) Estudos específicos para a linguagem do frevo baiano 24 Hs;
- g) Elaboração parcial do manual do charangueiro 52 Hs.

**6) Objetivos alcançados com a Prática:**

- a) Desenvolvimento técnico no saxofone para tocar frevo baiano;
- b) Prática de conjunto com madeiras e metais para tocar frevo baiano;
- c) Gravação do repertório trabalhado no semestre.

**7) Produtos Resultantes da Prática**

- a) Formação da Recôncavo Orquestra;
- b) Registro em áudio e vídeos das músicas no Studio.

**8) Orientação:**

8.1) Carga horária da Orientação: 8Hs;

8.2) Formato da Orientação: Encontros presenciais semanais.

**9) Resultado:**

- a) Criação e desenvolvimento da Recôncavo Orquestra.



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**ESCOLA DE MÚSICA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM  
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno:** Cristiano Pereira de Lira \_\_\_\_\_ **Matrícula:** 215115557

**Área:** Educação Musical \_\_\_\_\_ **Ingresso:** 2015.2

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática:</b>
<b>MUSD 54</b>	Prática em criatividade musical

**Orientador da Prática:** Joel Barbosa

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Continuidade da Recôncavo Orquestra

**2) Carga Horária Total:** 224 Hs.

**3) Locais de Realização:** EMUS-UFBA (sala 302 e 304) e Studio Ilha dos Sapos.

**4) Período de Realização:** 20.07 a 15.12 de 2015.

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

- a) Audições de músicas para ampliar o repertório 16 Hs;
- b) Ensaios específicos para saxofones para o aperfeiçoamento das fresas melodias complexas adicionais 24 Hs;
- c) Continuidade dos estudos de Ritmos para sincronismo das madeiras com metais 24 Hs;
- d) Estudos Técnicos específicos para staccato nos saxofones alto e barítono 36 Hs;
- e) Estudos específicos para a linguagem do frevo baiano 24 Hs;
- f) Ensaios gerais com metais, madeira, contrabaixo elétrico e bateria 24 Hs;

- g) Gravação em Studio da música Vida Boa de autoria de Caetano Veloso 8 Hs;
- h) Preparação da orquestra para a apresentação no Fórum de filarmônicas, realizado na EMUS 16 Hs;
- i) Elaboração do manual do charangueiro 52 Hs.

**6) Objetivos alcançados com a Prática:**

- a) Desenvolvimento técnico no saxofone para tocar frevo baiano;
- b) Realização das pratica de conjunto com madeiras e metais para tocar frevo baiano;
- c) Gravação do repertorio trabalhado no semestre;
- d) Apresentação no Fórum de filarmônica na UFBA.

**7) Produtos Resultantes da Prática**

- a) Consolidação da Recôncavo Orquestra;
- b) Registro em áudio e vídeos no Fórum de Filarmônica na UFBA.

**8) Orientação:**

- a) Carga horaria da Orientação: 8Hs;
- b) Formato da Orientação: Encontros presenciais semanais;

**9) Resultado:** Desenvolvimento Coletivo da Recôncavo Orquestra.

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**ESCOLA DE MÚSICA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM**

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno:** Cristiano Pereira de Lira \_\_\_\_\_ **Matrícula:** 215115557

**Área:** Educação Musical \_\_\_\_\_ **Ingresso:** 2015.2

<b>Código</b>	<b>Nome da Prática</b>
<b>MUSD57</b>	Prática Docente em Ensino Individual Instrumental/ Vocal

**Orientador da Prática:** Katharina Doring

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática:** Novenário de Santo da Amaro da Purificação.

**2) Carga Horária Total:** 192 Hs.

**3) Locais de Realização:** Igreja da Purificação Santo Amaro Bahia.

**4) Período de Realização:** 25.07 a 19.12 2015.

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

a) Elaboração e apresentação do projeto a comissão de festa da purificação 2016 em Santo Amaro Ba 36 Hs;

b) Elaboração e confecção dos arranjos para as entradas do cortejo na igreja durante o novenário 72 Hs;

- c) Ensaio de cordas em salvador no Studio 24 Hs;
- d) Ensaios de Madeiras e metais em santo amaro 24 Hs;
- e) Ensaios do coral com os solistas e coralistas em Santo Amaro 24 Hs;
- f) Ensaios Geral Com orquestra de cordas madeiras metais percussão e coral 12 Hs.

#### **6) Objetivos alcançados com a Prática:**

- a) Contribuir para conservação da cultura de um coral Masculino com carteirista barroca;
- b) Preservar a cultura e memorial de povo através do canto coral;
- c) Desenvolver a pratica de regência ampliando minhas múltiplas habilidades no campo da música.

#### **7) Produtos Resultantes da Prática**

- a) Gravação de um disco ao vivo durante o novenário de Nossa Senhora da Purificação 2016.

#### **8) Orientação:**

**8.1) Carga horaria da Orientação:** 8 Hs;

**8.2) Formato da Orientação:** Encontros presenciais e visitas do orientador aos ensaios;

**8.3) Cronograma das Orientações:** Encontros presenciais.

#### **9) Resultado:**

Apresentação no novenário de Nossa Senhora da Purificação de 23 de janeiro a 1 de fevereiro 2016.







