

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FABÍOLA MOREIRA RESENDE

A ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS DE SÃO JOÃO DEL-REI/MG:
PRÁTICA E APRENDIZAGEM MUSICAL EM UMA
TRADIÇÃO TRICENTENÁRIA

BELO HORIZONTE
2011

FABÍOLA MOREIRA RESENDE

A ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS DE SÃO JOÃO DEL-REI/MG:
PRÁTICA E APRENDIZAGEM MUSICAL EM UMA
TRADIÇÃO TRICENTENÁRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música. Linha de pesquisa: Estudos das Práticas Musicais / Educação Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Heloisa Faria
Braga Feichas

BELO HORIZONTE
2011

R433o Resende, Fabíola Moreira.

A Orquestra Ribeiro Bastos de São João Del-Rei/MG [manuscrito]: prática e aprendizagem musical em uma tradição tricentenária / Fabíola Moreira Resende. – 2011.

251 f., enc.

Orientador: Heloisa Faria Braga Feichas.

Linha de pesquisa: Estudos das práticas musicais.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia e apêndices.

1. Educação musical. 2. Música e sociedade. 3. Orquestra Ribeiro Bastos. I. Feichas, Heloisa Faria Braga. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.7



Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Música
Curso de Pós-Graduação

Dissertação defendida pela aluna **Fabíola Moreira Resende** em 15 de dezembro de 2011 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof.ª. Dr.ª. Heloísa Faria Braga Feichas
Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Antônio Carlos Guimarães
Universidade Federal de São João del-Rey

Prof.ª. Dr.ª. Walênia Marília Silva
Universidade Federal de Minas Gerais

Aos músicos da
Orquestra Ribeiro Bastos e a
José Maria Neves “*in memoriam*”.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois foi sob sua guarda que realizei este trabalho.

Aos meus amigos espirituais, que me inspiraram durante esta jornada.

Ao Abel, por seu amor, carinho, paciência, dedicação e pela luz que traz para a minha vida todos os dias.

À amiga e orientadora Heloisa Feichas, sem ela este trabalho não teria sido possível.

À minha querida mãe, que, mesmo longe de mim, sempre esteve presente.

À minha irmã Fabiana, pelo seu carinho, apoio e ajuda nos momentos mais difíceis, e às minhas sobrinhas Lauana, nosso anjo da guarda, e Geovana, que veio ao mundo iluminar nossas vidas.

À Salomé, minha sogra, que se tornou minha grande amiga e com quem sei que vou poder contar em todos os momentos.

À Carminha e Marcilene, minha gratidão; sem vocês, tudo teria sido mais difícil.

Aos queridos amigos Toninho e Belinha.

Às amigas Vivian e Juciara, pela amizade e apoio durante todo o tempo em que passei em Belo Horizonte.

Aos músicos Aline, Enivaldo e Ney, que tão gentilmente me ajudaram nos questionários-teste.

Aos amigos da Casa Espírita *Tudo por Jesus* de São João del-Rei – Edson, Maurício, Gleice, Elisiário, Fátima, Zé Ricardo, Lídice e Leonel, e aos amigos recentes, mas não menos importantes – Daniele, Flora, Aloísio, Daniela, Carol, Alexandre, Fernando e Mônica.

Às amigas Maria Salomé Viegas e Maria Amélia Viegas, pelas nossas conversas.

Ao amigo e professor de piano Jaime e à amiga Elenis.

Aos professores Antônio Baeta, meu professor de Metodologia da Pesquisa na graduação, e Ana Consuelo Ramos, minha orientadora na graduação, por terem me mostrado os primeiros passos desta nova perspectiva que se descortina em minha vida.

Aos amigos e colegas do mestrado, Darcy, André, Fernando, Claudia, Myrna e Aline.

Às professoras Patrícia Santiago e Glaura Lucas, pelas contribuições na qualificação.

Às professoras da FAE, Cristina Frade e Vanessa Tomaz Sena, por terem permitido que eu compartilhasse com elas os percursos de meu trabalho.

Às amigas do Conservatório, Adriana, Alessandra e Milene.

Aos professores Antônio Carlos Guimarães e Walênia Marília Silva, que gentilmente aceitaram participar desta defesa.

Ao diretor do Conservatório, Anthony Claret, e à secretária Célia Penoni, pelo empenho na liberação da minha licença.

Ao CEREM – Centro de Referência Musicológica José Maria Neves.

Aos professores de piano do Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier”: Adriana, Alessandra, Aline, Ananda, Elisângela, Lelena, Érica, Nádia, Nilza, Sandra, Sônia e Vera

A todos os amigos e colegas de trabalho do Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier” com os quais convivo diariamente.

À maestrina Stella Neves, pela sua vitalidade e empenho em conduzir algo tão importante e significativo da nossa cultura, e ao presidente da ORB, Geraldo, ou carinhosamente “Tuca”, por tudo.

“[...] porque na Orquestra é quase como uma obrigação; na verdade é uma obrigação aprender, senão, não tem como cantar. Eu estou na ORB porque quero e gosto. Procuro fazer bem feito, mesmo não sendo perfeito, porque sou amadora.

[...] Sinto que sou importante dentro da Orquestra porque contribuo com o que sei, com o que aprendi. Canto com amor e dedicação, mesmo não sendo profissional.”

Lucilene Andrade (soprano da Orquestra Ribeiro Bastos)

“Gosto pela música, repertório, motivos religiosos, consciência do valor de pertencer à Orquestra e do valor da Orquestra na história da música colonial brasileira, amor pela Orquestra e continuidade e preservação deste nosso patrimônio.”

José Geraldo da Silva “Tuca” (presidente e tenor da Orquestra Ribeiro Bastos)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi contribuir para uma melhor compreensão sobre os processos de aprendizagem musical que ocorrem no interior da Orquestra sacra setecentista Ribeiro Bastos (ORB) – composta por coralistas e instrumentistas de corda e sopro – de São João del-Rei, cidade situada no Campo das Vertentes em Minas Gerais. Para tal empreendimento, o procedimento metodológico que se mostrou mais adequado foi a abordagem conhecida como métodos mistos proposto por Creswell (2007). A coleta de dados se deu pela observação participante, aplicação de questionário semiestruturado e realização de duas entrevistas com a maestrina da Orquestra, Maria Stella Neves Valle. Os processos de aprendizagem musical que serão discutidos ao longo deste trabalho tiveram como fio condutor a teoria da aprendizagem situada de Lave e Wenger (1991); a proposta da educadora musical inglesa Lucy Green (1988, 1997, 2005, 2008), que busca compreender os significados musicais; e as ideias de Arévalo (1998, 2004, 2010) sobre os conceitos de “tradição, patrimônio e identidade”. Quanto aos aspectos históricos e musicológicos referentes à prática musical no Campo das Vertentes, o referencial teórico foi a tese de José Maria Neves (1987): *A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei*. O trabalho apresenta cinco partes, além de uma breve biografia de compositores citados ao longo da dissertação e um glossário referente a termos litúrgicos abordados no trabalho. No primeiro capítulo, faço um esclarecimento sobre o contexto social e histórico no qual a pesquisa foi realizada, seus objetivos, motivações, metodologia e considerações sobre o referencial teórico. No segundo capítulo, realizo uma breve história sobre a cidade de São João del-Rei e os primórdios de sua tradição musical, desenvolvendo uma reflexão sobre as possíveis origens da ORB, sua estrutura social e o perfil de seus integrantes na atualidade. O terceiro capítulo trata de uma descrição das atividades cotidianas da Orquestra, as formas de atuação de seus membros e expõe as motivações que os levam a permanecer e a se engajarem no processo de aprendizagem musical. No quarto capítulo, apresento aspectos históricos da educação musical na Europa, no Brasil e em São João del-Rei até meados do século XX. Discuto os processos formativos dos integrantes da ORB no século XXI e descrevo como o repertório musical sacro – composto nos séculos XVIII, XIX e primeira metade do século XX – propicia o desenvolvimento dos vários aspectos da aprendizagem musical de seus executantes. Para concluir, retomo, as

questões básicas da pesquisa e sua pergunta geradora. Finalmente, exponho, como o repertório sacro executado pela ORB, a necessidade de se manter uma tradição musical – que em 2013 completa 300 anos – e a consciência da importância histórica e social da atuação desses músicos se mostraram os principais elementos motivadores dessa prática musical, que, conseqüentemente, os leva a aprender em um processo de aprendizagem situada e, assim, construírem suas identidades como músicos da ORB e cidadãos são-joanenses.

Palavras-chave: aprendizagem musical, aprendizagem situada, significados musicais delineados e intersônicos, prática musical, Orquestra Ribeiro Bastos.

ABSTRACT

The main objective of this research was to contribute to a better understanding of the learning processes that occur within the eighteenth sacred musical orchestra "Orquestra Ribeiro Bastos" (ORB) - composed by choristers, string and wind instrumentalists - from São João del Rei, a town in Campos das Vertentes in Minas Gerais. In order to achieve the goal intended in this project, the methodological procedure which proved to be a better fit was the one known as mixed methods proposed by Creswell (2007). Data collection was done through participant observation, and also questionnaires semi-structured were applied, together with two interviews held with the conductor of the orchestra, Stella Maria Neves Valle. The music learning processes that will be discussed throughout this work had as a conductor the Situated Learning Theory by Lave and Wenger (1991), the proposal of the British music educator Lucy Green (1988, 1997, 2005, 2008), which seeks to understand musical meanings, and Arévalo's ideas (1998, 2004, 2010) on the concepts of "tradition, heritage and identity." Regarding historical and musicological aspects related to the musical practice within "*Campos das Vertentes*", the theoretical framework of the thesis was José Maria Neves (1987): The Orchestra Ribeiro Bastos and musical life in São João del Rei. This paper is divided in five parts, and includes a brief biography of composers cited throughout the dissertation, there is also a glossary containing terms regarding liturgical items encountered in the paper. In the first chapter, there is a clarification on the social and historical context in which the research was conducted, throughout this I included my main goals, motivations, the methodology and theoretical considerations. In the second chapter, it is told a brief history of the city of São João del Rei and the beginning of its musical tradition, in which it is developed a reflection upon the possible origins of the ORB, its social structure and the profile of its members today. The third chapter deals with a description of the daily activities of the Orchestra, the forms of action of its members and exposes the motivations that lead them to stay and engage in music learning process. In the fourth chapter, I present historical aspects of music education in Europe, Brazil and São João del Rei - to mid-twentieth century. I discuss the formative processes of the members of the ORB in the XXI century and describe the process through which the sacred repertoire composed in the eighteenth, nineteenth and first half of the twentieth century provides to the development of various aspects of their

learning musical performers. To conclude, I return to the questions of basic research and its generating question. Finally, I joint some elements such as the way the sacred repertoire is performed by the ORB, the need to maintain a musical tradition - turning 300 years in 2013 - and the awareness of the importance of historical and social performance of these musicians and I explain how these factors have proved to be the main motivating factors for their musical practice, which consequently leads them to learn in a process of situated learning and thus construct their identities as musicians and citizens from São João del Rei.

Keywords: musical learning, situated learning, inter-sonic and delineated musical meaning, musical practice, Ribeiro Bastos Orchestra.

LISTA DE ABREVIATURAS

ABM – Academia Brasileira de Música

CEREM – Centro de Referência Musicológica José Maria Neves

OLS – Orquestra Lira Sanjoanense

OR – Orquestra Ramalho

ORB – Orquestra Ribeiro Bastos

TIC – Tecnologia da Informação e Comunicação

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFSJ – Universidade Federal de São João del-Rei

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Convite para missa de Réquiem celebrada no ano de 1942.	64
Figura 2 - Brasão da Orquestra Ribeiro Bastos. Tapete de Rua na Semana Santa.	67
Figura 3 – Rua Santo Antônio em São João del-Rei/MG.	68
Figura 4 – Sede da Orquestra Ribeiro Bastos.	69
Figura 5 – Manuscrito original do século XVIII da Missa de Antônio dos Santos Cunha.	70
Figura 6 – Igreja de São Francisco de Assis em São João del-Rei/MG.	79
Figura 7 – Interior da Igreja de São Francisco de Assis em São João del-Rei/MG.	80
Figura 8 – <i>Agnus Dei</i> da Missa de Santa Elisa em Fá Maior de Luigi Bordese – 1ª página da grade para coro a duas vozes e órgão.	81
Figura 9 – <i>Agnus Dei</i> de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade do 1º violino.	82
Figura 10 – <i>Agnus Dei</i> de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade do 2º violino.	82
Figura 11 – <i>Agnus Dei</i> de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade do violoncelo e contrabaixo.	83
Figura 12 – <i>Agnus Dei</i> de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade da viola.	83
Figura 13 – <i>Agnus Dei</i> de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade da flauta transversal.	84
Figura 14 – <i>Agnus Dei</i> de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade da clarineta em sib.	84
Figura 15 – <i>Agnus Dei</i> de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade da clarineta em dó.	85
Figura 16 – <i>Agnus Dei</i> de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade da trompa em mib.	85
Figura 17 – <i>Agnus Dei</i> de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade do piston em sib.	86

Figura 18 – Catedral Basílica Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei/MG.	87
Figura 19 – Interior da Catedral Basílica Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei/MG.	88
Figura 20 – Coro da Catedral Basílica Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei/MG.	88
Figura 21 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo em São João del-Rei/MG.	90
Figura 22 – Interior da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em São João del-Rei/MG. .	91
Figura 23 – Coro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em São João del-Rei/MG	91
Figura 24 – <i>Jesu Patris</i> , em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade da 1ª voz.	106
Figura 25 – <i>Jesu Patris</i> , em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade da 2ª voz.	107
Figura 26 – <i>Jesu Patris</i> , em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade do 1º violino.	107
Figura 27 – <i>Jesu Patris</i> , em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade do 2º violino.	108
Figura 28 – <i>Jesu Patris</i> , em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade da viola.	108
Figura 29 – <i>Jesu Patris</i> , em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade do violoncelo.	109
Figura 30 – <i>Jesu Patris</i> , em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade do contrabaixo. ..	109
Figura 31 – <i>Jesu Patris</i> , em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade da flauta transversal.	110
Figura 32 – <i>Jesu Patris</i> , em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade da trompa em fá.	110
Figura 33 – <i>Cruz Ave Benedicta</i> , em Sol menor. 1º violino – sem denominação de compositor.	111
Figura 34 – <i>Cruz Ave Benedicta</i> em Sol menor. 2º violino – sem denominação de compositor.	112
Figura 35 – <i>Cruz Ave Benedicta</i> em Sol menor. Viola – sem denominação de compositor.	112
Figura 36 – <i>Cruz Ave Benedicta</i> em Sol menor. Baixo – sem denominação de compositor.	113
Figura 37 – <i>Cruz Ave Benedicta</i> em Sol menor. Flauta Transversal – sem denominação de compositor.	113
Figura 38 – <i>Cruz Ave Benedicta</i> em Sol menor. Clarineta em Si b – sem denominação de compositor.	114

Figura 39 – <i>Cruz Ave Benedicta</i> em Sol menor. Contralto – sem denominação de compositor.	114
Figura 40 – <i>Cruz Ave Benedicta</i> em Sol menor. Soprano – sem denominação de compositor.	115
Figura 41 – <i>Cruz Ave Benedicta</i> em Sol menor. Tenor – sem denominação de compositor.	115
Figura 42 – <i>Cruz Ave Benedicta</i> em Sol menor. Baixo – sem denominação de compositor.	116
Figura 43 – <i>Credo</i> em Lá M de Miguel Cardoso. 1º Trompete.	116
Figura 44 – <i>Credo</i> em Lá M de Miguel Cardoso. 1º Trompete.	117
Figura 45 – <i>Kyrie</i> da Missa de Santa Elisa em Fá Maior, de Luigi Bordese – 1ª página da grade para coro a duas vozes e órgão.	119
Figura 46 – <i>Cor Jesu</i> , em Ré menor, de Vicente Valle. Grade do coro com as quatro vozes.	121
Figura 47 – <i>Cor Jesu</i> , em Ré menor, de Vicente Valle. 1º violino.	122
Figura 48 – <i>Cor Jesu</i> , em Ré menor, de Vicente Valle. 2º violino.	122
Figura 49 – <i>Cor Jesu</i> , em Ré menor, de Vicente Valle. Violoncelo.	123
Figura 50 – <i>Cor Jesu</i> , em Ré menor, de Vicente Valle. Contrabaixo.	123
Figura 51 – <i>Cor Jesu</i> , em Ré menor, de Vicente Valle. Flauta transversal.	124
Figura 52 – <i>Cor Jesu</i> , em Ré menor, de Vicente Valle. Clarineta em Sib.	124
Figura 53 – <i>Cor Jesu</i> , em Ré menor, de Vicente Valle. Trompa em fá.	125
Figura 54 – Melodia cantada pelo coro durante a execução das três “Ave Marias”. ...	177
Figura 55 – Melodia cantada pelos sacerdotes, irmãos e fieis durante a execução das três “Ave Marias”.	178
Figura 56 – Partitura da Salve Regina e respostas do Devocional no final da parte. ...	179
Figura 57 – Melodia do Devocional.	181
Figura 58 – Quadro da Irmandade dos Passos com orientações para o Cerimonial de Incensação do Altar.	182
Figura 59 – <i>Et Incarnatus</i> da Missa Pastoril de Pe. José Maurício Nunes Garcia: parte da clarineta.	186
Figura 60 – José Maria Neves. Doutorado na Sorbonne, Paris, 1970.	220

Figura 61 – Orquestra Ribeiro Bastos (coralistas e instrumentistas) em frente à Catedral Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei na Semana Santa de 1999.....	222
Figura 62 – Martiniano Ribeiro Bastos.....	225
Figura 63 – Maria Stella Neves Valle.....	228
Figura 64 – Vicente Valle.	229
Figura 65 – Padre José Maria Xavier.....	232
Figura 66 – Busto do Padre José Maria Xavier em frente à Igreja do Rosário em São João del-Rei/MG.....	233
Figura 67 – Casa do Padre José Maria Xavier localizada na rua Santo Antônio em São João del-Rei/MG.....	233

LISTA DE ORGANOGRAMAS

Organograma 1 – Categorias que emergiram a partir da análise dos dados.	42
Organograma 2 – Número de membros da ORB.....	73
Organograma 3 – Média geral de idade dos músicos da ORB.....	73
Organograma 4 – Média geral de tempo de participação na ORB.	74
Organograma 5 – Média de idade com a qual iniciaram a participação na ORB.....	75
Organograma 6 – Número de músicos coralistas novatos da ORB.....	103
Organograma 7 – Número de músicos instrumentistas novatos.....	104

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Experiência musical – celebração.....	50
Quadro 2 – Experiência musical – alienação.	50
Quadro 3 – Experiência musical – ambiguidade.....	50
Quadro 4 – Experiência musical – ambiguidade.....	50
Quadro 6 – Leitura rítmica dos membros da ORB.....	165
Quadro 7 – Leitura à primeira vista dos membros da ORB.....	165
Quadro 8 – Solfejo à primeira vista dos membros da ORB.....	166

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Relação das atividades da ORB nas quais participei.	34
Tabela 2 – Frequência às missas de domingo	98
Tabela 3 – Frequência às missas de quinta-feira	98
Tabela 4 – Frequência às missas de sexta-feira.	99
Tabela 5 – Frequência às Novenas, Quinquenas, Missas Solenes e especiais	99
Tabela 6 – Parentes nas orquestras sacras na região do Vale do Rio das Mortes.	130
Tabela 7 – Orquestras sacras onde os músicos da ORB têm ou já tiveram parentes....	131

SUMÁRIO

1 OS CAMINHOS DA PESQUISA EM SÃO JOÃO DEL-REI	25
1.1 INTRODUÇÃO	25
1.2 MOTIVAÇÕES PARA A REALIZAÇÃO DA PESQUISA	27
1.3 OBJETIVOS DA PESQUISA	28
1.4 DESENVOLVIMENTO METODOLÓGICO: MÉTODOS MISTOS	29
1.4.1 A pesquisa qualitativa.....	31
1.4.1.1 A observação participante	32
1.4.1.2 A entrevista.....	35
1.4.2 A pesquisa quantitativa	36
1.4.2.1 O questionário	37
1.4.3 Processo de análise dos dados.....	39
1.4.4 Ética e participação dos sujeitos.....	42
1.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE A FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	43
1.5.1 Aprendizagem situada – participação periférica legítima.....	44
1.5.2 Os significados musicais intersônicos e delineados	48
1.5.3 A prática musical no Campo das Vertentes em Minas Gerais	51
1.6 ESTRUTURA DO TEXTO	51
2 A ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS DE SÃO JOÃO DEL-REI – ONTEM E HOJE.....	53
2.1 OS PRIMÓRDIOS DA MÚSICA EM SÃO JOÃO DEL-REI.....	53
2.1.1 Um pouco sobre a história da fundação da cidade de São João del-Rei.....	53
2.1.2 Os primórdios da prática musical em São João del-Rei e as instituições religiosas.....	56
2.2 A ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS.....	59
2.2.1 Suas origens	59
2.2.2 A Orquestra Ribeiro Bastos hoje.....	66
2.2.2.1 Estrutura social e física da Orquestra Ribeiro Bastos.....	67

2.2.2.2 O perfil dos músicos atuantes na Orquestra Ribeiro Bastos no início do século XXI	72
3 A PRÁTICA MUSICAL NO COTIDIANO DA ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS	76
3.1 OS COMPROMISSOS RELIGIOSOS DA ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS	77
3.1.1 Os ensaios	77
3.1.2 As missas semanais	78
3.1.3 As festas religiosas das irmandades de São João del-Rei	89
3.2 AS FORMAS DE ATUAÇÃO DOS MEMBROS DA ORB	93
3.2.1 Naipes de atuação como coralista na ORB	94
3.2.2 Atuação como instrumentista na ORB	95
3.2.3 Frequência nas cerimônias religiosas	96
3.2.4 Músico amador e músico profissional	99
3.2.5 Músico novato e músico veterano	102
3.3 AS MOTIVAÇÕES PARA A ATUAÇÃO EM UMA PRÁTICA MUSICAL TRICENTENÁRIA	120
3.3.1 O repertório executado pela Orquestra Ribeiro Bastos e o prazer de se fazer música	120
3.3.2 Referências familiares	130
3.3.3 A religião e o convívio social	134
3.3.4 Tradição, patrimônio, identidade	136
3.3.4.1 Tradição	136
3.3.4.2 Patrimônio	139
3.3.4.3 Identidade	141
4 A APRENDIZAGEM MUSICAL DOS MEMBROS DA ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS NO COTIDIANO DA ORQUESTRA	146
4.1 APRENDIZAGEM MUSICAL	148
4.1.1 Aspectos históricos	148
4.2 A EDUCAÇÃO MUSICAL EM SÃO JOÃO DEL-REI ATÉ MEADOS DO SÉCULO XX	150

4.2.1 A criação do Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier” em São João del-Rei e suas consequências para a educação musical são-joanense	153
4.3 A FORMAÇÃO MUSICAL DOS MEMBROS DA ORB NO SÉCULO XXI .	154
4.3.1 A formação musical precedente à entrada na ORB	154
4.3.1.1 Quantitativo de membros da ORB que estudaram música precedente à sua entrada na Orquestra.....	154
4.3.1.2 Tempo médio de formação musical precedente à entrada na ORB.....	155
4.3.1.3 Lócus de formação musical precedente à entrada na ORB	155
4.3.1.4 Características da formação musical precedente à entrada na ORB.....	156
4.3.2 Formação musical atual	159
4.3.3 A presença das instituições de ensino de música formal de São João del-Rei na formação musical formal dos músicos da ORB	161
4.3.3.1 O Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier”	161
4.3.3.2 O curso de licenciatura em Música da UFSJ.....	161
4.4 O REPERTÓRIO EXECUTADO PELA ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS COMO AGENTE FACILITADOR DA AQUISIÇÃO DE HABILIDADES E CONHECIMENTOS MUSICAIS	163
4.4.1 A leitura de partitura musical dos membros da ORB e as características dessa aprendizagem	164
4.4.2 Como a participação na ORB desenvolve a leitura de partitura musical	169
4.4.2.1 A leitura à primeira vista dos membros da ORB.....	170
4.4.2.2 A compreensão de signos musicais e conceitos musicais.....	172
4.4.3 Como a participação na ORB desenvolve aspectos técnicos no instrumento	174
4.4.4 Como a participação na ORB desenvolve as habilidades auditivas	176
4.4.4.1 A improvisação musical a partir da harmonia presente no Devocional	183
4.4.5 A aprendizagem com os músicos mais antigos e/ou mais experientes.....	185
5 CONCLUSÕES.....	189
5.1 CONTEXTO MUSICAL, SOCIAL E HISTÓRICO DA ORB E O PERFIL DE SEUS MÚSICOS NO SÉCULO XXI.....	190

5.2 AS FORMAS DE PARTICIPAÇÃO, ATUAÇÃO E ENGAJAMENTO DOS MEMBROS DA ORB	192
5.3 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DOS MÚSICOS DA ORB	193
5.4 AS HABILIDADES E CONHECIMENTOS MUSICAIS DESENVOLVIDOS A PARTIR DA PARTICIPAÇÃO NA ORB	193
5.5 OS SIGNIFICADOS MUSICAIS INTERSÔNICOS E DELINEADOS ATRIBUÍDOS PELOS MÚSICOS DA ORB À SUA EXPERIÊNCIA MUSICAL NO CONTEXTO DA ORQUESTRA.....	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS	196
REFERÊNCIAS.....	199
APÊNDICE 1 – GLOSSÁRIO.....	210
APÊNDICE 2 – BIOGRAFIAS.....	213
APÊNDICE 3 – MODELO DE QUESTIONÁRIO APLICADO AOS CORALISTAS	234
APÊNDICE 4 – MODELO DE QUESTIONÁRIO APLICADO AOS INSTRUMENTISTAS	239
APÊNDICE 5 – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM A MAESTRINA STELLA NEVES	244
APÊNDICE 6 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA AS OBSERVAÇÕES.....	247
APÊNDICE 7 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA OS QUESTIONÁRIOS	249
APÊNDICE 8 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA A ENTREVISTA	251

1 OS CAMINHOS DA PESQUISA EM SÃO JOÃO DEL-REI

1.1 INTRODUÇÃO

São João del-Rei, cidade colonial com uma antiga e viva tradição musical, cujos primeiros registros datam de 1717, desde, pelo menos meados do século XIX, é conhecida como a “Terra da Música” (VIEGAS, 1986b, p. 15) ou a “Cidade da Música” (NEVES, 1987, p. 96). A presença das bandas de música nas procissões, no carnaval e nos desfiles cívicos, das orquestras bicentenárias e dos corais durante as cerimônias religiosas; a visão dos músicos pela cidade, levando seus instrumentos musicais; e os sinos que doam com sua linguagem peculiar sugerem uma paisagem atípica no atual cenário musical e cultural brasileiro.

A região onde São João del-Rei está localizada – Vale do Rio das Mortes no Campo das Vertentes – se distingue de outros locais de Minas Gerais por manter desde o século XVIII até os nossos dias uma vida musical intensa, principalmente no que diz respeito à música sacra mineira do período colonial e século XIX, que é executada cotidianamente nas liturgias e celebrações da Igreja Católica desta região.

Atualmente, em três cidades desta microrregião mineira – São João del-Rei, Tiradentes e Prados – permanecem em atividade ininterrupta quatro orquestras sacras¹ fundadas nos séculos XVIII e XIX, a saber: Orquestra Lira Sanjoanense (OLS) e Orquestra Ribeiro Bastos em São João del-Rei (ORB), Orquestra Lira Ceciliana (OLC) em Prados e Orquestra Ramalho (OR) em Tiradentes. Desde as suas origens, essas orquestras têm como principal função a atuação musical nas cerimônias religiosas da Igreja Católica dessas cidades – por isso são denominadas orquestras sacras. Elas possuem extenso acervo histórico de música sacra e profana, em grande parte catalogado e executado regularmente nas cerimônias religiosas.

Em Tiradentes, encontra-se a Orquestra Ramalho, que, segundo documentos históricos, é remanescente de corporações musicais que atuavam efetivamente em Minas Gerais no século XVIII. Em seus arquivos, está preservada uma quantidade significativa de manuscritos que remontam aos fins desse mesmo período. Em 1860,

¹ Quando eu me referir, ao longo deste trabalho, às orquestras sacras desta região, o leitor deverá compreender o coro e os instrumentos da orquestra como uma só entidade, pois é dessa forma que a comunidade na qual elas se encontram as compreende.

essa agremiação musical foi denominada “Corporação Musical São José del-Rey”, e seu primeiro dirigente foi José Luiz Ramalho, que a conduziu até 1900. Por volta de 1922, sua direção se tornou objeto de disputa política entre Joaquim Ramalho (neto do fundador) e Antônio de Pádua Falcão, sendo que esse último foi derrotado em eleição para diretor da orquestra. Na década de 1930, ela passou a ser chamada Orquestra Ramalho (GUIMARÃES; MORAES; ZILLE; 2008).

Prados é uma cidade colonial mineira com 7.703² habitantes, cuja fundação se iniciou com a exploração do ouro no Vale do Rio das Mortes no primeiro quartel do século XVIII. Os primeiros registros de atividades musicais nessa cidade são de 1719, sendo que, em 1858, foi fundada, pelo alfaiate e músico amador José Estevão da Costa, a Orquestra Lira Ceciliana. Essa agremiação musical, ainda atuante em Prados, também sempre esteve ligada às atividades religiosas da cidade. Hoje, encontram-se conservados nos arquivos dessa orquestra manuscritos de Joaquim de Paula Souza Bonsucesso³ – importante músico desta região, que viveu no final do século XVIII e início do século XIX (VALE, 1985, p. 209-213). O escritor pradense Dario Cardoso Vale, em 1985, descreveu a Orquestra Lira Ceciliana em seu livro *Memória Histórica de Prados* da seguinte forma:

A Lira Ceciliana é uma organização da maior importância para a nossa comunidade, uma vez que, desde nascida, foi criada e alimentada pelo idealismo de alguns pradenses. Quem quiser conhecer a nossa Lira Ceciliana nos seus maiores dias, deverá acompanhar todos os festejos da Semana Santa em Prados, ocasião em que se faz sentir toda a sua inspiração na execução das peças musicais alusivas à Paixão de Cristo (p. 210).

Em São João del-Rei, a tradição católica juntamente com sua música e uma profícua atividade cultural contribuem para a formação da identidade do cidadão são-joanense. As pessoas nesta cidade se orgulham de suas tradições mantidas há quase três séculos e perpetuadas tanto pelos mais velhos quanto pelos mais jovens. Na época atual, as duas orquestras sacras – Orquestra Lira Sanjoanense⁴ e Orquestra Ribeiro Bastos –, que participam intensamente nas atividades religiosas desta cidade, executam

² Ver Perfil Demográfico do Estado de Minas Gerais: 2000-2001.

³ Ver biografia.

⁴ Segundo o site “São João del-Rei Transparente”, a Orquestra Lira Sanjoanense foi fundada em 1776 e é considerada, de acordo com pesquisa divulgada pela UNESCO, a orquestra em atividade ininterrupta mais antiga das Américas e a segunda mais antiga do mundo. Disponível em: <<http://www.saojoaodelreitransparente.com.br/organizations/view/53>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

semanalmente um repertório sacro do período colonial mineiro e podem ser consideradas como o “centro da tradição cultural” de São João del-Rei.

A prática musical nessas corporações musicais sempre propiciou aos seus membros uma aprendizagem musical bastante rápida e prática. Especialmente em São João del-Rei, Neves (1987, p. 136) esclarece que foram as agremiações musicais (orquestras e bandas de música) o lócus de ensino e aprendizagem musical mais presente até 1951, quando foi criada a primeira instituição de ensino formal de música de São João del-Rei e região: o Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier”. Mais recentemente, no ano de 2006, foi criado o curso de graduação em Música da UFSJ, uma antiga reivindicação da comunidade são-joanense e de cidades vizinhas. No entanto, esse processo de aprendizagem musical prática, ainda presente nas orquestras, mantém-se vivo apesar da criação dessas duas instituições de ensino musical formal.

1.2 MOTIVAÇÕES PARA A REALIZAÇÃO DA PESQUISA

A motivação para a realização desta pesquisa iniciou-se em 2000, quando ainda era aluna do curso de graduação em Música na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Nessa época, conheci alguns são-joanenses, que eram músicos da orquestra dessa mesma escola, e outros que eram alunos do curso de graduação em Música. Logo, eles se tornaram amigos, o que me levou a frequentar a cidade que hoje se tornou o meu local de residência – São João del-Rei.

Alguns deles tinham sido, ou ainda eram, músicos da Orquestra Ribeiro Bastos⁵ ou de uma das outras três orquestras sacras da região. Várias vezes, a questão e a importância de se pesquisar sobre a aprendizagem musical informal nessas agremiações musicais tornaram-se tema de nossas conversas. O referido assunto e a convivência com esses músicos foram tomando a minha curiosidade, pois cresci em uma cidade do interior de Minas Gerais (com cerca de 150 mil habitantes naquele período), sem tradição musical e com manifestações culturais muito incipientes. Assim, a tradição musical e cultural de São João del-Rei começou a exercer em mim uma curiosidade que

⁵ A partir deste momento, o nome da Orquestra Ribeiro Bastos será substituído pela sigla ORB. No entanto, haverá momentos em que usarei o nome completo da Orquestra.

se transformou em admiração, porque, nesta cidade, aprender música, ser músico, era algo muito valorizado, uma atitude muito diferente da cidade onde cresci.

No ano de 2007, passei a residir em São João del-Rei e a trabalhar no Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier”⁶. Dessa forma, comecei a ter contato maior com a cultura da cidade, o que me permitiu, em meados do semestre de 2009, escrever e apresentar um pré-projeto de pesquisa – cujo tema era os processos de aprendizagem musical informal que ocorriam nas orquestras sacras da região – ao programa de mestrado na Escola de Música da UFMG. O pré-projeto foi aprovado e, em agosto de 2009, pude iniciar a pesquisa.

1.3 OBJETIVOS DA PESQUISA

Com a pergunta “como ocorrem os processos de aprendizagem musical dos integrantes da ORB na atualidade?”, cujo principal objetivo foi “contribuir para uma melhor compreensão dos processos de aprendizagem musical que ocorrem no interior da Orquestra Ribeiro Bastos no século XXI”, iniciei a trajetória desta pesquisa. Os objetivos específicos iniciais ao longo da investigação foram se transformando e suscitaram as seguintes questões:

1. Qual o perfil dos músicos atuantes na ORB no século XXI?
2. Como os protagonistas dessa antiga prática musical atuam, participam e se engajam nesses compromissos religiosos, musicais e culturais como membros da ORB?
3. Quais habilidades e conhecimentos musicais a participação na ORB desenvolve em seus músicos?
4. Quais as relações entre essa prática musical e a construção de suas identidades como músicos da ORB?

⁶ A partir deste ponto da dissertação, irei me referir ao Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier” somente como Conservatório. No entanto, em alguns pontos do trabalho, será necessário citar o nome por completo.

5. Quais são os significados musicais que os músicos da ORB atribuem à experiência musical decorrente dessa prática?

1.4 DESENVOLVIMENTO METODOLÓGICO: MÉTODOS MISTOS

Esta investigação foi desenvolvida, principalmente, sob os princípios metodológicos da pesquisa qualitativa, mas, apresenta, em momentos específicos, dados de caráter quantitativo. Dessa forma, o procedimento metodológico que se mostrou mais pertinente foi a metodologia conhecida como *métodos mistos* proposta por John W. Creswell (2007).

Segundo Creswell (2007), a técnica dos métodos mistos possivelmente surgiu no ano de 1959, a partir dos estudos de Campbell e Fiske, que entreveram nessa nova possibilidade metodológica uma forma de “estudar a validade das características psicológicas” (CRESWELL, 2007, p. 32), e, com isso, associar as técnicas da pesquisa qualitativa (pesquisa de campo, como a observação e as entrevistas) com as da pesquisa quantitativa (utilização de instrumentos de medição estatística; por exemplo, o uso de questionários, entre outros métodos).

O desenvolvimento e a aplicação dos métodos mistos permitiram a ampliação de várias estratégias de pesquisa, o que levou essa técnica a adquirir muitos conceitos que hoje se encontram na literatura com os seguintes nomes: multimétodo, convergência, integrado e combinado, e “procedimentos moldados para pesquisa”, presentes em Tashakkori e Teddlie (2003 apud CRESWELL, 2007, p. 33).

A metodologia dos métodos mistos apresenta três procedimentos de investigação denominados por Creswell (2007, p. 33) como:

- procedimento sequencial;
- procedimento concomitante;
- procedimento transformador.

A partir desses três procedimentos, organizam-se seis estratégias designadas por Creswell (2007, p. 215-221) como:

- estratégia explanatória sequencial;

- estratégia exploratória sequencial;
- estratégia transformadora sequencial;
- estratégia de triangulação concomitante;
- estratégia aninhada concomitante;
- estratégia transformadora concomitante.

Dentre essas seis estratégias, a que se mostrou adequada à minha pesquisa foi a *estratégia aninhada concomitante*, que se vincula ao *procedimento concomitante*.

Creswell (2007) define *procedimento concomitante* como a “convergência de dados quantitativos e qualitativos [para se] obter uma análise ampla do problema de pesquisa” (p. 33). Nesse procedimento, a coleta de dados quantitativos e a de qualitativos podem ocorrer separadamente ou juntas, mas a análise e a interpretação dos dados são realizadas ao mesmo tempo, sendo que, durante esse processo, o pesquisador “integra as informações na interpretação dos resultados gerais” (*ibidem*, 224). O processo de coleta de dados da pesquisa se enquadra nesse procedimento, uma vez que realizei a observação participante como coralista durante oito meses (pesquisa qualitativa) e apliquei um questionário semiestruturado (pesquisa quantitativa), que foi elaborado ao longo do período de observação participante. Além disso, durante a análise e a interpretação dos dados coletados – a partir das observações e questionários –, realizei uma convergência das informações e evidências coletadas durante o processo.

No que se refere à *estratégia aninhada concomitante*, Creswell (2007, p. 33-35) argumenta que esta ocorre quando os dados qualitativos e quantitativos são coletados simultaneamente. No entanto, nessa estratégia metodológica, um dos métodos – quantitativo ou qualitativo – predomina sobre o outro. No caso de minha pesquisa, temos a pesquisa qualitativa como o método principal, uma vez que as observações participantes (pesquisa qualitativa) foram a “mola propulsora” de todo o processo de coleta, análise e interpretação dos dados. Além disso, o questionário semiestruturado (como instrumento de coleta de dados da pesquisa quantitativa) apresentou muitas questões abertas, levando-me, dessa forma, a uma interpretação dos resultados baseados na pesquisa qualitativa.

Não obstante, finalizadas a observação participante e a aplicação dos questionários, realizei duas entrevistas (pesquisa qualitativa), em dois momentos diferentes da pesquisa, com a maestrina da ORB, Maria Stella Neves Valle.

Assim, Creswell (2007) explica que, ao apresentar menor prioridade, o método quantitativo ou qualitativo “está embutido ou aninhado dentro do método predominante” (p. 220).

1.4.1 A pesquisa qualitativa

A investigação de natureza qualitativa nasceu no cerne das pesquisas antropológicas e sociológicas no final do século XIX e início do século XX devido a uma necessidade de se pesquisar a complexidade dos fenômenos humanos (QUEIROZ; VALL; SOUSA; VIEIRA, 2007, p. 276; HOLANDA, 2006, p. 364). Segundo Chizzotti (2006), a evolução histórica dos estudos qualitativos se deve a muitas rupturas e “abriga tensões teóricas subjacentes, cada vez mais inovadoras, que a distanciam de teorias, práticas e estratégias de pesquisa” (p. 48). De acordo com Bogdan e Bliklen (1994), na pesquisa qualitativa, durante a coleta dos dados, o pesquisador entra em contato direto com a situação a ser estudada e se preocupa em retratar a perspectiva dos participantes da pesquisa.

Predominantemente presentes nas ciências humanas, os métodos qualitativos apresentam características fundamentais que permitem ao pesquisador estudar, descrever, analisar e interpretar fenômenos no próprio ambiente e determinar relações com o contexto pesquisado, sendo, dessa forma, impossível mensurar os dados analisados. De acordo com Mucchielli:

Os métodos qualitativos são métodos das ciências humanas que pesquisam, explicitam, analisam fenômenos (visíveis ou ocultos). Esses fenômenos, por essência, não são passíveis de serem medidos (uma crença, uma representação, um estilo pessoal de relação com o outro, uma estratégia face a um problema, um procedimento de decisão...), eles possuem as características específicas dos ‘fatos humanos’. O estudo desses fatos humanos se realiza com as técnicas de pesquisa e análise que, escapando a toda codificação e programação sistemáticas, repousam essencialmente sobre a presença humana e a capacidade de empatia, de uma parte, e sobre a inteligência indutiva e generalizante, de outra parte (MUCCHIELLI, 1991, p. 3 *apud* HOLANDA, 2006, p. 363).

1.4.1.1 A observação participante

A observação participante é uma técnica muito utilizada em pesquisas antropológicas e sociais, sendo “uma modalidade especial de observação na qual você não é apenas um observador passivo” (YIN, 2005, p. 121). Esse autor ainda esclarece que uma característica interessante que a observação participante apresenta “é a capacidade de perceber a realidade do ponto de vista de alguém de ‘dentro’ [...] e não de um ponto de vista externo” (p. 122).

Segundo Queiroz *et al.* (2007, p. 277), o procedimento de se observar algo é uma das formas mais usadas pelo ser humano para se compreender o mundo que nos cerca, pois, ao observar damos sentido a um determinado fenômeno da realidade com a qual nos deparamos. As autoras ainda argumentam que, quando o ato de se observar algo adquire um cunho científico, essa observação torna-se uma técnica científica, na qual a “sistematização, o planejamento e o controle da objetividade” (*ibidem*) fazem-se presente.

Para Richardson (1999), a observação participante pode ser definida da seguinte forma:

Na observação participante, o observado não é apenas um espectador do fato que está sendo estudado. Ele se coloca na posição e no nível dos outros elementos humanos que compõem o fenômeno a ser estudado (RICHARDSON, 1999, apud, QUEIROZ *et al.*, 2007, p. 280).

No que se refere à minha pesquisa, na primeira etapa de coleta de dados, utilizei a observação participante em ensaios e cerimônias religiosas, nas quais a Orquestra Ribeiro Bastos atua. Antes de iniciar as observações, fiz um primeiro contato com os dirigentes da Orquestra para apresentação do meu projeto de pesquisa e pedido de autorização deles para realizar a minha investigação. O primeiro dia de observação (24 de abril de 2010) começou em um ensaio da ORB após um período de recesso de três semanas, posterior à Semana Santa. O último dia de participação foi durante uma das missas de sexta-feira, no dia 7 de janeiro de 2011.

Durante as observações, participei da ORB como cantora do coral no naipe dos sopranos. Ao longo de oito meses (final de abril de 2010 a início de janeiro de 2011), eu acompanhei a ORB em suas atividades cotidianas. Participei de ensaios, missas

semanais, missas festivas e outras atividades da orquestra. Para registrar e descrever as atividades da ORB que eu acreditava relevantes para a pesquisa – a prática musical dos integrantes da ORB e a aprendizagem musical decorrente dessa prática –, usei um diário de campo, cujas anotações eu transformava em arquivo digital, um gravador digital e, em algumas cerimônias, foi possível utilizar métodos audiovisuais.

Segue o quadro demonstrativo com as atividades das quais participei. Neste, constam o número de participações nas atividades da ORB, o local das atividades e o tempo médio de duração de cada atividade. Junto a esse último, coloquei o total de minutos e, em seguida, o total de horas de participação em cada atividade.

Tabela 1 – Relação das atividades da ORB nas quais participei.

<i>ATIVIDADES DA ORQUESTRA</i>	<i>NUMERO DE OBSERVAÇÕES</i>	<i>LOCAL</i>	<i>TEMPO MÉDIO DE DURAÇÃO</i>
Ensaaios	14	Sede da ORB	01h30min/1.260 minutos 21 horas
Missa Solene de <i>Corpus Christi</i>	1	Matriz	02h00min
Procissão de <i>Corpus Christi</i>	1	As ruas de São João del-Rei	02h30min
Missas de Domingo	16	Igreja de São Francisco	01h15min/1.200 minutos 20 horas
Missas de Quinta-feira	11	Matriz	00h25min /275 minutos 4 horas e meia
Missas de Sexta-feira	12	Matriz	00h45min/540 minutos 9 horas
Uma missa em comemoração a um aniversário	1	Igreja de São Francisco	01h00min
Uma missa de sétimo dia	1	Igreja de São Francisco	01h00min
Uma Missa do Galo	1	Igreja de São Francisco	01h00min
Uma missa de final de ano. <i>Te Deum</i>	1	Matriz	01h50min
Quinquena de São Francisco	2	Igreja de São Francisco	00h30min/60 minutos 2 horas
Novena de São Francisco	2	Igreja de São Francisco	00h30min/60 minutos 2 horas
Missa Solene da Novena de Francisco	1	Igreja de São Francisco	02h00min
Novena do Carmo	6	Igreja do Carmo	00h30min/180 minutos 3 horas
Missa Solene da Novena do Carmo	1	Igreja do Carmo	02h00min
Novena da Conceição	1	Igreja de São Francisco	00h30min
<i>Te Deum</i> da Novena da Conceição	1	Igreja de São Francisco	00h30min
Missa Solene da Novena da Conceição	1	Igreja de São Francisco	01h00min

1.4.1.2 A entrevista

A entrevista é o instrumento de coleta de dados mais predominante na pesquisa qualitativa. De acordo com David Silverman (2009, p. 108), ela pode ser classificada da seguinte forma:

- entrevista estruturada;
- entrevista semiestruturada;
- entrevista aberta ativa;
- grupo focal.

Além desses tipos de entrevista descritos por Silverman (2009), encontramos em Christian Laville e Jean Dionne (1999) a entrevista parcialmente estruturada. Para os autores, a diferença entre a entrevista semiestruturada e a entrevista parcialmente estruturada está na forma como as perguntas estão organizadas e como estas são colocadas ao entrevistado.

Assim, a entrevista semiestruturada é uma “série de perguntas abertas, feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimento” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 188), e a entrevista parcialmente estruturada são:

Entrevistas cujos temas são particularizados e as questões (abertas) preparadas antecipadamente. Mas com plena liberdade quanto à retirada eventual de algumas perguntas, a ordem em que essas perguntas estão colocadas e ao acréscimo de perguntas improvisadas (*ibidem*).

O tipo de entrevista empregada na pesquisa foi a entrevista parcialmente estruturada. Esta foi realizada com a maestrina da ORB, Maria Stella Neves Valle, no dia 14 de maio de 2011. O local da entrevista foi em uma das salas do Memorial Dom Lucas Moreira Neves e durou 38 minutos e 16 segundos. A entrevista teve como objetivo levantar dados sobre a formação musical da maestrina, elementos sobre a história e a organização social da orquestra, além de completar as informações obtidas mediante as análises das observações e dos questionários aplicados aos membros da ORB. Após a defesa desta investigação, a banca sugeriu uma nova entrevista com a

maestrina Stella Neves, a fim de que eu pudesse trazer para este trabalho dados sobre sua biografia, a de seu irmão José Maria Neves, a de seu pai Telêmaco Neves e a de seu marido Vicente Valle, cujas participações na ORB foram de importância significativa. Essa última entrevista foi realizada no dia 13 de março de 2012.

1.4.2 A pesquisa quantitativa

A pesquisa quantitativa, também designada como “pesquisa empírica” ou “método científico tradicional”, possui sua base histórica no paradigma quantitativo, que se originou em princípios do século XVII, por meio das reflexões de René Descarte, Francis Bacon e Galileu Galilei, e, posteriormente, dos pensamentos de Auguste Comte, John Stuart Mill, Émile Durkheim e John Locke, entre outros (BOFF, s/d, p. 1-2).

Segundo Creswell (2007), na pesquisa quantitativa, para que haja o desenvolvimento do conhecimento, usa-se “primariamente alegações pós-positivistas” (p. 35). Assim, quando se usa tal abordagem metodológica, faz-se presente o uso do “raciocínio de causa e efeito, redução de variáveis específicas e hipóteses e questões, uso de mensuração e observação e testes de teorias” (*ibidem*). O autor ainda relata que as principais estratégias de investigação nesta forma de pesquisa se utiliza de “experimentos, levantamentos e coletas de dados, instrumentos predeterminados que geram dados estatísticos” (*ibidem*).

No âmbito das ciências sociais, a pesquisa quantitativa e a qualitativa geralmente se encontram em oposição, como esclarecem Maisonnave e Rocha-Pinto (2007):

A utilização e validação dos diversos métodos de pesquisa requerem um exame mais atento no que concerne a alguns problemas relacionados à integração entre as perspectivas qualitativa e quantitativa. O debate e a contraposição frequentemente registrados entre as duas abordagens não são novos, tampouco exclusivos do campo das ciências sociais (p. 90).

No entanto, alguns autores têm defendido a utilização da abordagem quantitativa como uma metodologia que deve se integrar ao modelo qualitativo. Nesse sentido, ao expor as ideias de Morgan e Smircich (1980), Maisonnave e Rocha-Pinto (2007) ressaltam que “as ciências sociais contemporâneas estão, cada vez mais, destinadas ao comprometimento com modelos empiricistas integrados baseados em métodos qualitativos e quantitativos” (p. 90). Ainda sob essa perspectiva, os autores comentam

que Remenyi *et al.* (1998) “sugerem a utilização das duas abordagens em uma relação dialética, provendo uma série de ferramentas metodológicas para auxiliar o pesquisador a validar suas descobertas em situações particulares” (p. 90).

1.4.2.1 O questionário

O questionário é um grupo de perguntas que deverão ser respondidas pelos sujeitos investigados na pesquisa. Esse instrumento de pesquisa, comumente usado na abordagem quantitativa, deve ser “objetivo, limitado em extensão e estar acompanhado de instruções” (MENEZES; SILVA, 2005, p. 33-34). As instruções precisam ser esclarecedoras sobre a proposta e os objetivos da pesquisa; além disso, o questionário deve ser construído em “blocos temáticos, obedecendo a uma ordem lógica na elaboração das perguntas” (ibidem).

Durante minhas participações na ORB, foram elaborados dois tipos de questionários semiestruturados – um para os instrumentistas e outro para os coralistas. Ambos encontravam-se divididos em duas partes. A primeira parte investigou informações sobre a aprendizagem musical. São elas:

1. formação musical inicial;
2. aprendizagem musical formal e/ou informal anterior à entrada na ORB;
3. formação musical atual formal e/ou informal;
4. conhecimentos musicais, como leitura de partitura e de ritmos, solfejos e transposição;
5. sobre a aprendizagem da técnica instrumental ou vocal;
6. a respeito de estudos do repertório executado pela Orquestra durante as cerimônias religiosas;
7. o gosto musical;

8. a motivação para permanecer na Orquestra.

A segunda parte do questionário procurou obter informações sobre o perfil dos músicos atuantes na ORB:

1. tempo de participação na Orquestra;
2. idade com a qual começou a atuar na Orquestra;
3. motivos que o levaram a entrar para a Orquestra;
4. tipo de participação na Orquestra (instrumental, coral ou ambos);
5. participação em alguma atividade musical desvinculada da Orquestra;
6. se teve ou não parentes que participaram ou ainda participam da ORB ou de alguma outra orquestra sacra da região do Rio das Mortes;
7. idade;
8. profissão;
9. escolaridade;
10. se é músico amador ou profissional (como se autodenominam);
11. se é músico veterano ou novato (como se autodenominam).

A construção dos dois questionários ocorreu durante todo o período de participação como pesquisadora na Orquestra. Antes de chegar à versão final, foram aplicados três questionários-teste: o primeiro, em agosto de 2010, a um ex-membro da ORB, atualmente residente em outra cidade; os dois questionários-teste seguintes foram

aplicados a dois membros da Orquestra Lira Sanjoanense, um violinista e um coralista⁷, nos meses de setembro e outubro de 2010. As duas versões finais dos questionários somente foram aplicadas aos membros da ORB mediante a aprovação destes pela maestrina da Orquestra, Stella Neves, e a aprovação do presidente da Orquestra, senhor José Geraldo da Silva.

Os questionários (ambas as versões apresentando perguntas abertas e fechadas) foram distribuídos ao final do mês de novembro, seguindo pelo mês de dezembro do ano de 2010. Os questionários foram entregues em várias situações, inclusive durante uma festa de confraternização da ORB na segunda quinzena de dezembro de 2010. Foram aplicados 67 questionários, 30 para os músicos coralistas e 37 para os músicos instrumentistas. O total de questionários respondidos e entregues foram 46 (68%), sendo 21 (70%) respondidos pelos coralistas e 25 (68%) pelos instrumentistas.

1.4.3 Processo de análise dos dados

Os dados começaram a ser analisados a partir do momento em que eu transformava meu diário de campo em arquivo digital, pois foi a partir das análises de minhas anotações, realizadas em campo, que elaborei os questionários. Os relatórios referentes às observações estão identificados com o nome da atividade da ORB (por exemplo, 3ª missa de domingo do dia 30-05-10). Esse arquivo possui 113 páginas com as seguintes configurações do Word: margens superior e esquerda de 3 cm e margens inferior e direita de 2 cm, fonte Arial 12 e espaçamento entre linhas 1,5.

Os dados dos questionários começaram a ser analisados em abril de 2011. Organizei os questionários, separando, inicialmente, os músicos coralistas – indicados nesta dissertação como Músico C – dos músicos instrumentistas – indicados neste trabalho como Músico I. A minha lógica de identificação individual dos músicos foi a seguinte: Músico C 3, Músico C 12, ou Músico I 4, Músico I 12 etc.

Durante a análise das observações e questionários, procurei um padrão, cujos dados se enquadravam, emergindo, assim, várias categorias e subcategorias. As categorias e subcategorias que mais se fizeram presentes nas análises são os títulos de capítulos e subtítulos desta dissertação. Seguem as categorias e subcategorias que

⁷ A Orquestra Lira Sanjoanense, fundada em 1776, é responsável desde então por vários outros contratos com as irmandades são-joanenses. Dessa forma, conclui-se que o contexto histórico, cultural e social no qual esta se encontra inserida é muito semelhante ao dos membros da ORB.

surgiram a partir da análise final de todos os dados coletados durante a realização desta pesquisa.

Os processos de aprendizagem musical que ocorrem no cotidiano da ORB;

1. Aspectos históricos da música em São João del-Rei

- Fundação da cidade de São João del-Rei;
- Primórdios da prática musical em São João del-Rei;
- A influência das instituições religiosas no início da prática musical em São João del-Rei.

2. Origem e história da ORB

- As possíveis origens da ORB;
- A estrutura física e social da ORB nos dias atuais;
- O perfil dos músicos atuantes na ORB no início do século XXI.

3. A prática musical no cotidiano da ORB

- Os compromissos religiosos da ORB.

4. As formas de atuação dos membros da ORB

- Naipes de atuação;
- Frequência;
- Músico amador e profissional;
- Músico novato e veterano.

5. As motivações para a atuação na ORB

- O repertório executado pela ORB;
- O prazer de se fazer música;
- Tradição;

- Patrimônio;
- Identidade;
- Referências familiares;
- A religião;
- O convívio social.

6. Aspectos históricos da educação musical em São João del-Rei até meados do século XXI

- A criação do Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier” em São João del-Rei.

7. A formação musical dos membros da ORB no século XXI

- A formação musical precedente à entrada na ORB;
- A formação musical atual;
- A presença das instituições de ensino de música formal em São João del-Rei: o Conservatório e o curso de licenciatura em Música da UFSJ.

8. O repertório executado pela ORB

- O desenvolvimento das habilidades de leitura musical;
- O desenvolvimento de aspectos técnicos do instrumento;
- O desenvolvimento de habilidades auditivas;

9. A aprendizagem musical com músicos mais antigos e/ou mais experientes

Segue um organograma que ilustra essas categorias principais.



Organograma 1 – Categorias que emergiram a partir da análise dos dados.

1.4.4 Ética e participação dos sujeitos

Esta investigação foi submetida a um rigoroso protocolo de ética para aprovação no Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG (COEP/UFMG). O processo no qual a pesquisa se encontra inscrita está designado pelo número 599/2010 e o parecer positivo à realização deste estudo está indicado pelo número 0599.0.203.000-10.

Todos os documentos exigidos para a realização deste estudo⁸ – modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE); modelo de questionário e entrevista; protocolo de pesquisa; referências detalhadas; declarações e cartas de autorização – foram aprovados pelo COEP sem terem sido colocados em diligência.

1.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE A FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O tema da dissertação “aprendizagem musical” tem motivado pesquisas variadas, tanto nacionais como internacionais. Especificamente relacionadas à aprendizagem musical informal, não-formal ou formal, temos Arroyo (1999, 2000), Wille (2005), além de pesquisas relacionadas principalmente à aprendizagem de músicos populares, a saber: Green (2001, 2005, 2006, 2008), Feichas (2006, 2008, 2010), Couto (2008) e Alcântara Neto (2010), entre outros.

Para a condução deste trabalho, utilizei a teoria sobre aprendizagem situada de Lave e Wenger (1991) baseada nas práticas sociais e na aprendizagem prática e que apresenta em sua essência, características da aprendizagem informal, mas, em algumas situações, particularidades da aprendizagem formal (p. 67). A teoria sobre os significados musicais de Lucy Green (1988) e as ideias propostas por Arévalo (1998, 2004, 2010) sobre os conceitos de “tradição, patrimônio e identidade”. No que se refere aos aspectos teóricos que abordam a prática musical no Campo das Vertentes, foi empregada na pesquisa a tese *A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei*, de José Maria Neves (1987).

Farei aqui uma breve apresentação relacionada à teoria da aprendizagem situada de Lave e Wenger (1991) e da teoria sobre os significados musicais de Lucy Green (1988). A perspectiva de Neves (1987) sobre a prática musical no Campo das Vertentes e a de Arévalo (2004) sobre “tradição, patrimônio e identidade” serão discutidas em momento oportuno.

⁸ Encontram-se em anexo: modelos do TCLE, questionário e roteiro de entrevista.

1.5.1 Aprendizagem situada – participação periférica legítima

Em 1991, a antropóloga americana Jean Lave e o pesquisador americano Etienne Wenger desenvolveram, no livro *Situated learning: legitimate peripheral participation*, uma teoria de aprendizagem embasada nas teorias das práticas sociais. Para eles, uma teoria da prática social enfatiza “[...] a interdependência relacional de agente e mundo, atividade, significado, cognição, aprendizagem e conhecimento”⁹ (p. 50, tradução minha). Além disso, salientam que, em uma teoria da prática social, “[...] o caráter socialmente negociado é intrínseco ao significado e ao caráter interessado e vigilante do pensamento e das ações das pessoas-em-atividade”¹⁰ (p. 50-51, tradução minha).

No que se refere ao conceito *aprendizagem*¹¹ *situada – participação periférica legítima*, este foi desenvolvido a partir da análise de cinco estudos etnográficos sobre aprendizagem prática em comunidades de prática¹². Lave e Wenger (1991) alegam que a principal característica da atividade situada é o que eles chamaram de “participação periférica legítima” (PPL), ou seja, uma analogia a um movimento que começa na periferia e vai em direção ao centro e onde os aprendizes, de uma forma geral, participam de uma comunidade de prática na qual

[...] o domínio do conhecimento e das habilidades exige dos novatos mover-se em direção a uma participação plena nas práticas socioculturais de uma comunidade. ‘Participação legítima periférica’ permite falar das relações entre novatos e veteranos e das atividades, identidades, artefatos e comunidades de conhecimento e prática¹³ (p. 29, tradução minha).

O primeiro estudo etnográfico apresentado por Lave e Wenger (1991, p. 66-68) – Jordan (1989) – refere-se à aprendizagem prática de parteiras (todas mulheres) na

⁹ [...] the relational interdependency of agent and world: activity, meaning, cognition learning, and knowing.

¹⁰ [...] the inherently socially negotiated character of meaning and the interested, concerned character of the thought and action of persons-in-activity.

¹¹ Lave e Wenger (1991) usam a palavra *learning* quando querem falar sobre a aprendizagem em termos mais gerais. Quando utilizam a palavra *apprenticeship*, querem se referir à aprendizagem que ocorre na prática ou a aprendizagem prática, que é o conceito que optei por usar neste trabalho.

¹² O conceito Comunidade de Prática foi discutido pela primeira vez por Lave e Wenger (1991) no livro *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Em 1998, Etienne Wenger amplia as discussões a respeito desse conceito em seu livro *Communities of practice: learning, meaning, and identity*.

¹³ [...] inevitably participate in communities of practitioners and that the mastery of knowledge and skill requires newcomers move toward full participation in the sociocultural practices of a community. “Legitimate peripheral participation” provides a way to speak about the relations between newcomers and old-timers, and about activities, identities, artifacts, and communities of knowledge and practice.

cidade de Yucatec, no México, onde o processo de participação crescente e contínuo acontece por um período de vários anos. Em seu trabalho, as parteiras yucatecas, além de terem conhecimento em técnicas de parto, utilizam-se de ervas medicinais, massagens e rituais de cura. A aprendizagem prática entre essas mulheres ocorre no dia a dia, quando a presença da família – mães, avós, tias – é algo característico em uma relação de aprendizagem informal. Assim, as filhas aprendem o ofício com as mães, que anteriormente também aprenderam com suas mães (JORDAN, 1989 *apud* LAVE; WENGER, 1991, p. 68-69). Nesse sentido, “o conhecimento especializado e na prática se passa de uma mulher a outra dentro da mesma família”¹⁴ (LAVE; WENGER, 1991, p. 66, tradução minha).

A segunda pesquisa etnográfica apresentada Lave e Wenger (1991, p. 62-72) foi realizada por Lave (s/d)¹⁵ em Vai e Gola, na África, e diz respeito à aprendizagem prática de um grupo de homens que tem como profissão a alfaiataria. Segundo os autores, a aprendizagem prática, nesse contexto, tem um caráter bem mais formal se relacionada à aprendizagem das parteiras de Yucatan. O trabalho desses alfaiates é uma produção artesanal, na qual se utilizam de uma tecnologia mais simples, como tesouras, fita métrica, agulha e linha e as máquinas de costura a pedal.

Nessa forma de aprendizagem, a presença do mestre prático junto ao seu aprendiz é algo explícito em um contínuo processo centrípeto de aprendizagem, ou seja, da periferia para o centro. Todo o processo de aprendizagem dura cerca de cinco anos e os aprendizes aprendem, inicialmente, a fazer chapéus e roupas íntimas masculinas, além de roupas informais para crianças, passando, na medida em que se tornam mais experientes, a costurar roupas mais formais até chegarem, finalmente, a costurar ternos de alta costura.

O terceiro estudo – E. Hutchins (s/d)¹⁶ – é uma investigação etnográfica em um navio anfíbio de transporte de helicópteros da marinha dos Estados Unidos. Tal forma de aprendizagem trata-se de um processo pelo qual os novos membros do corpo de *quartermasters*¹⁷ passam de tarefas periféricas, mais simples, a tarefas mais complexas na medida em que ganham mais experiência. Segundo Lave e Wenger (1991), em seu

¹⁴ [...] specialized knowledge and practice is passed down within families.

¹⁵ Na época em que o livro foi publicado, o estudo ainda se encontrava em preparação.

¹⁶ Na época em que o livro *Situated Learning: Legitimate peripheral participation* foi escrito, o estudo de E. Hutchins ainda não havia sido publicado.

¹⁷ Por não ter uma tradução para o português, optei por usar o termo em inglês. De acordo com o dicionário inglês-inglês *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (2005, p. 1234) *quartermasters* é um oficial do exército que é responsável por fornecer alimentos, uniformes e acomodações aos tripulantes do navio.

estudo, Hutchins (s/d) “ênfatiza a importância que tem para a aprendizagem o acesso legítimo e efetivo ao que se tem de aprender”¹⁸ (p. 73, tradução minha). Durante esse ciclo de aprendizagem, um período que dura de dois a três anos, é usada alta tecnologia na produção dessa forma de conhecimento, como telescópios chamados de alidade, mapas e cartas náuticas, entre outros, além de trabalharem em colaboração uns com os outros (*idem*, p. 66).

O quarto estudo realizado por H. Marshall (1972) expõe a aprendizagem de açougueiros em supermercados modernos. Nesse trabalho mercantilizado, o objetivo é o fracionamento de carnes utilizando ferramentas de altíssima capacidade e máquinas de empacotar produtos com plástico. No entanto, segundo Lave e Wenger (1991, p. 76), esse exemplo de aprendizagem prática não se enquadra no exemplo de participação periférica legítima, uma vez que é negado aos aprendizes recém-chegados o acesso ao “terreno da prática madura”. Tal situação, os autores atribuem principalmente ao fato de essa aprendizagem ter se tornado uma atividade mercantilizada. Assim:

A mercantilização do trabalho pode transformar os aprendizes em uma fonte de trabalho barata e não qualificada, colocando-os para trabalhar de forma que eles não tenham acesso às atividades no campo da prática madura. Ganhar legitimidade pode ser tão difícil que alguns fracassam na aprendizagem após considerável tempo já ter se passado¹⁹ (LAVE; WENGER, 1991, p. 76, tradução minha).

A quinta e última investigação, realizada por Carol Cain (s/d)²⁰, refere-se a uma descrição etnográfica realizada em um grupo de ajuda a dependentes de álcool conhecidos como Alcoólicos Anônimos – AA. Nesse modelo de aprendizagem prática, o novato, ao ingressar no grupo, assiste a várias reuniões por semana junto com os colegas mais experientes, nas quais estes contam suas histórias de alcoólicos a outros alcoólicos em recuperação. Lave e Wenger (1991, p. 80) argumentam que o processo de tornar-se um participante pleno dessa prática ocorre por meio dos “Doze Passos para a sobriedade”. São eles:

¹⁸ [...] emphasizes the importance for learning of having legitimate, effective access to what is to be learned.

¹⁹ The commoditization of labor can transform apprentices into a cheap source of unskilled labor, put to work in ways that deny them access to activities in the arenas of mature practice. Gaining legitimacy may be so difficult that some fail to learn until considerable time has passed.

²⁰ Na época em que o livro *Situated Learning: Legitimate peripheral participation* foi escrito, a pesquisa ainda não havia sido publicada.

1. Admitimos que éramos impotentes perante o álcool – que tínhamos perdido o domínio sobre nossas vidas.
2. Viemos a acreditar que um Poder Superior a nós mesmos poderia devolver-nos à sanidade.
3. Decidimos entregar nossa vontade e nossa vida aos cuidados de um Poder Superior, na forma em que O concebíamos.
4. Fizemos minucioso e destemido inventário moral de nós mesmos.
5. Admitimos, perante o Poder Superior, perante nós mesmos e perante outro ser humano, a natureza exata de nossas falhas.
6. Prontificamo-nos inteiramente a deixar que Deus removesse todos esses defeitos de caráter.
7. Humildemente, rogamos a Ele que nos livrasse de nossas imperfeições.
8. Fizemos uma relação de todas as pessoas a quem tínhamos prejudicado e nos dispusemos a reparar os danos a elas causados.
9. Fizemos reparações diretas dos danos causados a tais pessoas, sempre que possível, salvo quando fazê-las significasse prejudicá-las ou a outrem.
10. Continuamos fazendo o inventário pessoal e, quando estávamos errados, nós o admitíamos prontamente.
11. Procuramos, através da prece e da meditação, melhorar nosso contato consciente com Deus, na forma em que O concebíamos, rogando apenas o conhecimento de Sua vontade em relação a nós e forças para realizar essa vontade.
12. Tendo experimentado um despertar espiritual, graças a estes Passos, procuramos transmitir esta mensagem aos alcoólicos e praticar estes princípios em todas as nossas atividades²¹.

Nesse sentido, Lave e Wenger (1991, p. 79) comentam que, para Cain, na aprendizagem prática dos alcoólicos em recuperação, o principal objetivo é a reconstrução de identidades quando os membros relatam sobre seu passado de dependentes de álcool e o processo de tornar-se sóbrio.

No caso das investigações que se baseiam na teoria da aprendizagem situada, as principais pesquisas no Brasil têm ocorrido nas áreas de administração, computação e educação. Na área de educação, alguns autores que discutiram o referido assunto foram: Faria (2008), Tomaz (2007), Santos (2004) e Frade (2003).

Em relação às pesquisas nacionais em que música e aprendizagem situada se entrelaçam, os estudos são muito poucos. Somente três pesquisas foram encontradas até o presente momento: Costa e Figueiredo (2010), Souza (2009) e Torres (2008). No entanto, essas pesquisas refletem sobre a aprendizagem e prática musical, utilizando-se principalmente do conceito comunidades de prática desenvolvido por Wenger (1998).

²¹ Disponível em:

<<http://www.alcoolicosanonimos.org.br/36-principios/os-doze-passos.html>>. Acesso em: 20 maio 2011.

1.5.2 Os significados musicais intersônicos e delineados

Em 1988, Lucy Green, educadora musical inglesa, construiu a teoria dos significados musicais intersônicos²² e delineados. A autora argumenta que a experiência musical somente é possível quando os dois aspectos dos significados musicais se encontram em operação. Nesse sentido: “É útil conceber o significado musical como envolvendo dois aspectos, que existem em uma relação dialética”²³ (GREEN, 2005, p. 102, tradução minha).

De acordo com Green (2006, p. 103), os significados delineados correspondem às questões relacionadas à classe social, vestimenta, valores positivos e/ou religiosos, etnia, gênero etc. Assim, a música passa a fazer sentido para o sujeito a partir de suas lembranças pessoais positivas ou negativas, suas histórias, suas crenças e seus problemas. É dessa forma que sentimos que determinada música faz parte ou não de nossa cultura, de nossas tradições e de nossa identidade (GREEN, 1988, p. 28). O significado musical intersônico é “o significado que lida com ‘materiais sonoros’, ou, simplesmente, com os sons da música” (GREEN, 1997, p. 27), e é nesse significado que o ouvinte compreende o estilo musical e a organização do material sonoro.

Green (2008) esclarece que os dois significados musicais são apresentados de forma individual, somente em caráter didático, uma decisão puramente pedagógica para melhor compreendê-los. A autora explica que, na experiência musical, podemos apresentar respostas positivas ou negativas aos significados intersônicos ou delineados. Quando ocorre uma experiência positiva aos significados intersônicos, o sujeito apresenta um “[...] alto nível de compreensão e familiaridade com o estilo musical”²⁴ (p. 87-91, tradução minha). Entretanto, se houver uma resposta negativa ao significado intersônico, entende-se que a familiaridade com o estilo musical está comprometida a ponto de não se compreender o que ocorre na música, ou seja, não é possível perceber as relações internas entre “as propriedades sonoras da música” e as normas em relação ao estilo musical.

²² Green (2008, p. 87) optou por substituir o nome “significado inerente” por “significado intersônico”, porque o primeiro nome levou a algumas confusões de seu entendimento. Mas a autora esclarece que em relação à formulação teórica, esta não sofreu nenhuma mudança. Neste trabalho, o nome “inerente” será mencionado somente nas citações literais.

²³ It is helpful to conceive of musical meaning as involving two aspects, which exist in a dialectical relationship.

²⁴ [...] a high level of familiarity with, and understanding of the musical style.

Referentes às respostas positivas aos significados delineados, estes “[...] ocorrem quando as delineações correspondem a questões que de alguma forma nos fazem sentir bem”²⁵ (GREEN, 2008, p. 88, tradução minha). Já as respostas negativas às delineações de uma música acontecem quando sentimos que determinada música não faz parte de nossa história, que pertence a outra cultura e, de alguma forma, entra em conflito com “nossas crenças e identidades”.

Segundo Green (2008), quando os dois significados operam de maneira positiva, o sujeito experimenta uma “celebração” da experiência musical. No entanto, se os dois significados estiverem agindo negativamente, a experiência musical torna-se “alienada”. A autora ainda expõe que os dois significados podem apresentar respostas positivas e negativas ao mesmo tempo. Dessa forma, a experiência musical acaba por tornar-se “ambígua”. Para ilustrar uma experiência musical que apresente essas características, segue um exemplo apresentado por Green (2008). Neste, o significado musical inerente é negativo e o delineado é positivo.

[...] uma pessoa pode não estar familiarizada com os significados intersônicos de Mozart. Talvez, ela mesma nunca tenha tocado ou cantado qualquer Mozart, e somente escuta raramente sua música. Portanto, ela é relativamente incapaz de reconhecer detalhes sonoros, partes internas, mudança formal, harmônica ou rítmica, ou outras relações intersônicas, e ouve a música [...] [de uma forma] superficial. Mas, ao mesmo tempo, ela pode desfrutar as delineações, porque ela ama o espetáculo de ópera, ou o evento social de sair à ópera com os amigos e filhos²⁶ (p. 88, tradução minha).

As formas como a experiência musical pode apresentar-se, segundo Green (2008), são:

²⁵ [...] occur when delineations correspond with issues that we feel good about in some way.

²⁶ [...] a person might be unfamiliar with the inter-sonic meanings of Mozart. Perhaps she has never played or sung any Mozart herself, and listens only rarely to his music. Therefore, she is relatively unable to recognize sonic detail, inner parts, formal, harmonic or rhythmic change, or other inter-sonic relationships, and hears the music [...] superficial. But at the same time she can enjoy the delineations, because she loves the spectacle of opera, or the social event of going out to the opera with friends, and son.

Quadro 1 – Experiência musical – celebração.

SIGNIFICADO INERENTE	SIGNIFICADO DELINEADO
POSITIVO	POSITIVO
CELEBRAÇÃO	

Quadro 2 – Experiência musical – alienação.

SIGNIFICADO INERENTE	SIGNIFICADO DELINEADO
NEGATIVO	NEGATIVO
ALIENAÇÃO	

Quadro 3 – Experiência musical – ambiguidade.

SIGNIFICADO INERENTE	SIGNIFICADO DELINEADO
POSITIVO	NEGATIVO
AMBIGUIDADE	

Quadro 4 – Experiência musical – ambiguidade.

SIGNIFICADO INERENTE	SIGNIFICADO DELINEADO
NEGATIVO	POSITIVO
AMBIGUIDADE	

A opção de referendar a pesquisa na teoria de Green partiu da constatação de que os membros da ORB estão inseridos em um contexto histórico, musical, social e cultural bastante específico. Nesse sentido, julguei pertinente investigar quais significados musicais – intersônicos e delineados – os membros da ORB atribuem à sua experiência musical.

No que se refere às pesquisas baseadas no tema “significados musicais intersônicos e delineados”, no Brasil, estas ainda são raras, sendo as de Feichas (2006), Carvalho, (2007), Couto (2008) e Callegari (2008) estudos nos quais podemos encontrar o referido assunto.

1.5.3 A prática musical no Campo das Vertentes em Minas Gerais

Relacionado ao tema “prática musical no Campo das Vertentes”, este teve como principal referencial teórico os estudos realizados pelo professor e musicólogo são-joanense e ex-membro da ORB, José Maria Neves. Foi por meio da sua tese, *A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei*, apresentada para o concurso de professor titular da UNIRIO em 1987, e do *Catálogo de obras: música sacra mineira* (1997), que constituí, junto a Green (1988) e a Lave e Wenger (1991), o aporte teórico para a realização de minha investigação.

Além de Neves (1987, 1997), referências acadêmicas sobre a prática musical mineira e, especificamente, sobre a prática musical no Campo das Vertentes podem ser encontradas nos trabalhos de: Viegas (1982, 1986a, 1986b, 1987), Vale (1985), Aquino (1996), Guimarães (2002), Passos (2003), Franco (2004), Viegas (2006), Cruz, Maria, Ribeiro, Sacramento e Silva (2007), Castagna (2008), Chaves *et al.* (2009), Gaio Sobrinho (1996, 2008), Rocha (2009), Souza (2010) e Sales (2011).

1.6 ESTRUTURA DO TEXTO

A escrita desta dissertação não se apresenta nos moldes tradicionais em que a linearidade com capítulos individuais para referencial teórico, apresentação da metodologia e análise de dados estão presentes. A estrutura foi construída em torno das categorias que emergiram a partir da análise dos dados. Dessa forma, as categorias principais tornaram-se títulos e subtítulos dos capítulos deste estudo.

Ao seguir essa lógica estrutural, neste capítulo, busquei informar brevemente o leitor a respeito do cenário social, histórico e musical onde se passou o estudo. Também, apresentei as motivações para a investigação, seus objetivos e a metodologia empregada e realizei uma breve explanação sobre o referencial teórico com o qual irei dialogar ao longo da pesquisa.

O segundo capítulo faz uma apresentação histórica sobre a cidade de São João del-Rei, os primórdios de sua tradição musical, realiza uma reflexão – baseada nas ideias propostas por José Maria Neves (1987) – sobre as possíveis origens da ORB e apresenta a estrutura social e os perfis dos músicos atuantes na ORB no século XXI.

No terceiro capítulo, intitulado “A prática musical no cotidiano da Orquestra Ribeiro Bastos”, exponho as atividades cotidianas da orquestra e as formas de atuação de seus membros. Finalmente, reflito sobre as motivações que levam os músicos da ORB a quererem manter-se, e, conseqüentemente, a aprender em um processo centrípeto de aprendizagem musical.

No quarto capítulo, apresento aspectos históricos da educação musical na Europa, no Brasil e em São João del-Rei até meados do século XX. Discuto os processos formativos dos integrantes da ORB no século XXI e descrevo como o repertório musical sacro composto nos séculos XVIII, XIX e primeira metade do século XX propicia o desenvolvimento dos vários aspectos da aprendizagem musical de seus executantes.

Para concluir, retomo as questões básicas da pesquisa e sua pergunta geradora. Finalmente, exponho, como o repertório sacro executado pela ORB, a necessidade de se manter uma tradição musical – que em 2013 completa 300 anos – e a consciência da importância histórica e social da atuação desses músicos se mostrarem os principais elementos motivadores dessa prática musical que, conseqüentemente, os leva a aprender em um processo de aprendizagem situada e, assim, construírem suas identidades como músicos da ORB e cidadãos são-joanenses.

2 A ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS DE SÃO JOÃO DEL-REI – ONTEM E HOJE

O capítulo 2 tem como objetivo fazer uma reflexão sobre os aspectos históricos do tema central de minha pesquisa: A Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rei. Dessa forma, será apresentado um breve relato sobre como ocorreu a fundação da cidade de São João del-Rei, uma vez que a música fez e ainda faz parte desta construção histórica, e, ligada a ela, as origens da Orquestra Ribeiro Bastos.

Após este rápido “passeio” sobre a história da música em São João del-Rei e sobre os primórdios da Orquestra Ribeiro Bastos, irei apresentar o perfil de seus músicos, traçados a partir das análises dos questionários, observações e conversas informais empregados nesta pesquisa.

2.1 OS PRIMÓRDIOS DA MÚSICA EM SÃO JOÃO DEL-REI

2.1.1 Um pouco sobre a história da fundação da cidade de São João del-Rei

A cidade mineira de São João del-Rei, antigo Arraial Novo do Rio das Mortes, se iniciou provavelmente no ano de 1700, após a ocupação desta região pelos desbravadores dos grandes sertões: os bandeirantes paulistas. O grupo que se instalou às margens do Rio das Mortes – provavelmente em 1674 – foi o do bandeirante Fernão Dias Paes Leme, sendo primeiramente fundado o povoado de Ibituruna, situado a 12 léguas²⁷ de São João del-Rei (NEVES, 1987, p. 49). Segundo Antonil (1923 *apud* GAIO SOBRINHO, 1996), o nome “Rio das Mortes” já era usado nesse período devido ao fato de “morrerem nele uns homens que o passavam nadando e outros que se mataram a pelouradas, brigando entre si sobre a repartição de índios que traziam do sertão” (p. 7).

Em 1701, dentre esses bandeirantes, havia o taubateano, considerado o fundador de São João del-Rei, Tomé Portes del-Rei, que, nessa época, já se encontrava residente nos limites da região com sua família, além de escravos e agregados. Tal situação

²⁷ Atualmente, a cidade de Ibituruna/MG está a 71,4 km de São João del-Rei.

permitiu-lhe cobrar taxa pela travessia do Rio das Mortes em um local denominado “Porto Real da Passagem”. No entanto, em 1702, Tomé Portes foi assassinado em uma emboscada, o que, “talvez, já prenunciaria a luta entre as diferentes facções de conquistadores e que teria seu ponto culminante na chamada ‘Guerra dos Emboabas’” (NEVES, 1987, p. 49). Após seu falecimento, o direito de cobrança pela passagem desse local foi transferido ao seu genro Antonio Garcia da Cunha.

De acordo com Neves (1987, p. 53-54), a Guerra dos Emboabas foi a mais violenta dentre todas as outras comoções que houve nesta região. O autor explica que a origem da Guerra foi a Carta Régia de 18 de março de 1694, pois esta “prometia propriedade das minas e honras e mercês a quem as descobrisse”. Como os paulistas já estavam residentes na região e se consideravam donos da mineração, não aceitaram a presença de forasteiros – denominados pejorativamente de “emboabas”. Schwartzman (2007, p. 119-126) alega que os “emboabas” eram, em sua maioria, portugueses recém-chegados ao Brasil, e os paulistas eram nativos do Brasil de várias gerações e “muitas vezes mestiços”. O autor ainda esclarece que a origem do nome é indígena e servia para caracterizar as botas que os forasteiros usavam, diferentemente dos “paulistas descalços”.

Neves (1987) expõe uma observação feita pelo Sargento-Mor José Álvares de Oliveira, que foi testemunha dos fatos. Este conta que

[...] os paulistas, se apoderando despoticamente dos ricos descobertos, ainda, turbulentos, em bandos e gritando 'morram os emboabas' – designação pejorativa com que alcunhavam os forasteiros de além-mar e de outras regiões da Colônia – se arremetiam em impetuosas incursões pelo arraial, de onde saíam estes em busca de esconderijos nos morros (p. 52-53).

Segundo Neves (1987, p. 54-55), ao termo de 1708 e início de 1709, os paulistas foram cercados e mortos durante o episódio conhecido pela história como “Capão da Traição”. No entanto, os grupos paulistas não se deram por derrotados e insistiam em recuperar suas posições. Assim sendo, em 17 ou 18 de novembro de 1709, após mais um assédio dos paulistas, os emboabas incendiaram o Arraial Novo, com suas casas e igrejas, fazendo com que os paulistas desistissem de atacar o Arraial, o que deu fim à Guerra dos Emboabas. Nos anos seguintes, o Arraial foi reconstruído no local onde hoje se encontra o centro histórico de São João del-Rei. Em 8 de dezembro de 1713, o Arraial Novo do Rio das Mortes – já sede de Comarca –, em um processo constante de

crescimento, foi elevado a Vila por ato do Governador da Capitania de São Paulo e Minas do Ouro, Dom Brás Baltazar da Silveira. Segue o Auto de Levantamento da Vila de São João del-Rei:

Ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil setecentos e treze anos, aos oito dias do mês de Dezembro do dito ano, neste Arraial do Rio das Mortes, aonde veio por ordem de Sua Majestade, que Deus guarde Dom Brás Baltazar da Silveira, mestre de campo general dos seus exércitos, governador e Capitão General da Cidade de S. Paulo e Minas, para efeito de levantar Vila o dito Arraial; e logo em virtude da dita Ordem, que ao pé deste Auto vai registrada, o criou em Vila com todas as solenidades necessárias, levantando o Pelourinho no lugar que escolheu para a dita Vila, a contento e com aprovação dos moradores dela, a saber na Chapada do morro que fica da outra parte do córrego, para a parte do Nascente do dito Arraial, por ser o sítio mais capaz e conveniente para continuar a dita Vila, à qual ele dito Mestre de Campo General e governador e Capitão General apelidou com o nome de São João del-Rei e mandou que com este título fosse de todos nomeada em memória de El-Rei Nosso Senhor, por ser a primeira Vila que nestas Minas ele dito Governador e Capitão General levanta, assistindo a esta nova ereção o Desembargador Gonçalo de Freitas Boracho, como Ministro do dito Senhor que se acha Ouvidor Geral desta dita Vila, como também assistido toda a nobreza e Povo dela, e se levantou com efeito o dito Pelourinho e houve ele dito Governador e Capitão General por ereta a dita Vila, criando nela os Oficiais necessários, assim de Milícias como de Justiça, conducentes ao bom regime dela, e mandou se procedesse à eleição de pelouros para os Oficiais da Câmara, na forma da Lei, e de tudo mandou fazer este auto, que assinou com o dito Desembargador Ouvidor Geral e eu, Miguel Machado de Avelar, Escrivão da Ouvidoria Geral, que o escrevi. Dom Brás Baltazar da Silveira – Gonçalo de Freitas Boracho (NEVES, 1987, p. 55).

Os anos que se seguiram foram muito prósperos e o povoado que antes da Guerra dos Emboabas se localizava no antigo Porto Real da Passagem transferiu-se para o Córrego do Lenheiro, hoje o centro histórico de São João del-Rei (NEVES, 1987, p. 57). A Vila cresceu e se modernizou com as bases em uma economia escravista. Foram implantadas na Vila as irmandades, ordens terceiras, Câmara, judicatura e intendência real do ouro, e São João del-Rei tornou-se “importante polo social e cultural daquilo que se convencionou chamar de ‘Barroco Mineiro’” (GAIO SOBRINHO, 1996, p. 8).

2.1.2 Os primórdios da prática musical em São João del-Rei e as instituições religiosas

De acordo Neves (1987, p. 96), o primeiro registro de música em São João del-Rei é um documento que data de 1717 (quatro anos após ser elevada a Vila), que se encontra guardado na sede local da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cuja autoria é de Samuel Soares de Almeida. Tal documento narra detalhadamente a visita do Governador Dom Pedro de Almeida e Portugal, conhecido como Conde de Assumar. Nele, é relatada a entrada da comitiva do Governador no início da Vila até chegar às portas da Igreja Matriz, além de citar a recepção oferecida pelo Senado da Câmara ao Governador. Segundo o autor, no manuscrito encontra-se a seguinte descrição sobre a entrada do Governador à Vila:

[...] O Conde de Assumar foi recebido em pavilhão ornado com **‘decência e riqueza’** pelo Ouvidor, pelo Presidente do Senado da Câmara e pelos Vereadores, que pegaram as varas do pátio, sob o qual o Governador, **‘precedido dos homens bons, nobreza e povo desta Vila e seguido da Companhia das Ordenanças’** entrou na vila, **‘ao som de uma música organizada pelo Mestre Antônio do Carmo’**; chegando à Matriz, **‘o rev. vigário da vara, Manoel Cabral Camello, entoou o hino Te Deum, que foi seguido por todo o clero e música’**, após o que, instalando-se na residência que lhe fora destinada, o Governador recebeu os cumprimentos do corpo do Senado, do Clero e das pessoas de distinção desta vila. Houve, para a ocasião, iluminação geral de toda a vila por três noites²⁸ (p. 97, grifos meus).

Neves (1987, p. 97) argumenta que o manuscrito traz informações relevantes sobre os primórdios da vida musical são-joanense, como o nome do primeiro músico que se teve conhecimento até então, o Mestre Antônio do Carmo, e que possivelmente dirigiu, durante o cortejo, um grupo musical semelhante às bandas de música – segundo o autor, é provável que esse fosse um grupo de chameleiros. O documento também faz alusão a um “hino Te Deum que foi seguido por todo o clero e música” (*ibidem*). O autor esclarece que o hino *Te Deum*²⁹, era executado em forma alternada, ou seja, “versículos em canto-chão cantados pelos padres alternados com versículos em ‘canto de órgão’ ou música polifônica” (*ibidem*).

²⁸ Os grifos em negrito referem-se ao documento original. O que não está grifado são as complementações que Neves faz para resumir o texto original e para que se tenha melhor compreensão deste.

²⁹ Segundo Neves (1987), essa descrição sugere a “utilização da forma de Te Deum alternado, em uso na região até os dias de hoje” (p. 56).

A música polifônica era realizada por meio de um conjunto de vozes e instrumentos musicais, na época designados somente como “música”. Ainda, foi possível reconhecer o nome do Mestre Antônio do Carmo como diretor de música em um relato do dia 28 de julho de 1724 durante a cerimônia de bênção da nova Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Nos anos de 1741 a 1747, o nome Antônio do Carmo é citado em contratos musicais assinados com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, mas Neves (1987, p. 97-98) argumenta que não há como saber se esse Antônio do Carmo é o mesmo músico aludido nos documentos anteriores.

O desenvolvimento da prática musical em São João del-Rei, nos anos que se seguiram, deveu-se ao Senado da Câmara e, principalmente, às irmandades religiosas, uma vez que eram feitos “ajustes” com as corporações musicais para a realização de festas dessas instituições. Segundo Neves (1987):

Coube entretanto, ao poder público, através do Senado da Câmara, e aos organismos religiosos (Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras) promover as celebrações civis e religiosas. E o papel daquelas entidades religiosas ganhava mais importância na medida em que, como se disse anteriormente, foi proibida a instalação de conventos e mosteiros na Província, Responsabilizando-se pela edificação das igrejas, estas entidades faziam-se donas do espaço e do rito, e o clero secular, principalmente quando na função de capelão, passava a ser empregado – ainda que indispensável – das Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras (p. 98).

As instituições religiosas (irmandades, ordens terceiras e confrarias) – organizações de leigos – de São João del-Rei, provavelmente, iniciaram sua organização logo após o surgimento do primeiro povoado na região, no final do século XVII e início do século XVIII. A esse respeito, Villalta (1998) observa que, nos primeiros arraiais mineiros:

Inexistindo diferenças significativas entre os povoadores neste primeiro momento – isto é, na ausência de uma estratificação social muito demarcada –, irmandades únicas ergueram as primeiras capelas provisórias, de taipa, que serviam a todos, mais tarde transformadas em templos definitivos (p. 5).

De acordo com Souza (2010, p. 31), na Vila de São João del-Rei, inicialmente, as irmandades polarizaram-se entre os homens brancos e negros, sendo, então, criadas: em 1708, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito dos Homens Pretos; em 1711, a Irmandade do Santíssimo Sacramento, na qual eram filiados os

homens brancos com maior *status* na Vila; e, em 1716, a Irmandade de São Miguel e Almas. A ela, pertenciam homens brancos mais simples e humildes. As outras irmandades surgiram a partir da estratificação da sociedade mineira, sendo fundadas, desse modo, a Irmandade de São Gonçalo Garcia (dos homens pardos), a Irmandade de Santa Cecília (dos músicos) e a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos (dos militares). Em meados do século XVIII, surgiram as ordens terceiras, nas quais os brancos mais abastados – comerciantes, funcionários graduados e intelectuais – se filiaram, para se dissociarem das classes mais baixas.

Segundo Bosch (1986), o surgimento e desenvolvimento dessas irmandades³⁰ em Minas Gerais “se confunde com a própria história social das Minas Gerais do setecentos” (p. 1). Salles (1963, p. 126 *apud* BOSCH, 1986) expõe que

[...] não se poderia, portanto, estudar a evolução social de Minas, suas peculiaridades, sua dinâmica própria, suas projeções históricas, sua influência no comportamento social e político da coletividade mineira contemporânea, sem, antes de tudo, estudar a história das irmandades religiosas. Constituíram estas a mais viva expressão social da Capitania, da Província e mesmo do Estado (p. 1).

Boschi (1986) alega não ser possível determinar com exatidão a data em que se instalaram as primeiras associações religiosas de leigos no território mineiro, mas conjectura que estas se instalaram durante as primeiras ocupações que ocorreram na região, visto que “era à sombra do templo que os fiéis se congregavam” (p. 21).

Os primeiros aventureiros, nestes incluíam escravos e seus donos, de um local inóspito para se viver, buscaram se agrupar aos que sofriam dos mesmos problemas, doenças e mazelas. Por essa razão, acredita-se que essas associações, além do caráter religioso, tinham intenções de beneficência e ajuda mútua, donde se conclui que não havia distinções entre os propósitos religiosos e sociais (BOSCH, 1986, p. 22).

Outro fator que permitiu o avanço e, conseqüentemente, o poder que as irmandades mantiveram em suas mãos atribui-se à situação da Igreja, que inicialmente não teve condições de se estabelecer e impor-se como instituição neste novo território e depois precisou enfrentar uma legislação restritiva que o Estado Absolutista Português lhes impôs. Bosch (p.3) complementa:

³⁰ Usarei o termo irmandade de forma genérica. Entendem-se, neste caso, as confrarias, arquiconfrarias e ordens terceiras.

O Estado, no princípio, não estabeleceu, em linhas precisas, uma política para a região. Contudo, não se deve relegar a segundo plano uma legislação dispersa, de cunho acentuadamente absolutista. Dela destacava-se a lei que proibiu a entrada de religiosos regulares, sob a alegação de que estes eram os responsáveis pelo extravio do ouro e por insuflar a população ao não-pagamento de impostos. Diante disso, toda a vida religiosa da nova Capitania passou a ser acionada por associações leigas.

Dessa maneira, ficaram nas mãos dos irmãos leigos³¹ – nome pelo qual eram denominados os homens que faziam parte dessas organizações religiosas – a construção dos templos religiosos, a responsabilidade de contratar os responsáveis pelas práticas dos ofícios sacros, além de desenvolver inúmeras tarefas que deveriam ser do poder público (BOSCH, 1986).

Como dito anteriormente, essas instituições seculares foram fundamentais para a prática musical nas Minas Gerais setecentista e oitocentista, principalmente na cidade de São João del-Rei, onde essa prática musical, mais do que nunca, se mantém viva e, ainda, vinculada às irmandades são-joanenses.

2.2 A ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS

2.2.1 Suas origens

A orquestra que hoje conhecemos como Orquestra Ribeiro Bastos – nome dado em homenagem ao músico Martiniano Ribeiro Bastos³², que a regeu por 52 anos –, provavelmente, originou-se a partir de agremiações musicais que surgiram em meados do século XVIII em São João del-Rei.

Apesar de ter na porta de sua sede uma placa com a seguinte inscrição “Orquestra fundada no século XVIII”, em substituição à outra, na qual constava a data de 1790³³, Neves (1987, p. 147-148) adverte que não se sabe ao certo a data de fundação desta, visto que as informações a respeito ainda são inconclusivas, e aponta alguns documentos com informações que ele acredita serem de fontes legítimas.

³¹ O nome “irmãos leigos” ainda é usado para denominar as pessoas que fazem parte dessas associações religiosas nos tempos atuais.

³² Ver biografia.

³³ A placa foi colocada por Carmélio de Assis Pereira, “quando membro da diretoria daquela corporação” (NEVES, 1987, p. 149).

Uma delas é o caderno intitulado “Bi-Centenário Orquestra Lira Sanjoanense/1776-1976”, no qual encontram-se “onze textos de conferências e programas organizados por ocasião das celebrações do segundo centenário [no ano de 1976] da [Orquestra] Lira Sanjoanense” (NEVES, 1987, p. 147). Dentre esses textos, o autor destaca “As Entidades Musicais em São João del-Rei” – cuja palestra foi proferida pelo professor Abgar Campos Tirado no dia 27 de dezembro de 1976 –, e “A Música em São João del-Rei do Século XVIII até nossos dias”, com o Maestro Dr. Pedro de Souza em 1º de dezembro de 1976.

Além desses, o autor apresenta trechos de dois artigos que também se referem à possível fundação da ORB. Um deles pode ser encontrado no livro “Rápido passeio pela cidade colonial mineira de São João del-Rei”, escrito pelo pesquisador e farmacêutico Luiz de Melo Alvarenga (*1902 - † 1889) em 1984; o outro, em “Notícias de São João del-Rei”, publicado em 1969, do pesquisador Augusto Viegas.

Segundo o professor Abgar Campos Tirado (1976 *apud* NEVES, 1987), a Orquestra Ribeiro Bastos é

quase tão antiga quanto a Lira (Sanjoanense), datando, segundo pesquisas do Sr. Carmélio de Assis Pereira, de 1790, **a antiga Orquestra do Mestre Chagas³⁴, hoje Orquestra Ribeiro Bastos, originou-se de um antigo coro**, dirigido por Lourenço Braziel³⁵ [Lourenço José Fernandes Braziel] o qual, ampliando-a e dando-lhe nova estrutura, fez surgir a respeitável Corporação que hoje conhecemos [a Orquestra Ribeiro Bastos] (p.147, parênteses de Neves, chaves e grifo meus).

O Maestro Dr. Pedro de Souza (1976, p. 2 *apud* NEVES, 1987) revela que a Orquestra Lira Sanjoanense foi detentora de todos os contratos com as principais Ordens e Irmandades locais e acrescenta que

[...] ao lado da Sociedade Musical Lira Sanjoanense, [existiam] alguns coros, ora dirigidos por **Francisco Antônio do Amaral Souto** [viveu em São João del-Rei no século XVIII], **Valentim Correa**, **Joaquim Bonifácio Braziel**, **Lourenço José Fernandes Braziel** [17? – 1831] e outros menos conhecidos.

[...] Quando em 1840 a mesa administrativa da Ordem de São Francisco de Assis firma um contrato com **Francisco José das Chagas** [Mestre Chagas] a música em São João del-Rei fica definitivamente dividida (p. 148, grifos meus).

³⁴ Ver biografia.

³⁵ *Ibidem*.

Como podemos observar, o Maestro Dr. Pedro de Souza corrobora a versão do professor Abgar Tirado no que se refere à existência de outros grupos musicais que atuavam paralelamente, no século XVIII, à Orquestra Lira Sanjoanense, naquele período, denominada por “Companhia de Muzica”. No entanto, o maestro expõe que, somente em 1840, a partir de um contrato firmado entre a Ordem de São Francisco de Assis e o músico Francisco José da Chagas, os grupos musicais atuantes em São João del-Rei tornaram-se definitivamente duas instituições distintas: denominadas, atualmente, como Orquestra Lira Sanjoanense e Orquestra Ribeiro Bastos.

Para o pesquisador Aluizio José Viegas (1986b), em palestra escrita e proferida durante o XVIII Festival de Música da UFMG, tais grupos musicais pertenciam a uma mesma instituição: à “Companhia de Muzica” do mestre José Joaquim de Miranda³⁶ fundada em 1776. O autor comenta:

Em 1776, na então Vila de São João del-Rei, um grupo de músicos, liderados pelo Mestre de Música José Joaquim de Miranda, formou uma corporação musical sob o nome de ‘Companhia de Muzica’. Desde seus primórdios a Companhia de Música funcionou como sociedade civil autônoma e não como propriedade de uma família, no caso a família Miranda. Se foi regida por estatuto, infelizmente não chegaram até nós. Sabe-se, no entanto, que a Companhia se dividia em *partidos*, isto é, grupos musicais, e que cada partido era responsável por seu contrato com as irmandades religiosas locais e mesmo com a música civil, no caso a do Senado da Câmara (p. 3, *itálico do autor*).

Luís de Melo Alvarenga (1984, s/p *apud* NEVES, 1987) relata que

a Orquestra Ribeiro Bastos foi fundada no século passado [século XIX]. Era conhecida como Orquestra do Mestre Chagas, visto que as agremiações musicais eram conhecidas pelo nome de seus regentes, até sua morte, em 1859 (p. 148).

Entretanto, para Augusto Viegas (1969, p. 86 *apud* NEVES, 1987):

[...] é verossímil que **José Francisco Roma, Lourenço José Fernandes Braziel**, sucessivamente, em um grupo e, do mesmo modo, **Francisco Martins da Silva, José Joaquim de Miranda, José Marcos de Castilho**³⁷ e **Francisco de Paula Miranda**³⁸ em outro, viessem presidindo as primitivas organizações dos dois centenários e admiráveis conjuntos são-joanenses (p. 148, *grifos meus*).

³⁶ Ver biografia.

³⁷ Ver biografia.

³⁸ *Ibidem*.

As informações expostas por Aluizio Viegas (1986), Luiz Alvarenga (1984) e Maestro Dr. Pedro de Souza (1976) nos levam à conclusão de que o grupo, hoje denominado Orquestra Lira Sanjoanense, foi criado em 1776 e, em meados do século XIX, derivado da mesma corporação musical, surgiu a orquestra sacra atualmente denominada Orquestra Ribeiro Bastos.

No entanto, juntamente com Neves (1987), podemos suscitar uma dúvida, em relação as origens da ORB, a partir da conferência realizada pelo Maestro Dr. Pedro de Souza. Segundo o autor, em seu relato, o Maestro alega existirem antes de 1840 outros “coros”, sendo que “coro” era a denominação de qualquer conjunto musical, fosse ele de vozes ou de instrumentos musicais. Isso significava que “nem sempre uma obra escrita para ‘dois coros’ estaria destinada a dois grupos vocais, podendo ser um vocal e outro instrumental” (NEVES, 1987, p. 149). O autor também revela que, comumente, os grupos musicais eram denominados “Companhia de Música” e acrescenta que

[...] aquele que é considerado o primeiro nome da Sociedade Musical Lira Sanjoanense, depois Orquestra Lira Sanjoanense, é nome genérico, que cabia a qualquer corporação musical. De fato, este nome não aparece no primeiro contrato estabelecido entre a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e o Mestre José Joaquim de Miranda, que, por muitas razões, pode ser considerado ancestral da Lira Sanjoanense (*ibidem*).

Neves (1987, p. 149-150) adverte que nenhum dos documentos analisados indicam precisamente a data da fundação formal da ORB, mas acrescenta algumas considerações que, para ele, podem ser esclarecedoras no referente assunto.

Uma delas refere-se à placa colocada na porta da sede da ORB, por um de seus dirigentes, Carmélio de Assis Pereira, informando a data de 1790 como sendo o ano de fundação dessa instituição. No entanto, não existem documentos que comprovem a referida data.

Em dezembro de 1829, todos os músicos atuantes na Vila de São João del-Rei assinaram o “Compromisso da Irmandade de Santa Cecília”. No artigo quinto do manuscrito, vem explícita a seguinte frase “nesta freguesia há dois Coros de Música”. Neves (1987, p. 150) concluiu que em dezembro do ano de 1829 havia duas corporações estáveis na Vila de São João del-Rei.

Além disso, Neves (1987, p. 150) alega que, no século XVIII, os contratos musicais com as ordens e irmandades são-joanenses já eram “quase sempre anuais”.

Visto que cada uma dessas instituições mantinham um calendário complexo de atividades, é provável que tivessem que realizar “ajustes” com, no mínimo, mais de um grupo musical, “pensados de modo a não ocorrerem superposições de funções” (NEVES, 1987, p. 150). O autor argumenta que, uma vez que tais “ajustes” eram renovados quase que automaticamente, havendo somente as modificações necessárias, como, os valores pagos aos grupos musicais, é provável que

[...] as duas corporações tenham guardado até nossos dias as relações profissionais estabelecidas no passado, fazendo com que as corporações mantenham, hoje, contratos com as mesmas entidades religiosas que as contrataram no século XVIII (*ibidem*).

Neves (1987) também expõe um episódio ocorrido por volta da década de 1930. Ele relata que a Orquestra Lira Sanjoanense, nesse período, cancelou o contrato que mantinha com a Ordem Terceira Carmelitana “em razão de problemas de relacionamento entre músicos e Ordem” (p. 150) e, por isso, a Ordem contratou os serviços da ORB. Esse fato permitiu ao autor sugerir a possibilidade de esse contrato já ter pertencido à ORB. Tal desconfiança, ele constrói em cima da seguinte evidência: as duas orquestras sacras, Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, traziam consigo as alcunhas de “rapadura” e “coalhada”, respectivamente. Aparentemente, os apelidos foram baseados na cor da pele de seus integrantes, ou seja, os membros da Lira Sanjoanense por serem mulatos mais escuros, eram apelidados de “rapadura”, e os membros da Ribeiro Bastos, por serem mulatos mais claros – “e que se sentiam brancos”, nas palavras do autor –, eram chamados de “coalhada”. Essa situação sugere que os “patrões” – as irmandades religiosas – de cada corporação condiziam com seus *status* racial. Coincidentemente, hoje, os contratos das duas Orquestras são com as irmandades que em um passado recente usavam as questões raciais como um dos critérios para se distinguirem socialmente. Os contratos da Lira Sanjoanense são com as irmandades de “Nossa Senhora do Rosário (de negros), de Nossa Senhora da Boa Morte e de Nossa Senhora das Mercês (de mulatos)” (NEVES, 1987, p. 151, parênteses do autor). E os contratos da Ribeiro Bastos,

usando o critério de descendência acima proposto, atendia às entidades religiosas que reuniam os brancos ricos (Ordem Terceira de São Francisco e Irmandades do Santíssimo Sacramento e de Nosso Senhor dos Passos e, mais tarde – não teria sido este antigo

compromisso seu? – a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo) (*ibidem*).

Neves (1987, p. 151) também baseia-se, para concluir as origens da ORB, em um convite, para uma "Missa de Réquiem", celebrada em 1942, “à memória de seus falecidos músicos e de um modo especial de seus diretores”. Assim, o autor apresenta os nomes citados no mencionado convite:

José Francisco Roma – a partir de 1786
 João José das Chagas – a partir de 1828
 Francisco José das Chagas – a partir de 1846
 Martiniano Ribeiro Bastos – a partir de 1860 até 1912 (*ibidem*).



Figura 1- Convite para missa de Réquiem celebrada no ano de 1942.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Sobre os nomes no aludido convite, Neves (1987) revela que:

Ainda que se desconheça a origem dos dados aí colocados e que se constate o erro na data de início de atividade de um dos Mestres citados (o Mestre Chagas tomou conta do ‘coro’ em 1840), nota-se

que a corporação tinha plena consciência de sua origem setecentista (p. 151, parênteses do autor).

Neves (1987, p. 152) conclui seu raciocínio ao examinar os Livros de Despesa das Ordens e Irmandades, para, então, traçar uma lista cronológica dos que ele acredita serem os diretores da corporação musical que hoje conhecemos como Orquestra Ribeiro Bastos, nome dado em homenagem ao homem que a dirigiu por mais de cinquenta anos. Assim, o autor sugere quem foram os possíveis dirigentes da ORB na primeira metade do século XVIII e primeira metade do século XIX até o ano de 1835 e complementa com os diretores regentes posteriores ao referido ano:

1755 – Manoel Inácio Custódio de Almeida/Inácio da Silva
 1767 – Antônio do Amaral Souto
 1796 – João Alves de Castilho
 1806 – Alferes Lourenço José Fernandes Braziel
 1827 – José Marcos de Castilho
 1828 – Alferes Lourenço José Fernandes Braziel
 1833 – Sargento-Mor Joaquim Bonifácio Braziel
 1834 – Francisco de Assis Silva Vieira
 1835 – Sargento-Mor Joaquim Bonifácio Braziel
 1840 – Francisco José das Chagas
 1860 – Martiniano Ribeiro Bastos
 1912 – João Evangelista Pequeno
 1940 – Telêmaco Vitor Neves
 1950 – Emílio Viegas (*ibidem*).

Neves (1987) acredita que as datas oficiais nas quais os diretores assumem a corporação não condizem, com precisão, com a realidade de início das atividades dos mesmos como dirigentes. Tal afirmação, ele levanta baseado na entrada, como regente, do maestro João Pequeno, que, em 1912, assumiu oficialmente a regência da ORB e, posteriormente, em 1940, o maestro Telêmaco Vitor Neves. O autor relata que, ocasionalmente, na passagem do século XIX para o XX, João Pequeno assumia a regência da ORB no lugar do maestro Martiniano Ribeiro Bastos, que a regeu entre os anos de 1860 a 1912. Situação que também ocorreu com o maestro Telêmaco Neves, que “já dirigia a corporação muitos anos antes de substituir formalmente seu antecessor” (p. 153).

Como exposto, Telêmaco Vitor Neves dirigiu a ORB por dez anos “até o dia em que ele morreu, [24 de junho de] 1950”, segundo sua filha, a atual maestrina da ORB, Stella Neves. Após 1950, a ORB passou a ser regida por três e, às vezes, até quatro

regentes, são eles: Emílio Viegas, Alípio Dellacroce, Carmélio de Assis Pereira e João Simas. Segundo a maestrina, a partir de uma determinada época, a Orquestra ficou somente sob a regência de Emílio Viegas, conhecido como Sr. Milico. Quando pergunto a ela como foi a transição da regência de Emílio Viegas, para ela e seu irmão José Maria Neves na ORB, ela expõe que:

[...] um dia... eu me lembro perfeitamente: dia 2 de novembro de 1976... a gente tocando na missa fúnebre lá no cemitério... Seu Milico se queixou que já não tava aguentando mais, que tava doente, que tava com problema de coração, e tudo... e que precisava passar a regência pra outros. E que achava que o José Maria era a pessoa ideal. Aí, o José Maria disse: 'Eu posso pegar, sim... se a minha irmã me ajudar. Porque eu não posso morar aqui... [nesta época ele era residente na cidade do Rio de Janeiro, onde era professor de música na UNIRIO e no Conservatório Brasileiro] se ela me ajuda, eu pego e venho todo final de semana'. Isso ele fez muito tempo... vindo todo final de semana. Eu preparava os naipes e no sábado ele vinha e fazia o ensaio geral (STELLA NEVES, entrevista realizada no dia 14 de maio de 2011).

José Maria Neves e Stella Neves assumiram a regência da ORB em 1976 e estiveram à frente desta por cerca de 30 anos, até o falecimento de Neves em 27 de novembro de 2002. Desde então, a ORB se encontra sob a regência da maestrina Stella Neves.

2.2.2 A Orquestra Ribeiro Bastos hoje

Desde a sua fundação, a Orquestra Ribeiro Bastos atua sem interrupção em São João del-Rei, tendo como única finalidade atender às cerimônias religiosas das irmandades com as quais mantêm contratos. No entanto, cabe ressaltar que, nos séculos XVIII e XIX, as corporações musicais de São João del-Rei também eram responsáveis pela realização das festas organizadas pelo Senado da Câmara.

Segundo Neves (1987, p. 153-154), a principal razão da existência da ORB sempre foi a prestação de serviços religiosos junto às ordens e irmandades são-joanenses, a saber: Irmandade do Santíssimo Sacramento, Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos, Ordem Terceira de São Francisco de Assis e Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo. Além disso, a Orquestra, quando requisitada, toca em casamentos, missas de corpo presente ou de sétimo dia e em outras solicitações nas quais ela possa participar. Geralmente, essas cerimônias, que não estão vinculadas às

irmandades, são celebrações em homenagem a membros dessa corporação musical e a seus familiares ou a amigos da Orquestra.



Figura 2 - Brasão da Orquestra Ribeiro Bastos. Tapete de Rua na Semana Santa.

Fonte: Disponível em: <<http://www.saojoaodelreitransparente.com.br/organizations/view/19>>.

Crédito: Alzira Agostini Haddad.

2.2.2.1 Estrutura social e física da Orquestra Ribeiro Bastos

Atualmente, a Orquestra possui sua sede localizada em uma das ruas mais antigas de São João del-Rei – a Rua Santo Antônio, nº 54. Essa rua, provavelmente, foi parte “daquele caminho antiquíssimo que sempre seguiram as bandeiras dos sertanistas, que vinham do povoado para o sertão dos cataguases” (OLIVEIRA³⁹, 1750 *apud* GAIO SOBRINHO, 2008, p. 84). As casas dessa rua são famosas por uma característica interessante: estão fora do prumo. Segundo Gaio Sobrinho (2008), essa peculiaridade inspirou um dos versos de *O Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles (1953 *apud* GAIO SOBRINHO, 1008), que diz: “as casas estão caindo, muito tristes, abraçadas” (p. 84). Além disso, nessa rua, encontram-se as casas de notáveis personalidades são-joanenses, como a do monsenhor Gustavo Ernesto Coelho e a casa onde nasceu o padre e importante compositor do período colonial mineiro José Maria

³⁹ Frase escrita em 1750 pelo memorialista José Alves de Oliveira.

Xavier. Segundo Gaio Sobrinho (2008), existem ainda dois pontos muito significativos nessa rua, que são a capela de Santo Antônio e as sedes das Orquestras Ribeiro Bastos e Lira Sanjoanense.



Figura 3 – Rua Santo Antônio em São João del-Rei/MG.

Fonte: Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:RuaDasCasasTortas.jpg>>.

A sede da Orquestra Ribeiro Bastos possui três andares, onde se encontra um salão grande de ensaios com 5,75 m de largura por 15,25 de comprimento⁴⁰; uma sala menor utilizada para aulas⁴¹ e ensaios de naipe do coro; uma copa e outra sala onde são guardados os instrumentos musicais que pertencem ao patrimônio da Orquestra Ribeiro Bastos.

⁴⁰ Dados retirados da planta da sede da Orquestra Ribeiro Bastos.

⁴¹ Geralmente, são aulas que os músicos mais antigos da Orquestra oferecem a seus músicos recém-chegados. Além disso, no prédio da ORB, também, acontecem as aulas do projeto de extensão “Jovens Músicos para São João del-Rei”, do Departamento de Música da UFSJ.



Figura 4 – Sede da Orquestra Ribeiro Bastos.

Fonte: Disponível em:

<<http://site.er.org.br/index.php/cidade/visualizaCidade/2/2/cultural/2358/2464/147>>.

Há também o arquivo da Orquestra com manuscritos originais dos séculos XVIII, XIX e XX de compositores sacros são-joanenses e compositores de música sacra mineira e brasileira desse mesmo período. A obra original mais antiga é uma missa de Antônio dos Santos Cunha⁴² do final do século XVIII. Nesse ambiente, existe uma sala que é usada como sala de aula e/ou secretaria.

⁴² Ver biografia.

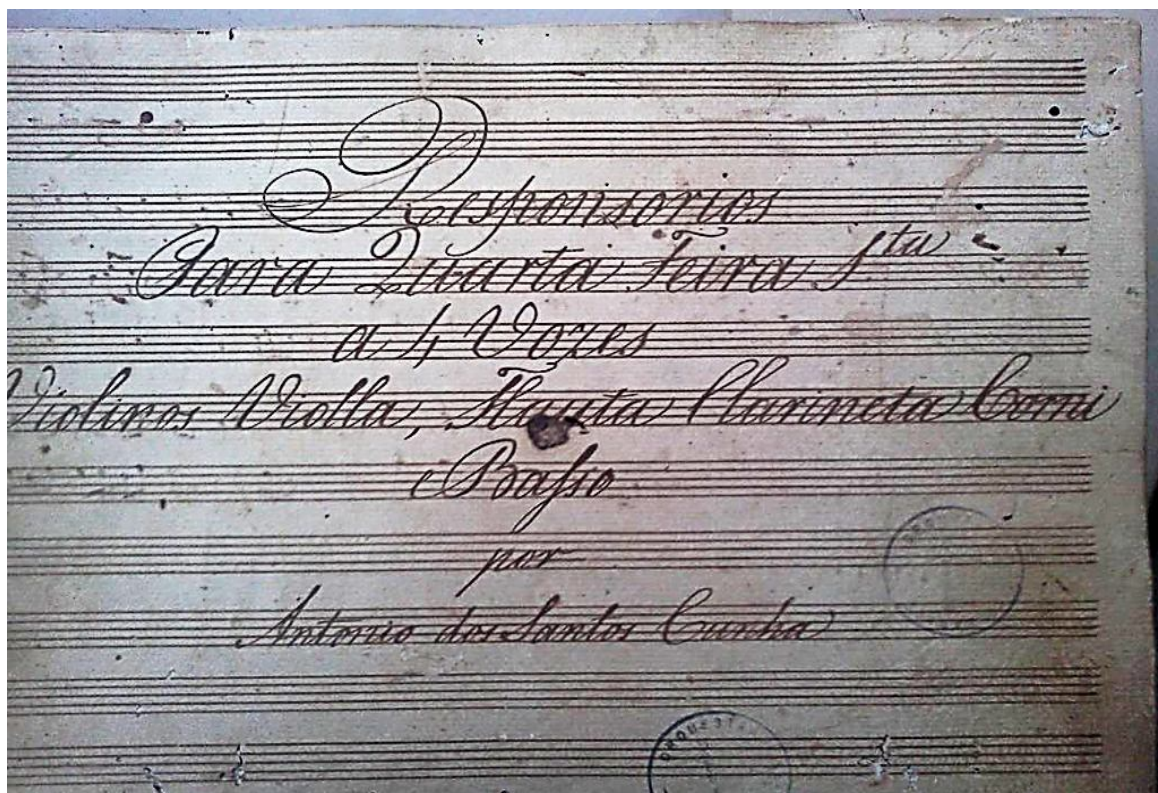


Figura 5 – Manuscrito original do século XVIII da Missa de Antônio dos Santos Cunha.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

No salão principal, de ensaios, há um piano de armário e várias fotos dos membros da Orquestra, em diversos momentos, e dos seus regentes. Esta, também, conta vários instrumentos musicais. Segue a relação atual desses instrumentos que pertencem ao patrimônio da ORB:

- Violinos: 23 violinos, sendo que cinco estão em funcionamento na sede, três serão restaurados e 15 encontram-se emprestados a membros da ORB. Entre os violinos emprestados, dois são datados do século XVIII;
- Violas: quatro violas, uma na sede e três emprestadas a membros da ORB;
- Contrabaixos: sete contrabaixos: cinco contrabaixos de quatro cordas e dois de três cordas. Dos contrabaixos de quatro cordas, dois estão na sede, dois na Igreja de São Francisco e um na Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Dos contrabaixos de três cordas, um está no CEREM⁴³ e um encontra-se emprestado a um membro da ORB;

⁴³ CEREM – Centro de Referência Musicológica José Maria Neves.

- Violoncelos: seis violoncelos, todos emprestados, sendo que um deles é um violoncelo $\frac{1}{2}$ e está emprestado para o neto de seis anos de um casal que participa do coral;
- Clarinetas: seis clarinetas, duas na sede e quatro emprestadas a membros da ORB;
- Flautas: três flautas, uma na sede e duas emprestadas a membros da ORB;
- Trompetes: quatro trompetes, dois na sede e dois emprestados a membros da ORB;
- Trompas: cinco trompas, sendo que duas são mais antigas com saídas diferentes e três mais modernas. Três trompas estão em funcionamento na sede e duas estão emprestadas a membros da ORB;
- Bombardinos: quatro bombardinos, dois estão na Igreja de São Francisco, um encontra-se emprestado a um membro da ORB e um está na sede;
- Oboés: três oboés, um emprestado a um membro da ORB e dois na sede;
- Fagote: um fagote, que está emprestado a um membro da ORB;
- Of-clydes: dois of-clydes, um na sede e um emprestado a um membro da ORB;
- Tímpanos: três tímpanos, todos na sede;
- Prato: um na sede;
- Teclado: um teclado na sede, mas que é levado para as igrejas quando o repertório necessita de um baixo contínuo;
- Pianos: dois pianos na sede.

Os locais onde a ORB atua são predominantemente os coros das igrejas. Tanto no coro da Igreja de São Francisco quanto no coro da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, encontram-se armários com as cópias do repertório executado semanalmente pela Orquestra. Além disso, há nesses coros uma estrutura para os músicos, como cadeiras, estantes de partitura, um tablado de três degraus para a localização dos integrantes do coral e alguns instrumentos musicais, como contrabaixos e bombardinos. A outra área de atuação da Orquestra são as ruas da cidade, nas procissões e nas celebrações da Semana Santa.

No que se refere aos contratos com as irmandades, não é possível precisar as datas desses contratos, mas há indícios de que eles tiveram início junto com a fundação

da Orquestra em meados do século XVIII. Atualmente, as irmandades com as quais mantêm contrato são:

- Irmandade do Santíssimo Sacramento: missa da Irmandade às quintas-feiras, Festa de *Corpus Christi*, Semana Santa, *Te Deum Laudamus*⁴⁴ de final de Ano Litúrgico e do Ano Civil;
- Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos: missa da Irmandade às sextas-feiras, Vias-sacras da Quaresma, Festa de Passos e Setenário das Dores;
- Ordem Terceira de São Francisco de Assis: missa da Ordem nas manhãs de domingo, Quinquena⁴⁵ das Cinco Chagas de São Francisco, Novena⁴⁶ de São Francisco, Novena da Imaculada Conceição, Missa do Galo e Missa de passagem do ano;
- Ordem Terceira de Nosso Senhor do Monte Carmelo: Novena do Carmo.

2.2.2.2 O perfil dos músicos atuantes na Orquestra Ribeiro Bastos no início do século XXI

O perfil dos músicos foi traçado basicamente a partir das análises dos questionários. No entanto, não pude suprimir as informações que obtive mediante as análises das observações, além de dados coletados em conversas informais. Nesse sentido, para melhor orientar o leitor, irei especificar as fontes das informações sempre que for possível.

Para realizar uma média relacionada ao número de membros da Orquestra atualmente, baseei-me nos seguintes dados:

- uma lista de integrantes à que tive acesso durante o período das observações;
- número de questionários entregues aos membros da ORB.

⁴⁴ Ver glossário.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *Ibidem.*

Acredito que a ORB, hoje, conta com cerca de 70 músicos, entre coralistas (28 músicos) e instrumentistas (42 músicos).



Organograma 2 – Número de membros da ORB.

A média de idade dos músicos da ORB foi calculada somente a partir dos dados coletados nos questionários, a saber: a média de idade dos coralistas ficou em torno de 49 anos, sendo que a maior idade relatada foi 72 anos e a menor 19 anos. Entre os instrumentistas, essa média cai, ficando em torno de 31 anos, sendo que a maior idade é 72 anos e a menor 16 anos. A média geral dos 46 músicos que responderam ao questionário ficou em torno de 40 anos, sendo a maior idade relatada de 72 anos e a menor de 16 anos.



Organograma 3 – Média geral de idade dos músicos da ORB.

As informações sobre a formação escolar dos membros da ORB também foi baseada somente nos dados coletados nos questionários. A escolaridade difere bastante,

pois temos músicos que não concluíram os anos iniciais do ensino fundamental a músicos que estão iniciando ou concluindo a pós-graduação *stricto sensu*.

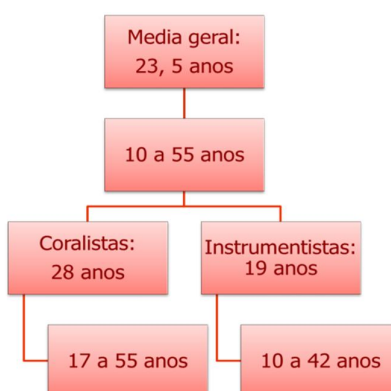
Referente às profissões, baseei-me em três fontes de evidências: observações, conversas informais com membros da Orquestra e análise das repostas dos questionários. As profissões são bastante variadas: há muitas mulheres que se declararam “do lar”; além de vários professores de música; estudantes de música, de cursos técnicos e do ensino médio; funcionários da construção civil; funcionários públicos; militares, professores do ensino básico e do ensino superior; domésticas; profissionais liberais que atuam no campo da beleza, na área de informática ou como chefes de cozinha; e aposentados, entre outros.

Para realizar o cálculo de tempo de participação na Orquestra, utilizei-me somente das informações coletadas nos questionários, chegando às seguintes conclusões: entre os coralistas, a média calculada foi 19 anos, sendo que o maior tempo de participação relatado foi 47 anos e o menor três meses. Entre os instrumentistas, a média de tempo de participação na ORB ficou em torno de 12 anos, sendo o maior tempo relatado de 35 anos e o menor tempo três meses. No cálculo geral, temos uma média de 15,5 anos de participação na ORB.



Organograma 4 – Média geral de tempo de participação na ORB.

As informações relacionadas à idade com a qual iniciaram sua participação na ORB foram obtidas somente com as informações coletadas nos questionários, a saber: entre os coralistas, a média de idade foi aos 28 anos, a maior idade relatada foi 55 anos e a menor 17 anos; entre os instrumentistas, a média de idade foi aos 19 anos, sendo que a maior idade relatada foi 42 anos e a menor dez anos. Como uma média geral dentre todos os membros temos 23,5 anos.



Organograma 5 – Média de idade com a qual iniciaram a participação na ORB.

Relacionados aos motivos e à forma como iniciaram sua participação na Orquestra, estes foram entrelaçados ao longo de toda a dissertação, visto que os motivos estão ligados à construção de suas identidades como músicos, como membros da ORB e como cidadãos são-joanenses; à relação com os professores do ensino formal que eram membros da ORB e os convidaram para participar; ao prazer que sentem em fazer música; ao fato de gostarem do repertório que a Orquestra executa cotidianamente; e à influência familiar, entre outros.

3 A PRÁTICA MUSICAL NO COTIDIANO DA ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS

O que é prática musical? Seria realmente necessário definir um termo aparentemente tão genérico? Em Arroyo (2002, 2010), encontrei uma reflexão sobre o conceito pelo qual a autora, inicialmente, apresenta o conceito do “fazer musical” do etnomusicólogo britânico John Blacking. Para o autor:

O fazer musical é uma espécie de ação social com importantes consequências para outros tipos de ações sociais. ‘Música’ é não apenas reflexiva; ela é também generativa tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana [...] (BLACKING, 1995, p. 223 *apud* ARROYO, 2002, p. 102).

O fazer musical e um senso de musicalidade das pessoas são resultado da interação interpessoal com ao menos três conjuntos de variáveis: sons ordenados simbolicamente, instituições sociais e uma seleção de capacidades cognitivas e sensório-motoras disponíveis do corpo humano (BLACKING, 1992, p. 305 *apud* ARROYO, 2002, p. 102).

Em Arroyo (2010), a autora apresenta o conceito “prática musical” na visão de outro musicólogo britânico, Richard Middleton

O termo ‘prática musical’ abrange atores sociais, as músicas que eles produzem e/ou consomem, as representações sociais que lhes dão sentido e as ações musicais de executar, improvisar, compor e ouvir, dentre outras. Portanto, é ‘*prática significativa*’: não só ‘[...] comunica ou expressa significados preexistentes, mas [também] ‘posiciona sujeitos’ em um processo de semiosis’ (MIDDLETON 1990, p. 165, grifo do autor, *apud* ARROYO, 2010, p. 3).

Neste capítulo, vou descrever a prática musical no cotidiano da ORB, a partir da descrição dos compromissos religiosos dos quais participei, as formas de atuação dos membros da Orquestra e as motivações de seus músicos para participarem dessa prática musical, ou, tomando emprestado o conceito de Middleton (1990), dessa *prática [musical] significativa*.

3.1 OS COMPROMISSOS RELIGIOSOS DA ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS

Como já apresentado no capítulo anterior, a ORB atua continuamente durante todo o ano. Neste tópico, farei uma descrição geral dos compromissos da ORB dos quais participei.

3.1.1 Os ensaios

Os ensaios da Orquestra acontecem regularmente aos sábados, de 14h30min às 16 h. Durante o período de férias escolares – julho e janeiro –, a Orquestra não ensaia, mas mantém as demais atividades semanais: missas aos domingos, quintas e sextas-feiras. No entanto, durante o ano letivo, não ocorrem ensaios em sábados posteriores a períodos de extensas jornadas de atividades da Orquestra, como a Semana Santa – período mais intenso de atuação da ORB. Antes de se iniciarem os ensaios rotineiros de sábado da Orquestra completa – instrumentistas e coralistas –, são realizados pelo menos dois ensaios somente com o coro.

O repertório praticado aos sábados são obras sacras mais complexas e significativas do período colonial brasileiro e, principalmente, colonial mineiro – alguns exemplos desse repertório serão citados e comentados ao longo de todo este trabalho.

O objetivo dos ensaios é preparar as peças que serão executadas nas principais cerimônias religiosas que ocorrem durante o ano, como as Missas Solenes⁴⁷ e os *Te Deums Laudamus*. Geralmente, consiste de um repertório novo para grande parte dos integrantes da Orquestra.

Sempre que uma nova obra começa a ser estudada, além dos ensaios de sábado, são realizados, durante a semana, ensaios de naipe entre os coralistas. Os horários são combinados entre os membros do coro, mas, geralmente, ocorrem entre as 18 e 19 h. No entanto, nesses ensaios, a assiduidade dos coralistas é baixa devido ao fato de eles acontecerem em dias úteis. Em relação aos instrumentistas da Orquestra, os ensaios de naipe semanais acontecem com menos frequência que os dos membros do coro.

⁴⁷ Ver glossário.

Neves (1987) nos esclarece sobre essa dinâmica de ensaios, cujo repertório é executado pela ORB nas grandes festas religiosas da cidade:

Tal quantidade de atos a comparecer exige, evidentemente, planejamento intenso de ensaios, pois o repertório é longo e variado, exigindo grande esforço destes músicos amadores. O costume obriga (e o gosto aceita com prazer) que as Missas Solenes das festividades principais sejam sempre diferentes, o que gerou, no passado, a enorme produção conservada nos arquivos (p. 155).

3.1.2 As missas semanais

Foram observadas 16 missas aos domingos, sendo a primeira no dia 16 de maio de 2010 e a última no dia 2 de janeiro de 2011. Essas cerimônias acontecem semanalmente durante todo o ano, sem interrupções. São realizadas durante as manhãs de domingo, das 9h15min horas às 10h30min, na Igreja de São Francisco de Assis. A atuação musical da ORB nessas missas dominicais são contratos que a Ordem Terceira de São Francisco de Assis mantém com a Orquestra.

Relacionado a essa cerimônia dominical, há um relato de Resende (1972) citado por Neves (1987, p. 169) e que eu gostaria de trazer para este trabalho. De acordo com Resende (1972, p. 110-113), ao final do século XIX e início do século XX, um notório membro da ORB – o violinista Japhet Maria da Conceição – tornou-se personagem quase lendário entre os habitantes de São João del-Rei pela sua atuação nessas missas de domingo:

Sr. Cotrim já me conhecia desde muito, pois frequentes eram nossos encontros em casa de D. Augusta **após a missa dominical das nove e quinze**, quando a voz de João Pequeno e o violino de Japhet da Conceição enchiam a igreja de São Francisco das harmonias do Padre José Maria, de Perosi, e de outros, e quando o gênio do negro feiíssimo e santo improvisava solos de cordas que pareciam descer daqueles coros angélicos de que nos falam êxtases e visões de santos e visionários famosos (grifo meu).

As observações mostraram que a frequência dos músicos da ORB nas missas dominicais é bem maior do que às missas de quintas e sextas-feiras, dado confirmado também pelos questionários e que será discutido mais adiante.



Figura 6 – Igreja de São Francisco de Assis em São João del-Rei/MG.

Fonte: foto retirada do *site*:

<<http://polivanda.blogspot.com.br/2010/07/sao-joao-del-reimgcidade-linda-precisa.html>>.



Figura 7 – Interior da Igreja de São Francisco de Assis em São João del-Rei/MG.

Fonte: foto retirada do *site*: <<http://www.minube.com.br/sitio-preferido/igreja-de-sao-francisco-de-assis-a34501>>.

Referente às missas de quinta-feira, a primeira observação foi no dia 22 de julho de 2010 e a última no dia 25 de novembro de 2010. Elas acontecem semanalmente na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, também conhecida como Matriz ou Catedral. Essas têm uma média de duração de 25 minutos e são chamadas “Missa do Santíssimo” devido ao contrato da Irmandade do Santíssimo Sacramento com a ORB. A frequência dos membros da Orquestra nessas cerimônias – situação que será discutida mais adiante – geralmente é mais baixa do que nas missas de domingo e cerimônias festivas, como as novenas e Missas Solenes.

O repertório executado nas cerimônias – algumas músicas serão apresentadas ao longo do trabalho – consiste de peças sacras avulsas ou fragmentos de obras completas de vários compositores. São peças para coro e acompanhamento de órgão a duas vozes que foram arranjadas especialmente para a Orquestra, a saber:

- Inicia-se com um *Kyrie Eleison*;

- Um *Cor Jesu*, ou um *Cruz Ave Benedicta*, ou um Responsório⁴⁸;
- Ao final, é cantado um *Agnus Dei*.

Provavelmente, segundo os músicos mais antigos da ORB, esses arranjos foram feitos pelos Maestros João Evangelista Pequeno (regeu a ORB entre os anos de 1912 e 1940) e Telêmaco Vitor Neves (regeu a ORB entre os anos de 1940 e 1950). Segue o exemplo de um *Agnus Dei* de uma Missa Solene em Fá maior, de Luigi Bordese, arranjado para orquestra de cordas e coro:

The image shows the first page of a musical score for 'Agnus Dei' by Luigi Bordese. The page is numbered '22' in the top left corner. The title 'AGNUS.' is centered at the top. Below the title, the tempo marking 'Andantino moderato.' is written. The score is written for two voices (Soprano and Alto) and organ. The lyrics are in Latin: 'Dei qui tollis peccata mundi peccata mundi mi se re te no bis Agnus Dei qui tollis peccata mundi peccata mundi mi se'. The score includes staves for two voices and organ accompaniment. The organ part is written in the lower staves, and the vocal parts are in the upper staves. The score is written in a traditional musical notation style with notes, rests, and lyrics.

Figura 8 – *Agnus Dei* da Missa de Santa Elisa em Fá Maior de Luigi Bordese – 1ª página da grade para coro a duas vozes e órgão.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

⁴⁸ Ver glossário.

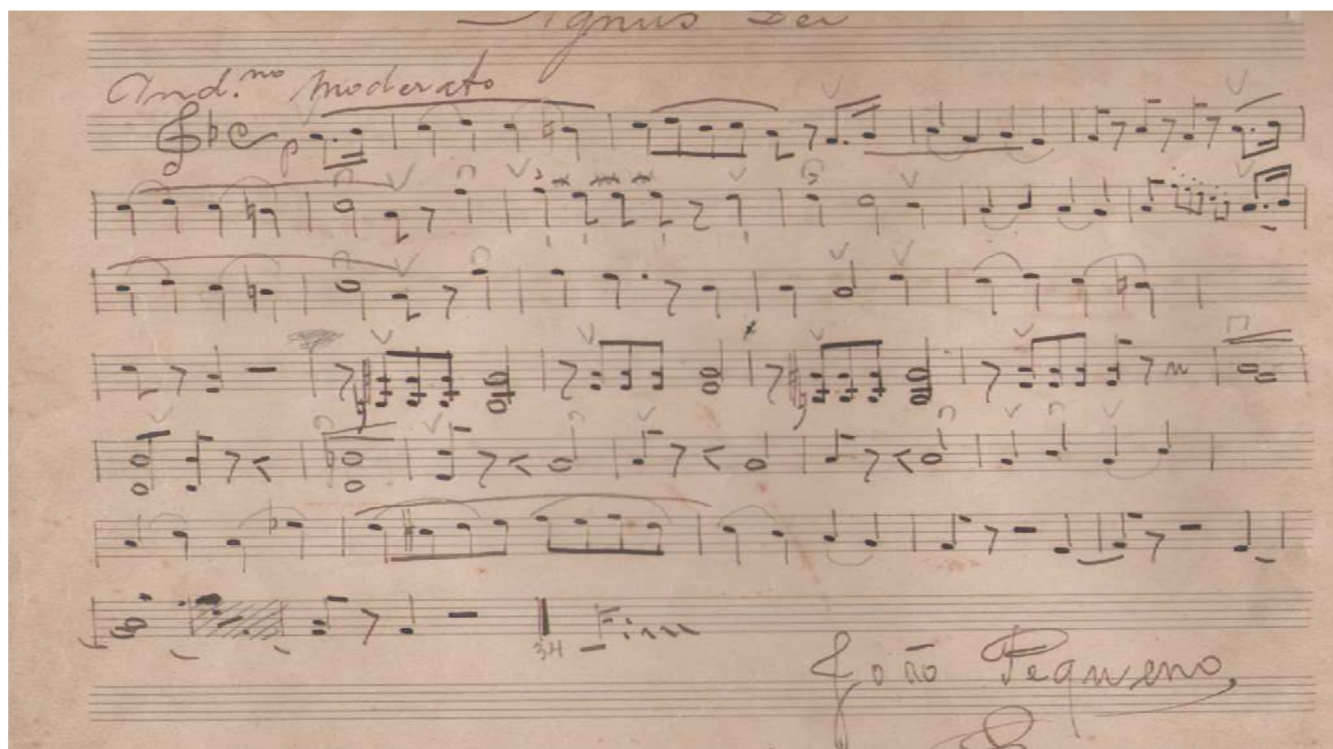


Figura 9 – Agnus Dei de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade do 1º violino.
 Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

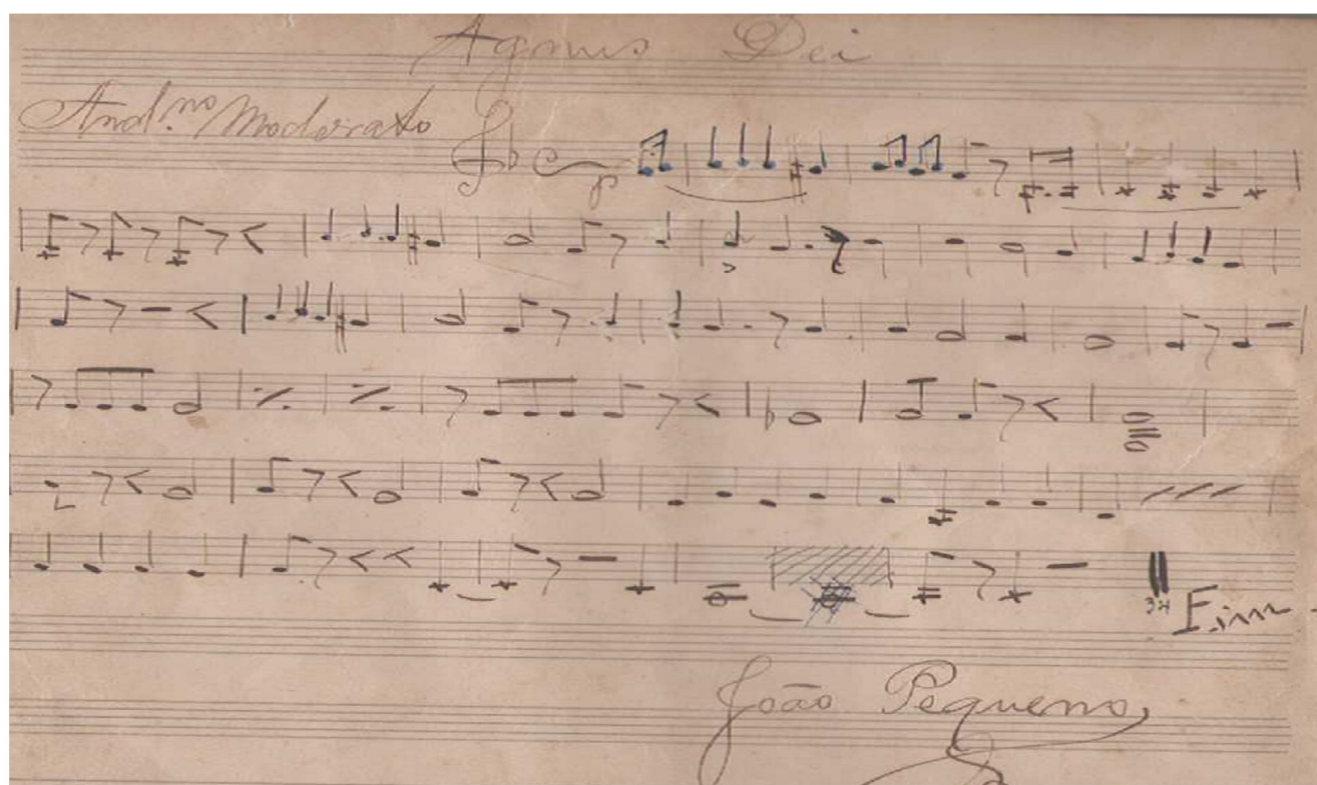


Figura 10 – Agnus Dei de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade do 2º violino.
 Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

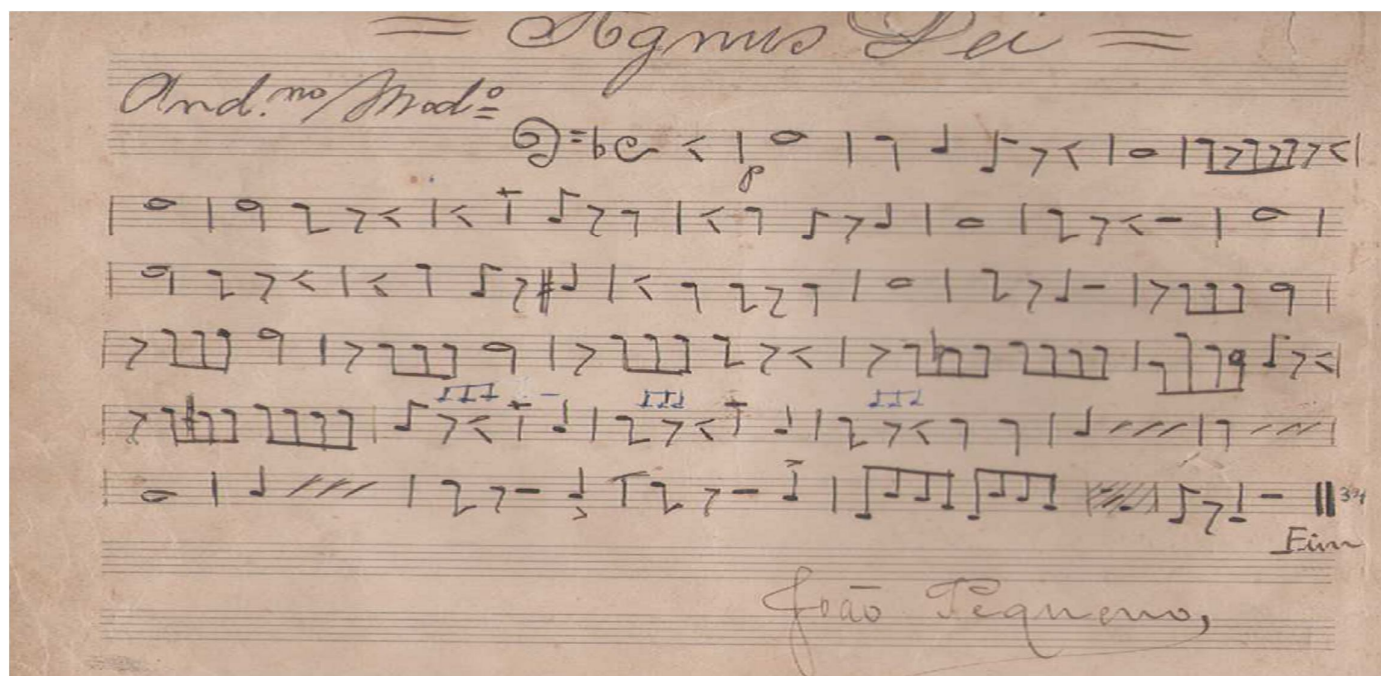


Figura 11 – Agnus Dei de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade do violoncelo e contrabaixo.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

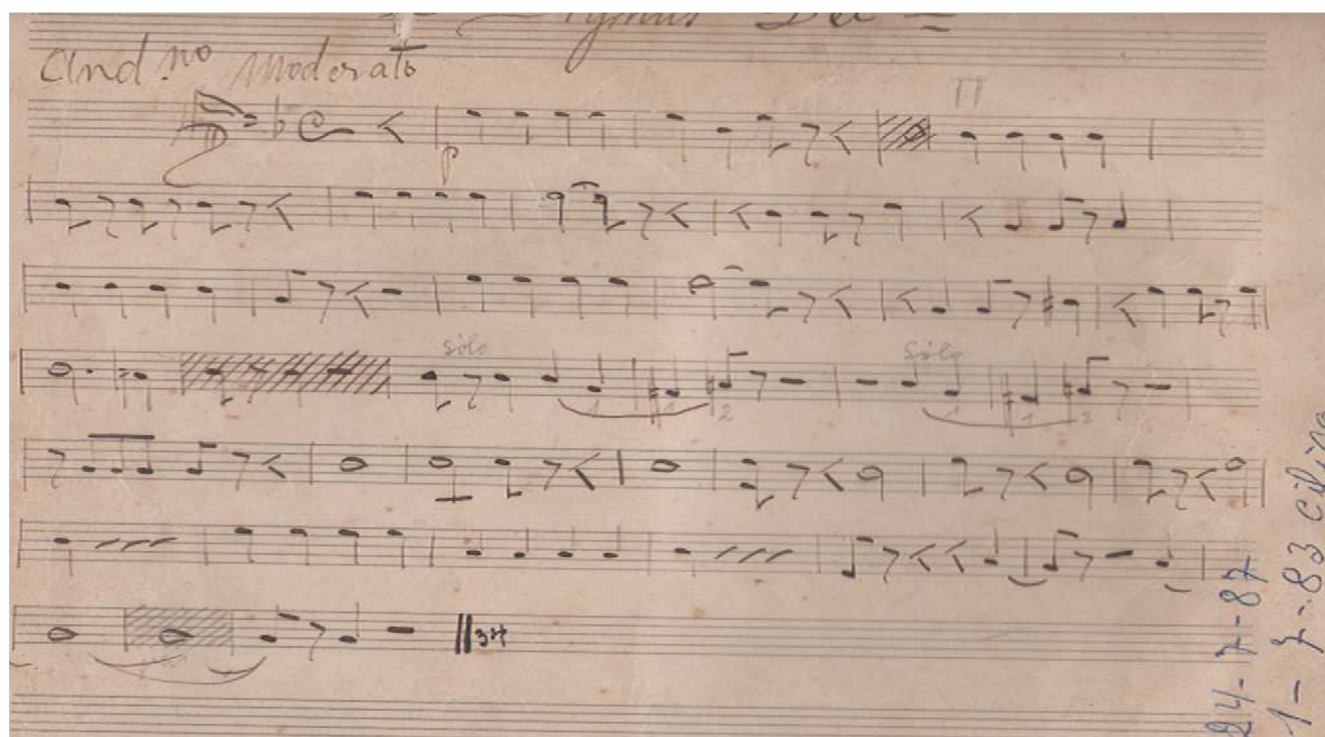


Figura 12 – Agnus Dei de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade da viola.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

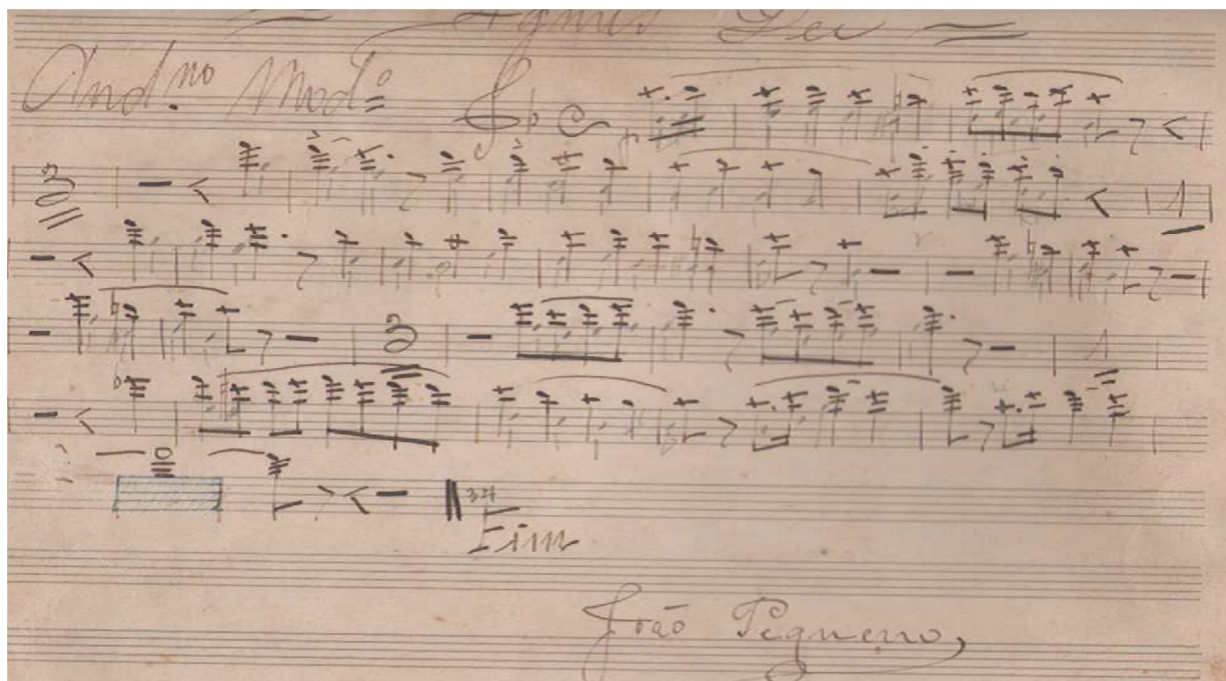


Figura 13 – Agnus Dei de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade da flauta transversal.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

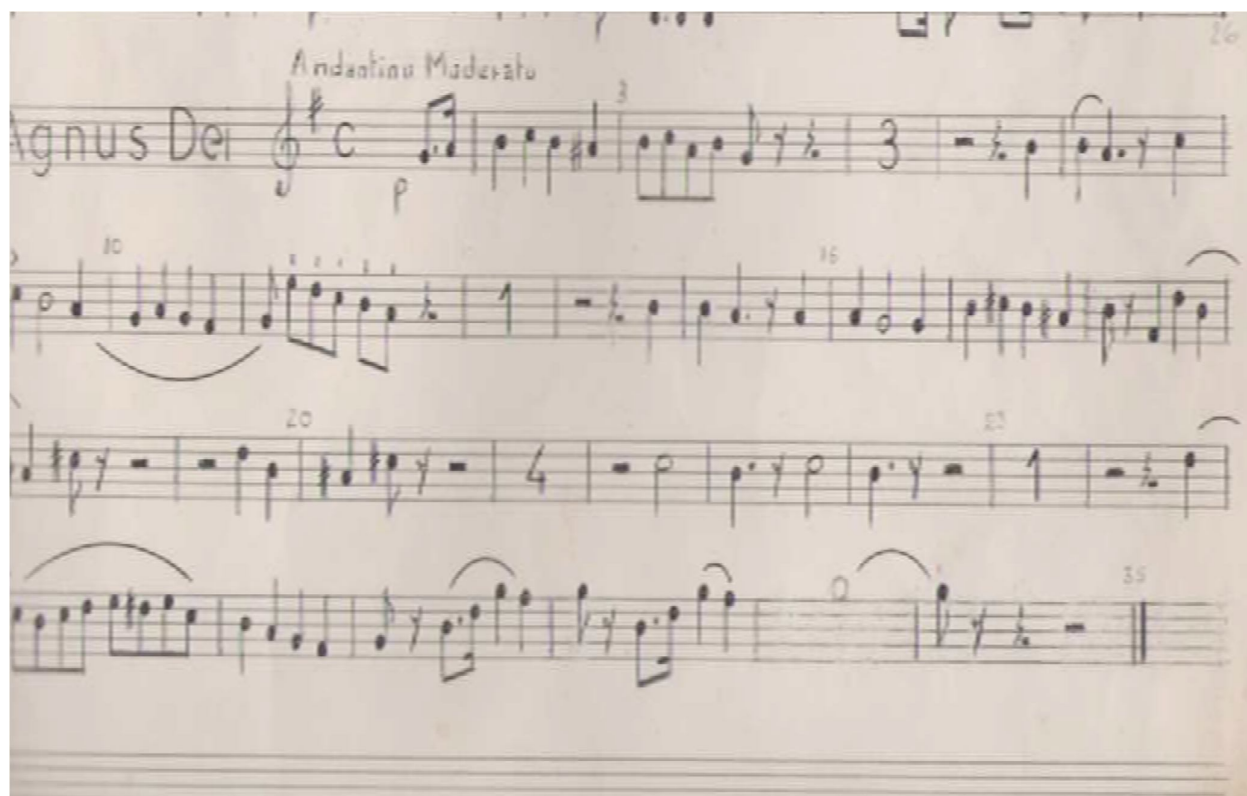


Figura 14 – Agnus Dei de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade da clarineta em sib.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

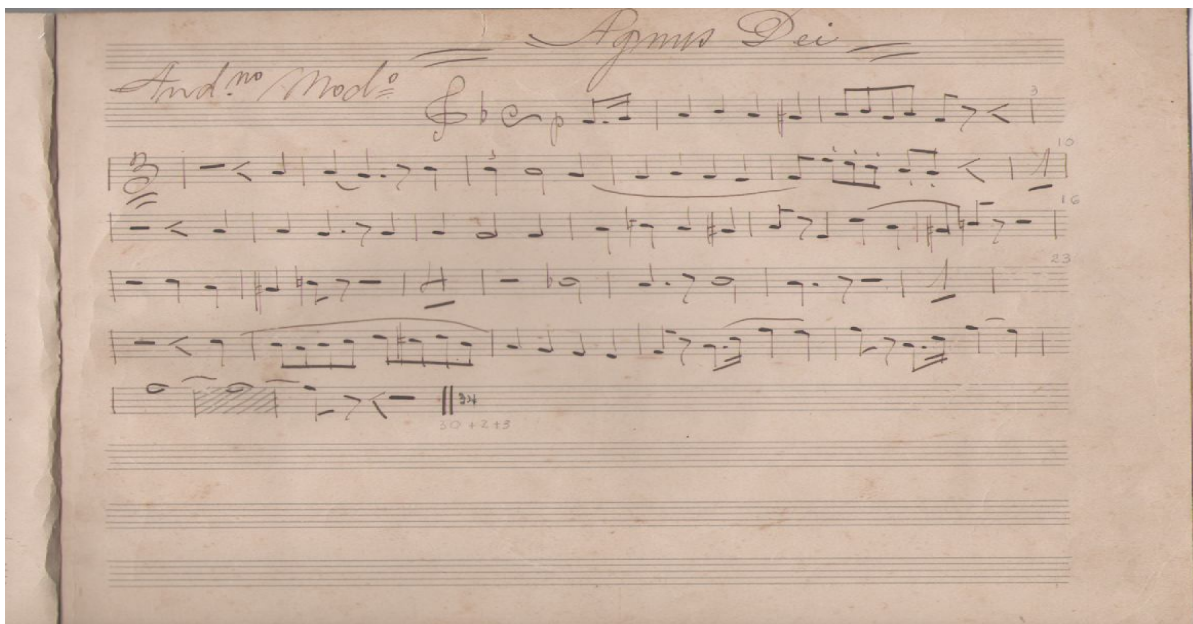


Figura 15 – Agnus Dei de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade da clarineta em dó.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

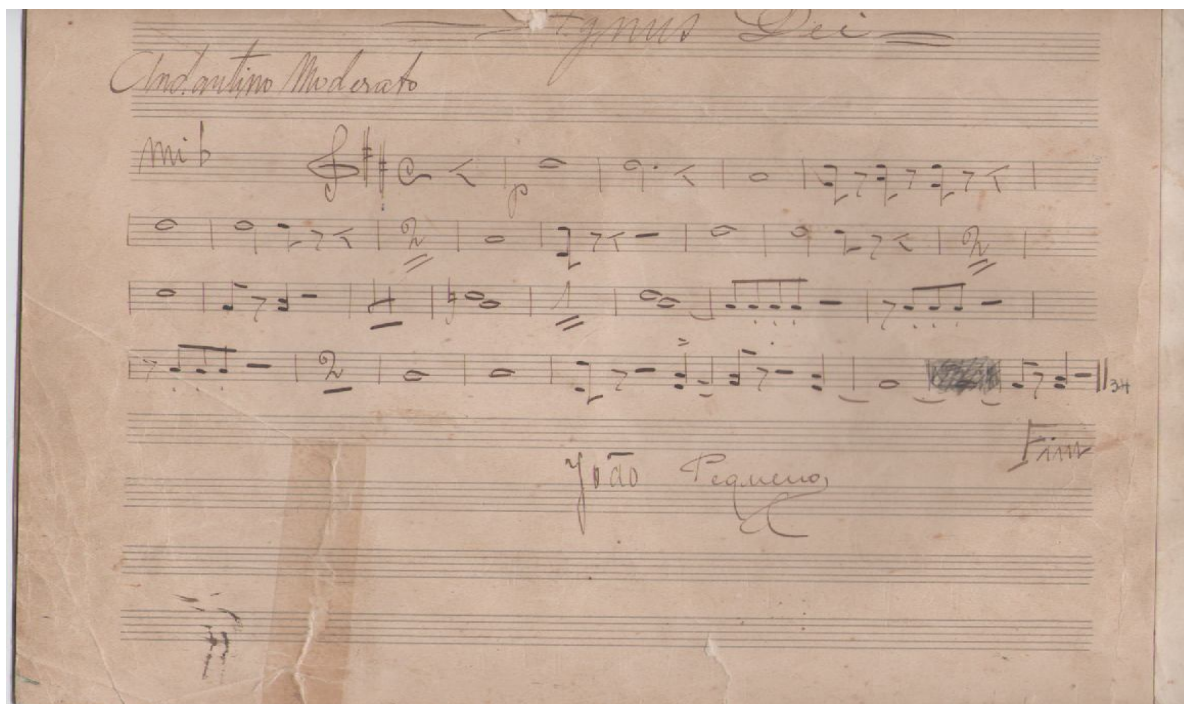


Figura 16 – Agnus Dei de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade da trompa em mib.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

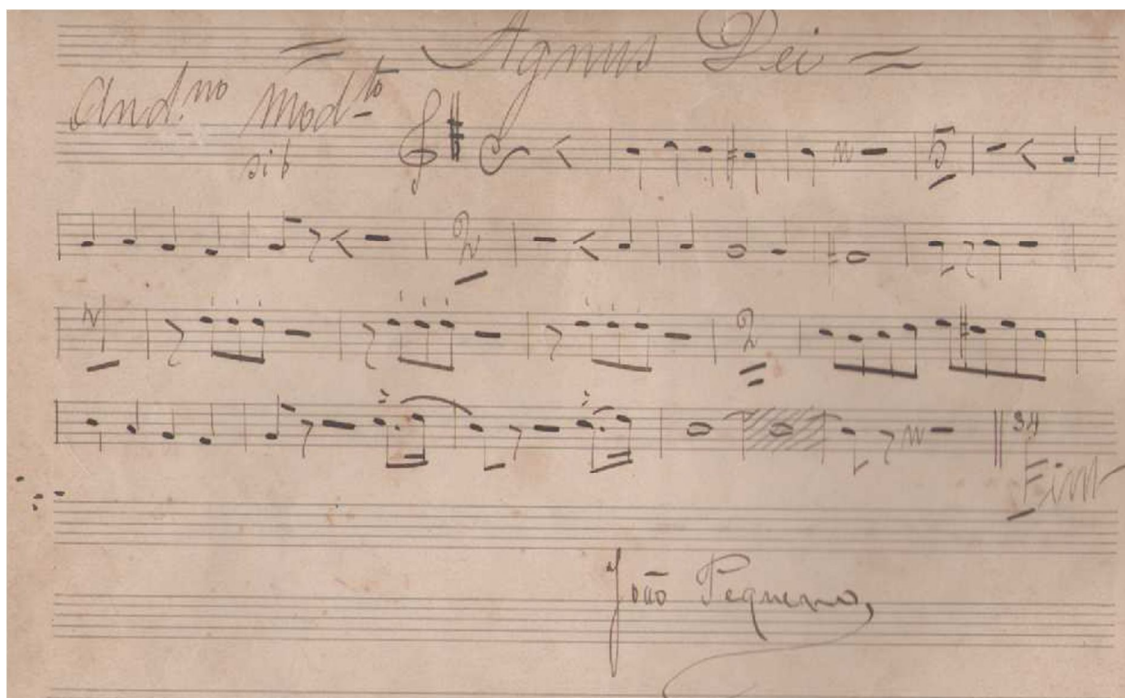


Figura 17 – *Agnus Dei* de Luigi Bordese – Missa de Santa Elisa em Fá Maior. Grade do piston em sib .

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Todas essas obras são escolhidas momentos antes de a missa começar. As missas de sexta-feira também ocorrem semanalmente, ao longo do ano, na Igreja de Nossa Senhora do Pilar e iniciam-se às 19 h. Foram observadas 12 cerimônias, sendo a primeira observada no dia 4 de junho de 2010 e a última no dia 7 de janeiro de 2011. Elas têm uma duração maior, 45 minutos, se comparadas às de quinta-feira, e são chamadas “Missa dos Passos”, por serem contratos da ORB firmados com a Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos.

Nessas missas, a escolha e a execução do repertório seguem as mesmas diretrizes das cerimônias de quinta-feira, mas, logo após o *Agnus Dei*, se iniciam as orações do “Devocional”, realizadas pelos membros da Irmandade dos Passos. O “Devocional”, como definido pelos membros da Irmandade, é um ritual paralitúrgico⁴⁹ que consiste basicamente de bênção e incensamento do altar de Nosso Senhor dos Passos, cuja descrição neste espaço não seria suficiente para revelar algo tão significativo da cultura religiosa são-joanense. No capítulo seguinte, irei me aprofundar em alguns detalhes desse ritual.

⁴⁹ Ver glossário.



Figura 18 – Catedral Basílica Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei/MG.

Fonte: Foto retirada do *site*: <<http://www.espacoturismo.com/nacionais/sudeste/atracoes-em-sao-joao-del-rei>>.



Figura 19 – Interior da Catedral Basílica Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei/MG.

Fonte: Foto retirada do site: <<http://www.espacoturismo.com/nacionais/sudeste/atracoes-em-sao-joao-del-rei>>.



Figura 20 – Coro da Catedral Basílica Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei/MG.

Fonte: Foto retirada do site: <http://www.rafaelmarquee.blogspot.com.br/2004_03_01_archive.html>.

3.1.3 As festas religiosas das irmandades de São João del-Rei

As cerimônias religiosas que serão apresentadas neste tópico fazem parte das grandes festas organizadas pelas irmandades são-joanenses em que a música é executada pela ORB.

A comemoração de *Corpus Christi* foi a primeira grande festa religiosa de São João del-Rei da qual eu participei. Essa celebração consiste de uma Missa Solene celebrada na Igreja de Nossa Senhora do Pilar às 9h30min, de uma procissão pelo centro histórico de São João del-Rei a partir das 15 h e de um *Te Deum*, celebrado ao final do dia.

Pelas observações, ficou realmente evidente que a participação dos músicos nessa comemoração é bem maior do que nas missas semanais. Durante a procissão de *Corpus Christi* – com o acompanhamento do coro da ORB –, a população da cidade enfeita as janelas das casas com colchas coloridas e as ruas com os tradicionais tapetes confeccionados com flores e serragem, tão característicos dessa festividade celebrada em várias cidades de Minas Gerais. O repertório dessa celebração foi uma abertura do Padre José Maurício Nunes Garcia⁵⁰ em Ré Maior, a Missa Pastoril (integral) desse mesmo compositor e um *Laudamus*, entre outros.

A “Novena do Carmo”, como é conhecida na cidade, acontece todos os anos no período de sete a 15 de julho na Igreja Nossa Senhora do Carmo. Ela é celebrada logo após uma missa diária, que tem início às 18h30min, com a participação dos irmãos da Venerável Ordem Terceira de Monte Carmelo e uma boa parcela da população da cidade, que lota a Igreja.

No dia 16 de julho, Dia de Nossa Senhora do Carmo, às 5h30min, uma “alvorada festiva” acontece no Largo do Carmo, com fogos de artifício, o dobrar dos sinos da Igreja e marchas festivas executadas pela Banda de Música Theodoro de Faria. Às 9h30min, é celebrada a Missa Solene; à noite, a partir das 18 h, tem início a Procissão pelo centro histórico; e, logo após, a celebração do *Te Deum Laudamus*, com a Bênção do Santíssimo Sacramento.

O repertório executado durante a Novena do Carmo consiste de: *Veni Sancte Spiritu*⁵¹ e um *Domine*⁵², do Padre José Maria Xavier⁵³, e uma obra intitulada “Novena

⁵⁰ Ver biografia: NUNES GARCIA, José Maurício.

⁵¹ Ver site: <http://www.youtube.com/watch?v=NfTcoqPIXBY>. Executado pela Orquestra Ribeiro Bastos.

⁵² Ver site: <http://www.youtube.com/watch?v=NfTcoqPIXBY>. Executado pela Orquestra Ribeiro Bastos.

do Carmo”⁵⁴, de Jerônimo de Souza Lobo⁵⁵. Durante o *Te Deum Laudamus*, a Bênção do Santíssimo Sacramento e a Missa Solene, são tocadas obras variadas. Nesse ano, a peça escolhida foi o *Te Deum Laudamus*, de João de Deus de Castro Lobo⁵⁶, e, durante a Missa Solene, foi executada integralmente a Missa Pastoril’, de Padre José Maurício Nunes de Garcia⁵⁷.



Figura 21 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo em São João del-Rei/MG.

Fonte: Foto retirada do *site*:

<http://www.trekearth.com/gallery/South_America/Brazil/Southeast/Minas_Gerais/Sao_Joao_del_Rey/photo878130.htm>.

⁵³ Ver biografia.

⁵⁴ Ver os *sites*:

<http://www.youtube.com/watch?v=x8osGqQG2cY>. Executado pela Orquestra Ribeiro Bastos.

<http://www.youtube.com/watch?v=YVSrJ4SXHIE>. Executado pela Orquestra Ribeiro Bastos.

⁵⁵ Ver biografia.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.



Figura 22 – Interior da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em São João del-Rei/MG.

Fonte: Foto retirada do *site*: <<http://eucurtominas.com.br/sao-joao-del-rei>>.



Figura 23 – Coro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em São João del-Rei/MG – Local onde a ORB executa as obras musicais durante seus compromissos religiosos contratados com a Irmandade de Nossa Senhora do Carmo.

Fonte: Foto retirada do *site*: <<http://www.fotografodigital.com.br/fotografia/sao-joao-delrei-igreja-nossa-senhora-do-carmo-69349.html>>.

A Quinquena – referente a cinco dias – das Chagas de São Francisco de Assis ocorre entre os dias 12 e 17 de setembro. Ela inicia-se com uma missa às 19 h e, logo após, as orações da Quinquena, que possuem uma média de duração de 30 minutos. O

repertório dessa cerimônia consiste em uma obra do compositor Martiniano Ribeiro Bastos⁵⁸ denominada “Quinquenas de São Francisco”. Durante o *Te Deum Laudamus* e a Bênção do Santíssimo Sacramento, são executadas peças variadas.

A Novena de São Francisco de Assis é realizada na Igreja de São Francisco de Assis, entre os dias 25 de setembro e 3 de outubro, sempre após a missa das 19 h, com duração de 30 a 50 min. No dia 4 de outubro, dia comemorativo do Santo, tem início a Missa Solene às 9h15min com a participação da ORB. O repertório consiste na obra musical denominada “Novena de São Francisco de Assis”, composta por Martiniano Ribeiro Bastos. Durante o *Te Deum Laudamus* e a Bênção do Santíssimo Sacramento, são executadas obras variadas.

A Novena da Imaculada Conceição é uma novena em homenagem a Nossa Senhora da Conceição, que é realizada no período de 29 de novembro a 7 de dezembro na Igreja de São Francisco de Assis, sendo a Missa Solene celebrada no dia 8 de dezembro às 9h15min, data na qual também se comemora o aniversário da cidade de São João del-Rei. À noite, a partir das 18 h, inicia-se a Procissão pelo centro histórico da cidade e o *Te Deum Laudamus* com a Bênção do Santíssimo Sacramento logo após a Procissão. O contrato da Ordem Terceira de São Francisco de Assis com a Orquestra Ribeiro Bastos reza a participação desta durante as novenas, a Missa Solene e o *Te Deum Laudamus*.

O repertório executado durante a Novena da Conceição é a “Novena da Conceição”, do Padre José Maria Xavier⁵⁹, mais obras variadas. Durante a Missa Solene, foi executada, este ano, a Missa São Paulo, de Carlos Gomes. A obra *Te Deum Laudamus de Santa Lídia em Dó M*, do compositor nascido em São João del-Rei Firmino Silva⁶⁰, também foi executada.

Em comemoração às festas de final de ano, há duas cerimônias: a “Missa do Galo” e o “*Te Deum*” comemorativo do final do Ano Litúrgico. A primeira é celebrada na Igreja de São Francisco de Assis, sempre a partir de 0 h do dia 25 de dezembro. São tocadas as Matinas de Natal⁶¹ do Padre José Maria Xavier e o Glória, e outras obras sacras que são escolhidas no momento. O *Te Deum* de final de ano é realizado no dia 31 de dezembro às 19 h na Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Neste ano, foi executado o *Te*

⁵⁸ Ver biografia.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Firmino Silva foi irmão do também compositor são-joanense Presciliano Silva. Para obter melhores informações a respeito de Firmino Silva, ver a tese de doutorado intitulada “Presciliano Silva e Francisco Valle: distintos românticos”, de André Luis Dias Pires.

⁶¹ Ver site: <<http://www.youtube.com/watch?v=Xa6FUI7ruGw>>.

Deum Laudamus de Firmino Silva. A Bênção do Santíssimo Sacramento são obras variadas, além de serem tocadas as Matinas do Padre José Maria Xavier.

Além dos contratos com as irmandades religiosas já mencionadas, a ORB também atua durante o ano tocando em casamentos, missas de aniversário, missas de corpo presente e de sétimo dia, entre outras. Na maioria das vezes, são eventos relacionados diretamente aos membros da ORB e seus parentes ou a pessoas ou instituições que influenciaram de alguma forma a música de São João del-Rei.

3.2 AS FORMAS DE ATUAÇÃO DOS MEMBROS DA ORB

Os músicos da ORB são músicos voluntários, não existindo nenhum tipo de remuneração, ajuda de custo ou outro tipo de benefício, “*e quando apertar muito tem [...] que ajudar*”, revela a maestrina Stella Neves em sua entrevista.

Eles atuam de várias formas, não somente como músicos (coralista ou instrumentista da Orquestra), mas também como membros da diretoria, organizadores de repertório, tutores de alunos novatos ou na regência da Orquestra, entre outras. A própria maestrina já foi responsável e ainda é por várias atividades, tais como: copista, organização dos arquivos, professora de membros da ORB, e até realizando a limpeza da sede da Orquestra.

Algumas vezes, instrumentistas ou cantores são transferidos de seu naipe de origem para uma substituição emergencial em outro naipe causada pela falta de algum músico. Tal situação revela uma característica própria da ORB: a prática de música funcional em seu cotidiano. Segundo Stella Neves, situações como essas sempre são consideradas pela

[...] necessidade... Se eu preciso... se tem uma música que tem um trompete obrigatório, e o trompetista não tá lá... como é o mesmo tom do clarinete, o clarinete faz... O trombone pode, de vez em quando... tem que fazer a parte do contrabaixo (entrevista concedida em 14 de maio de 2011).

No que se refere à manutenção financeira da Orquestra, de acordo com Stella Neves, a ORB recebe uma “*pequena contribuição anual [...]. E a gente vive disso... que é o que dá pra comprar cordas, resinas e palhetas e material de limpeza...*” (*ibidem*).

As várias formas de participações dos músicos puderam ser confirmadas durante as observações. Em uma das missas de domingo observadas, um fagotista havia deixado seu instrumento de lado para tocar contrabaixo. Ao final da cerimônia, após tê-lo indagado sobre o acontecido, ele me disse que o contrabaixista que toca nessas cerimônias não pode ir e pediu a ele que tocasse em seu lugar.

3.2.1 Naipes de atuação como coralista na ORB

Apresentarei, a seguir, alguns dados coletados e analisados a partir das observações e respostas obtidas por meio dos questionários e acesso a uma “lista de telefones de componentes” dos membros da Orquestra referente ao ano de 2010.

A referida “lista” revela um número equilibrado de integrantes dos naipes do coro – 12 sopranos, dez contraltos, sete tenores e nove baixos. No entanto, as observações mostraram que a frequência durante as atividades – em dias úteis – variam um pouco. Diferentemente das missas de domingo e Missas Solenes, nas missas de quintas e sextas-feiras, por exemplo, é menor o número de participantes no coro, havendo uma nítida predominância de vozes femininas.

Na “lista de telefones”, não constava os nomes dos participantes mais esporádicos, que, na sua maioria, não residem na cidade, mas participam, com certa frequência, de ocasiões especiais, como as celebrações de *Corpus Christi*, Semana Santa, Novenas e algumas Missas.

Relacionados às informações obtidas dos coralistas por meio de suas respostas nos questionários nos termos de número de integrantes e referidos naipes de atuação, 21 coralistas responderam aos questionários:

- Oito sopranos – 38% dos 21 respondentes dos questionários;
- Seis contraltos – 29% dos 21 respondentes dos questionários;
- Três tenores – 4% dos 21 respondentes dos questionários;
- Quatro baixos – 19% dos 21 respondentes dos questionários.

Apesar de não constarem na “lista de telefones” dos componentes da ORB de 2010, acrescentei um soprano e dois contraltos, porque, embora novatas, eram bastante

frequentes às atividades e responderam ao questionário. Dessa forma, passamos a ter 13 sopranos e 12 contraltos.

3.2.2 Atuação como instrumentista na ORB

Ao realizar o mesmo percurso de análise feito para os coralistas, cheguei aos seguintes dados referentes ao número de instrumentistas atuantes na ORB:

- Primeiro violino: 9 músicos;
- Segundo violino: 9 músicos (+3);
- Viola: 3 músicos (+1);
- Violoncelo: 5 músicos (+1);
- Contrabaixo: 2 músicos (+1);
- Flauta transversal: 6 músicos;
- Clarineta: 3 músicos (+1);
- Fagote: 1 músico;
- Trompete: 2 músicos;
- Bombardino: 2 músicos;
- Trombone: 2 músicos;
- Trompa: 6 músicos.

O sinal (+) significa que o referido número de músicos não se encontra na “lista de telefones” de 2010 de componentes da ORB, mas estes ou responderam ao questionário, ou eram muito presentes às atividades cotidianas da Orquestra.

Apesar de o total de instrumentistas presentes na “lista de telefones” consultada ser de 50 músicos, se levarmos em consideração o cálculo baseado nos questionários e observações, esse número será de 57 músicos. Na verdade, muitos deles são pouco frequentes às atividades, principalmente em dias úteis, participando somente nas ocasiões especiais – Novenas, Missas Solenes e Semana Santa – e missas de domingo.

O número de instrumentistas que responderam aos questionários foi 25 músicos. Segue a relação dos instrumentos que tocam na ORB:

- Clarineta: 3 músicos;

- Flauta transversal: 2 músicos;
- Violino: 11 músicos;
- Violoncelo: 3 músicos;
- Contrabaixo: 1 músico;
- Mais de um instrumento e/ou canto: 5 músicos. São eles:
 - 1 músico: toca flauta transversal e canta no naipe dos baixos do coral;
 - 1 músico: toca trompa, trombone e bombardino, e acrescenta o seguinte comentário: “*Já toquei piston em si bemol, flauta transversal e fui tenor*”;
 - 1 músico: toca trombone, bombardino e viola e canta no coro;
 - 1 músico: toca violino e percussão;
 - 1 músico: toca bombardino, trombone e contrabaixo.

3.2.3 Frequência nas cerimônias religiosas

Como dito anteriormente, a assiduidade dos membros da ORB, em suas atividades cotidianas, varia bastante, o que foi confirmado tanto pelos questionários quanto pelas observações documentadas nos meus diários de campo. Tal situação no cotidiano da Orquestra é o que geralmente define qual repertório será executado naquele dia ou mesmo em determinado momento da cerimônia. A seguir, irei relatar algumas situações que mostram como os membros da ORB – os responsáveis pela escolha do repertório a ser executado pela Orquestra – lidam, em seu dia a dia, com essa “população flutuante”.

Por exemplo, em uma das missas de domingo da qual participei, cheguei um pouco atrasada e pude ver que a Orquestra estava executando o *Te Deum*, de Castro Lobo⁶², que estávamos ensaiando no sábado para a Novena do Carmo. Como já tinha notado, muitas obras que são ensaiadas no sábado são executadas durante as liturgias semanais – uma forma de ensaio –, principalmente nas missas de domingo, pois, segundo uma das coralistas, “*geralmente é porque tem muita gente tocando nessa missa*” (Missa de domingo do dia 20/6/2010).

Em outra observação, ao perguntar a um dos responsáveis como seria o critério de escolha do repertório para as cerimônias da ORB, ele me respondeu que a escolha se dá conforme o número de músicos disponíveis naquele momento; e acrescentou que um

⁶² Ver biografia.

repertório, inicialmente escolhido, pode ser mudado ao logo da cerimônia se chegarem mais pessoas, e disse ainda: “*Quando tem pouca gente, são músicas mais simples*” (Missa de domingo do dia 8/8/2010).

Em outra ocasião, no último dia da “Novena da Conceição”, dia 7 de dezembro de 2010, as Ladainhas⁶³ escolhidas para aquele dia foram as do Padre José Maria Xavier, pois, segundo umas das corailistas, eram as mais fáceis. No dia anterior, a Ladainha, em Sol Maior, de Marcos Coelho Neto⁶⁴, foi a escolhida, mas como havia poucos músicos disponíveis, decidiu-se pelas Ladainhas do Padre José Maria Xavier.

Em um dos ensaios de sábado dos quais participei (ensaio de naipes dos corailistas no dia 7 de agosto de 2010), foi possível observar que essa “flutuação” entre os membros da ORB é algo que incomoda alguns deles. Havia duas semanas que a Orquestra não ensaiava porque estava de férias. Quando cheguei à sede da ORB, não havia ninguém. Passados uns cinco minutos, chegou a maestrina Stella, aparecendo, logo em seguida, um músico veterano do coral. Ficamos um tempo na porta da sede, conversando, esperando se chegava mais alguém. Como não apareceu ninguém, o músico veterano fez o seguinte comentário: “*o povo não tem mais o amor pela música que eles tinham antigamente*”.

Podemos observar, nesse comentário, que há certa indignação dos membros mais antigos em relação a esta “*falta de amor pela música*”, que, pela perspectiva desse membro mais antigo, os músicos mais jovens demonstravam ter. Até às 14h25m – o ensaio deveria se iniciar às 14 h –, encontravam-se na sede da ORB somente três corailistas (eu e mais dois músicos integrantes do coral) e a maestrina Stella, que começou a telefonar para os demais membros do coral, cobrando a presença destes. No entanto, somente com três integrantes no coro, a maestrina Stella deu início ao ensaio, às 14h40min, seguindo até o final do ensaio com apenas mais um corailista que chegou após as 15 h.

Em uma das missas de quinta-feira, durante o mês de julho de 2010, não foi possível executar o *Kyrie* logo no início da cerimônia, pois, apesar de haver oito corailistas, não se encontrava na Igreja nenhum dos instrumentistas da Orquestra. Era período de férias e estava acontecendo em São João del-Rei o 24º Inverno Cultural da UFSJ. Um pouco mais tarde, chegaram dois violinistas, o que permitiu que a cerimônia seguisse e terminasse com música. Perguntei a um corailista veterano o que aconteceria

⁶³ Ver glossário.

⁶⁴ Ver biografia.

se não aparecesse ninguém para tocar, e ele disse que, nesse caso, não haveria música na missa. Após o episódio, esse membro da ORB comentou comigo que, quando ingressou na ORB, ao final da década de 1960, *“todo mundo ia, independente se fizesse sol, se fizesse chuva, que podia estar o maior toró, ‘chovendo canivete’, mas o povo estava lá”*; e acrescentou que, *“naquela época, as pessoas tinham um maior comprometimento”*, e ainda que, *“hoje, muita gente estuda à noite, as coisas mudaram muito”*.

As percepções sobre a variação de frequência dos membros da ORB nas atividades puderam ser confrontadas com as respostas obtidas nos questionários. Essas respostas foram traduzidas na Tabela 2 com as porcentagens referentes às atividades cotidianas da Orquestra.

Tabela 2 – Frequência às missas de domingo

Frequência dos músicos nas missas de domingo					
Missas de domingo	Quase sempre	Frequentemente	Algumas vezes	Quase nunca	Não respondeu
Coro	5 músicos 24%	16 músicos 76%	_____	-----	-----
Instrumentos	6 músicos 24%	10 músicos 40%	5 músicos 20%	2 músicos 8%	2 músicos 8%
Geral	11 músicos 24 %	26 músicos 57 %	5 músicos 11 %	2 músicos 4 %	2 músicos 4%

Tabela 3 – Frequência às missas de quinta-feira

Frequência dos músicos nas missas de quinta-feira					
Missas de quinta-feira	Quase sempre	Frequentemente	Algumas vezes	Quase nunca	Não respondeu
Coro	7 músicos 33%	9 músicos 43%	4 músicos 19%	1 músico 5%	----
Instrumentos	5 músicos 20%	2 músicos 8%	7 músicos 28%	9 músicos 36%	2 músicos 8%
Geral	12 músicos 26%	11 músicos 24%	11 músicos 24%	10 músicos 22%	2 músicos 4%

Tabela 4 – Frequência às missas de sexta-feira.

Frequência dos músicos nas missas de sexta-feira					
Missas de sexta-feira	Quase sempre	Frequentemente	Algumas vezes	Quase nunca	Não respondeu
Coro	4 músicos 19%	7 músicos 33%	9 músicos 43%	1 músico 5%	
Instrumentos	3 músicos 12%	3 músicos 12%	10 músicos 40%	7 músicos 28%	2 músicos 8%
Geral	7 músicos 15%	10 músicos 22%	19 músicos 41%	8 músicos 17%	2 músicos 4%

Tabela 5 – Frequência às Novenas, Quinquenas, Missas Solenes e especiais

Frequência dos músicos nas Novenas, Quinquenas, Missas Solenes e especiais					
Nas novenas, missas especiais etc.	Quase sempre	Frequentemente	Algumas vezes	Quase nunca	Não respondeu
Coro	6 músicos 29%	15 músicos 71%	-----	-----	-----
Instrumentos	9 músicos 36%	11 músicos 44%	3 músicos 12%	-----	2 músicos 8%
Geral	15 músicos 33 %	26 músicos 57 %	3 músicos 7%	-----	2 músicos 4 %

3.2.4 Músico amador e músico profissional

A ORB é composta por músicos amadores e profissionais. As definições relativas aos dois conceitos são variadas, tendo a antropóloga britânica Ruth Finnegan (1989) se dedicado à discussão na introdução de seu livro *The Hidden Musicians – Music-Making in na English Town*.

Inicialmente, gostaria de apresentar as definições de “amador” segundo o dicionário Aulete Digital. O dicionário apresenta várias definições como: amador é o indivíduo “que pratica uma atividade por prazer e não por profissão”, ou, alguém que aprecia algo. Também, faz referência às atividades praticadas por amadores; por exemplo, os esportes amadores. Igualmente, há uma definição da palavra amador como

sendo algo pejorativo, ou seja, alguém “que é inexperiente em algum assunto ou atividade”.

Neste trabalho, adoto a definição de amador como alguém que ama, que gosta muito de alguma coisa, e apresento duas opiniões a respeito: a do musicólogo e pesquisador José Maria Neves, um dos principais referenciais teóricos da pesquisa e ex-membro da ORB; e a outra, as observações de sua irmã, a atual maestrina da ORB, Stella Neves Valle.

Neves (1987) afirma que o amadorismo das corporações musicais que atuavam no interior do Brasil iniciou “quando as corporações não contavam mais com os efetivos instrumentais que eram habituais” (p. 13), porque o profissionalismo das Orquestras já havia se extinguido. Para ele, o amadorismo, nesse contexto, não deve ser compreendido como algo pejorativo, uma vez que foi “através do trabalho praticamente gratuito dos integrantes de diferentes corporações musicais do interior do país que muitas das riquezas de nossa memória musical puderam ser preservadas” (*ibidem*).

Neves (1987) também esclarece que a situação que levou as corporações musicais ao amadorismo foi a falta de recursos das câmaras, das irmandades religiosas e Ordens Terceiras, visto que as instituições tiveram seus fartos recursos para manter grupos de músicos profissionais diminuídos ao longo do século XIX. Tal situação levou os músicos a procurarem outras profissões que lhes assegurassem o sustento financeiro. No entanto, esses músicos reservaram parte de seu tempo livre para “a prática musical, mantendo os compromissos assumidos por seus ancestrais e contribuindo para a guarda de tão importante tradição cultural” (p. 13). O musicólogo acrescenta:

Este sadio amadorismo (antes de quem ama, que de quem não tem bom nível de desempenho) explica o fenômeno raro de sobrevivência, na região de São João del-Rei, de quatro corporações [musicais] ininterruptamente ativas desde meados do século XVIII (em São João del-Rei) e de meados do século XIX (Tiradentes e Prados) (parênteses do autor).

Quando questionada a respeito da condição amadora dos membros da ORB, a maestrina Stella Neves faz as seguintes ponderações:

Fabíola: *O que você define como músico amador e como músico profissional, Stella?*

Stella Neves: *Como músico profissional é... [pausa]. Aqui, eu faço uma separação: pode ser um músico profissional aquele que tem mais técnica, e que mesmo assim quer tocar de graça na Orquestra... mas*

*ele tem as técnicas de um profissional; e tem o amador, que eu não posso exigir dele técnicas, posso indicar como pode tirar melhor um som, como pode tocar... os staccatos..., mas sem tá exigindo deles muita técnica, uma vez que eles não fizeram um curso profissionalizante de Música. E eu posso separar também entre profissionais e amadores pelo... deixa eu achar a palavra certa... aquele que toca por dinheiro: aquele que toca por dinheiro, e que é o profissional, e o que vai lá, como amador... – esse mesmo profissional, que pode ir lá como amador, no bom sentido da palavra... **amador é aquele que ama... que vai simplesmente por amor, porque gosta de participar, porque se sente no dever de ajudar.***

Fabiola: *E isso independe se aqui fora ele trabalha como profissional ou não...*

Stella Neves: *É o caso do Silas⁶⁵, por exemplo. O Silas é um professor do Conservatório, ele tem um curso superior de Música... mas ele está lá todo domingo. Você pode contar certinho... que o Silas vai tá lá (entrevista concedida em 14 de maio de 2011).*

Como podemos observar nas palavras da maestrina, o “amador”, visto pela perspectiva “daquele que ama o que faz”, se faz presente em suas palavras. Essa forma de pensamento também surgiu na resposta de um dos músicos instrumentistas ao questionário, pois o tema “músico amador” e “músico profissional” foi apresentado aos membros da ORB devido ao fato de tal condição ter se evidenciado durante as observações. Assim, o Músico I 20 se denomina “*amador, porque faço com amor*”.

Segue os dados quantitativos referentes à mencionada questão do questionário:

- Coralistas: dentre os 21 respondentes, 19 (90%) consideraram-se amadores, um (5%) considerou-se profissional e amador, e um (5%) não respondeu;
- Instrumentistas: dentre os 25 respondentes, 13 (52%) consideraram-se profissionais, 11 (44%) amadores, um (4%) não respondeu e um (4%) marcou as duas opções.

Podemos concluir que, entre os instrumentistas, o quantitativo de profissionais e amadores é mais proporcional se relacionado aos coralistas. Em um cálculo final, teremos 30 (65%) músicos que se declararam amadores e 14 (35%) que se denominaram músicos profissionais.

Na pergunta sobre como os músicos (coralistas e instrumentistas) que se consideraram amadores atuavam como tal, dentre os 21 coralistas respondentes: dois

⁶⁵ Nome fictício.

(10%) não responderam e 19 (90%) disseram atuar como amador cantando e/ou, algumas vezes, tocando na ORB.

O músico coralista que marcou as duas opções “amador e profissional” acrescentou a seguinte observação em sua resposta sobre sua atuação como amador: “[atuo como] *Amador*: [na] *Orquestra Ribeiro Bastos e* [na] *Orquestra Lira São-joanense*”. Entre os 11 instrumentistas amadores: nove deles (69%) disseram atuar na ORB como amadores e quatro (30%) não responderam.

Quanto às perguntas relacionadas às atuações como músico profissional, o mesmo coralista que respondeu ser músico “profissional e amador” acrescentou a seguinte resposta: “[atuo em] *grupos de câmara e grupos de concertos de músicas antigas*”.

Os instrumentistas que denominaram-se apenas profissionais citaram vários tipos de atuações. Seguem alguns exemplos:

Ganho alguns extras em casamentos [em cidades da região]. [...] e tenho a carteira profissional da ordem dos músicos, pago em dia. Desde que me formei [na graduação em Música] me considero profissional, além de ter minha profissão como professor no Conservatório [de Música] ‘Padre José Maria Xavier’ (Músico I 1).

[Atua em] Shows de MPB [rodas de] Choro e Samba [em outra cidade] (Músico I 5).

Na questão sobre se obtinham alguma renda extra atuando como amador, dentre os 19 coralistas: 16 (84%) disseram “não”, dois (11%) responderam “sim” e um (5%) não respondeu. Dentre os 11 instrumentistas amadores: cinco (45%) responderam “não”, cinco (45%) “sim” e um (10%) não respondeu.

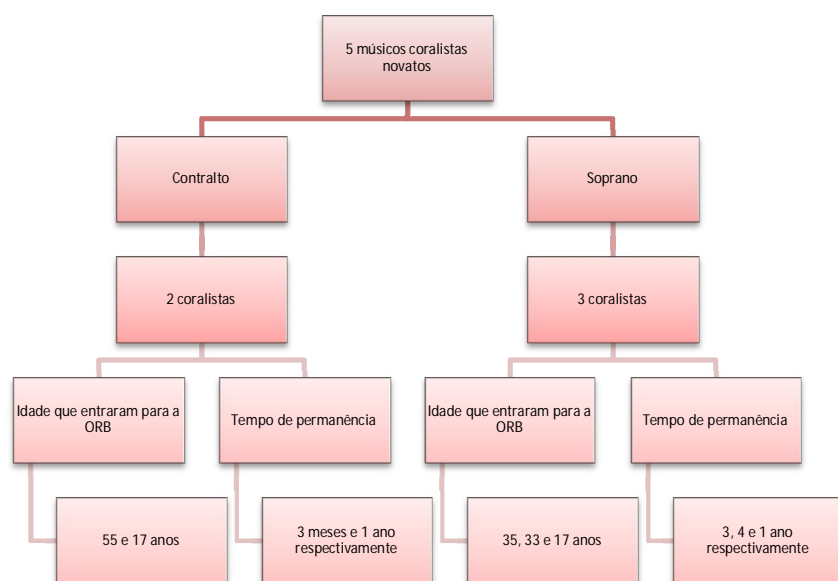
3.2.5 Músico novato e músico veterano

Os conceitos relacionados a “novato e veterano” fazem parte do cotidiano da ORB, principalmente quando relacionado a algum tipo de aprendizagem e se considerarmos as relações entre os músicos novatos e músicos veteranos.

Pelo dicionário Aulete Digital, veterano é a pessoa “que tem muito tempo e experiência em uma atividade”, e uma das definições para a palavra novato é “aprendiz em um ofício”.

Durante as observações, presenciei em vários momentos não só a chegada de membros novatos, como também a relação destes com os mais velhos, passando também essa experiência como novata na Orquestra. Vivenciei pessoalmente este processo de aprendizagem durante o qual um membro mais experiente ajudava um novato que acabou de chegar, independente da identidade de amador ou profissional.

Uma das questões do questionário visava a identificar a porcentagem de músicos novatos e veteranos da ORB, além de outras informações correlatas. Na análise das respostas, cinco coralistas (24%) se consideraram novatos, sendo duas contraltos e três sopranos. O tempo de permanência foi de: três meses, um ano, três anos, quatro anos e seis meses, respectivamente; e a idade com a qual entraram para a ORB de: 55, 43, 35, 33 e 17 anos. Segue o Organograma.



Organograma 6 – Número de músicos coralistas novatos da ORB.

Os outros 16 coralistas (76%) se denominaram veteranos, com uma faixa de idade com a qual ingressaram na ORB, que variava de 53 a 14 anos. Quanto ao tempo de permanência dos veteranos na ORB, o maior tempo foi de 47 anos e o menor de seis anos.

Entre os instrumentistas, cinco deles se identificaram como novatos e um como “intermediário”, pois já participava da ORB há dois anos. Considerando este, na verdade, como um novato, a porcentagem de membros novatos da ORB é de 24%. Entre os novatos, foram identificados três violinistas, um violoncelista, um clarinetista e um músico que toca bombardino, trombone e contrabaixo. As idades com as quais entraram para a ORB são, respectivamente, 35, 16 e 16 (os violinistas), 14 anos (o violoncelista), 15 anos (o clarinetista) e 16 anos (aquele que toca os três instrumentos de sopro). Em relação ao tempo de participação na ORB, temos, respectivamente: três anos, três anos, três meses, dois anos, um ano e meio, e quatro anos.



Organograma 7 – Número de músicos instrumentistas novatos.

Em relação aos veteranos, 17 instrumentistas (68%) se consideram como tal e dois (8%) se consideraram músicos convidados e também membros da Orquestra, sendo que um deles fez a seguinte declaração:

[Atua em] Viagens e concertos. Obs. Considero-me membro da Orquestra, mas também músico convidado, pois não participo da vida musical da ORB, não vou aos ensaios e só vou quando me chamam, pois é quando precisam de um reforço (Músico I 16).

Entre os veteranos, a maior idade de ingresso na Orquestra foi aos 42 anos e a menor aos dez anos. Relativo ao tempo de permanência destes na ORB, o maior tempo

foi de 35 anos e o menor de quatro anos. Quanto àqueles dois músicos que se consideraram como convidados, o tempo de participação na ORB foi de cinco e três anos de permanência, respectivamente, e a idade com a qual entraram para a Orquestra foi de 35 e 20 anos, respectivamente.

Durante minhas observações, em uma das missas de domingo (4 de julho de 2010), percebi que um coralista veterano do naipe dos tenores cantarolava baixinho uma melodia com um dos membros do naipe de contraltos. Ao final da cerimônia, ele me disse que aquela coralista era uma das novatas para quem ele dava aulas durante a semana. Ao ser questionado sobre o que era ser considerado novato ou veterano na ORB, ele respondeu que o membro novato se torna veterano a partir de pelo menos três anos de atuação, pois *“demora um pouco até aprender todo o repertório”*.

Presenciei, também, em outras situações, a forma de atuação de alguns recém-chegados à Orquestra: uma coralista novata me pediu as gravações da Novena do Carmo feitas por mim alguns dias antes, pois, segundo ela, aquela havia sido a primeira vez que participava da Orquestra. Em outra situação, chamou-me a atenção a chegada de três alunos de violino do Conservatório, que eram alunos de um membro da ORB (pouco frequente às atividades da Corporação) e que também era professor de violino do Conservatório de Música de São João del-Rei. Ele me relatou que sempre leva seus alunos para tocar na Orquestra.

Durante uma conversa com outro professor de violino do Conservatório (membro também pouco frequente e que participa somente em ocasiões especiais, como a Semana Santa), foi relatado que ele havia sido levado para a Orquestra após um ano de aulas de violino no Conservatório com o mesmo professor citado no parágrafo anterior. Ele acrescentou que, após ter se tornado professor do Conservatório, também levou alguns alunos para tocar na ORB, dando continuidade àquela prática iniciada pelo seu professor. Atualmente, três de seus alunos são membros da ORB e suas participações são bastante efetivas no cotidiano da Orquestra.

Dessa forma, conclui-se que essa prática se perpetua, provavelmente, desde a fundação do Conservatório de São João del-Rei em 1953, o que permitiu se estabelecerem relações constantes entre as atividades da ORB e o ensino formal de música de São João del-Rei. Podemos encontrar tanto professores quanto alunos do Conservatório nos quadros de integrantes da Corporação, seja como membro frequente ou ocasional. Mas acredito que a situação mais significativa ocorre quando músicos que participam de forma muito esporádica das atividades da Orquestra (por diversas razões;

por exemplo: são residentes em outras cidades ou países) se consideram membros da Instituição mesmo nessas situações. Ou seja, eles nunca perdem sua identidade como membros da ORB.

No que se refere à chegada de novatos na ORB, inicialmente, os recém-chegados sentam-se perto dos músicos mais experientes da Orquestra e comumente iniciam sua participação na ORB tocando nas missas de quinta-feira e sexta-feira. Tal situação deve-se ao fato de o repertório dessas cerimônias serem mais simples, e, em sua maioria, os arranjos só têm “bolachão” – o que corresponde às figuras de valor conhecidas como semibreve e mínima – para as cordas. Segue a obra *Jesu Patris*, em Mi Bemol Maior, de Lajarrige⁶⁶.

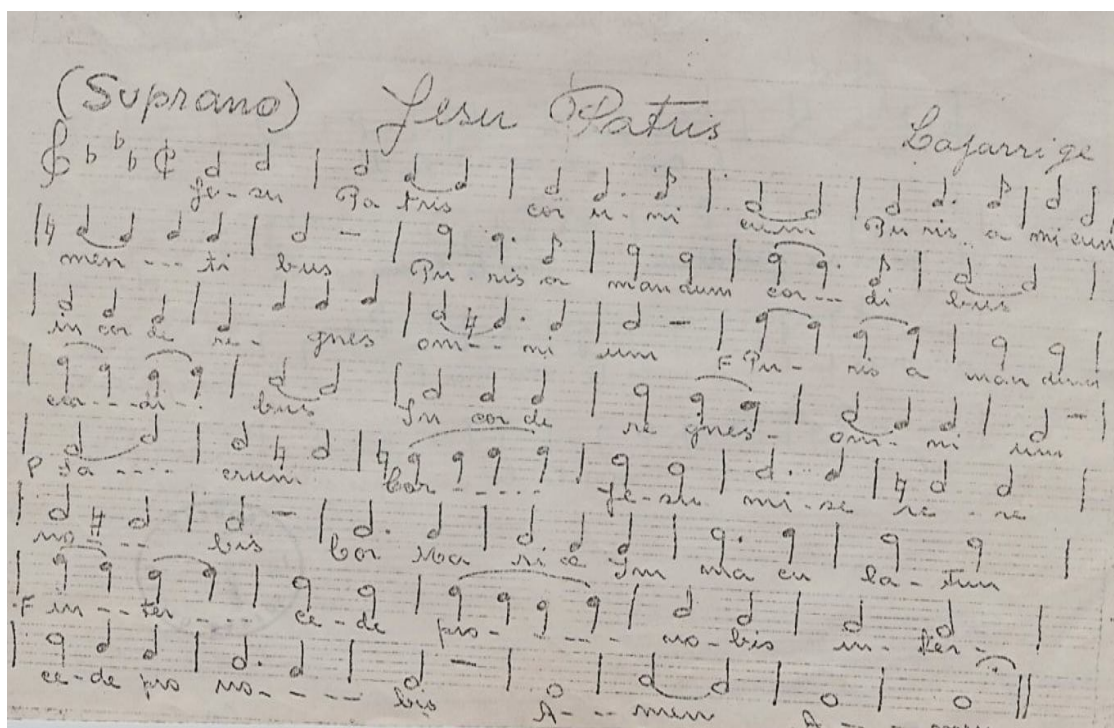


Figura 24 – *Jesu Patris*, em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade da 1ª voz.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

⁶⁶ Não foi possível descobrir informações sobre esse compositor.

Contralto 01712 2ª voz Jesu Patris por Lajarrige

Jesu Patris Coram coram Sursum
 men te bus Sursum mandum Cor di bus
 in corde re - gnes - om - ni um Pu ris a mandum
 Cor - dis - bus - In corde regnes - om ni um
 Sa - cum - Cor Jesu mi se re re no -
 bis Cor Ma ri a In ma cu la tum in tu cede pro -
 no bis In tu cede pro no - bis A men

Figura 25 – *Jesu Patris*, em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade da 2ª voz.
 Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

1º Violino Jesu Patris 01712

Copia de Emilio Vargas 24 minutos para 24 horas
 24 de abril de 1972

Figura 26 – *Jesu Patris*, em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade do 1º violino.
 Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

2^o Violino *Jesu Patris* Lajarrige 01712

Figura 27 – *Jesu Patris*, em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade do 2º violino.
Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Viola 127 *Jesu Patris* 01712

Figura 28 – *Jesu Patris*, em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade da viola.
Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Violoncello *Jesu Patris* 01712

Figura 29 – *Jesu Patris*, em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade do violoncelo.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Baixo *Jesu Patris* 01712

Figura 30 – *Jesu Patris*, em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade do contrabaixo.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

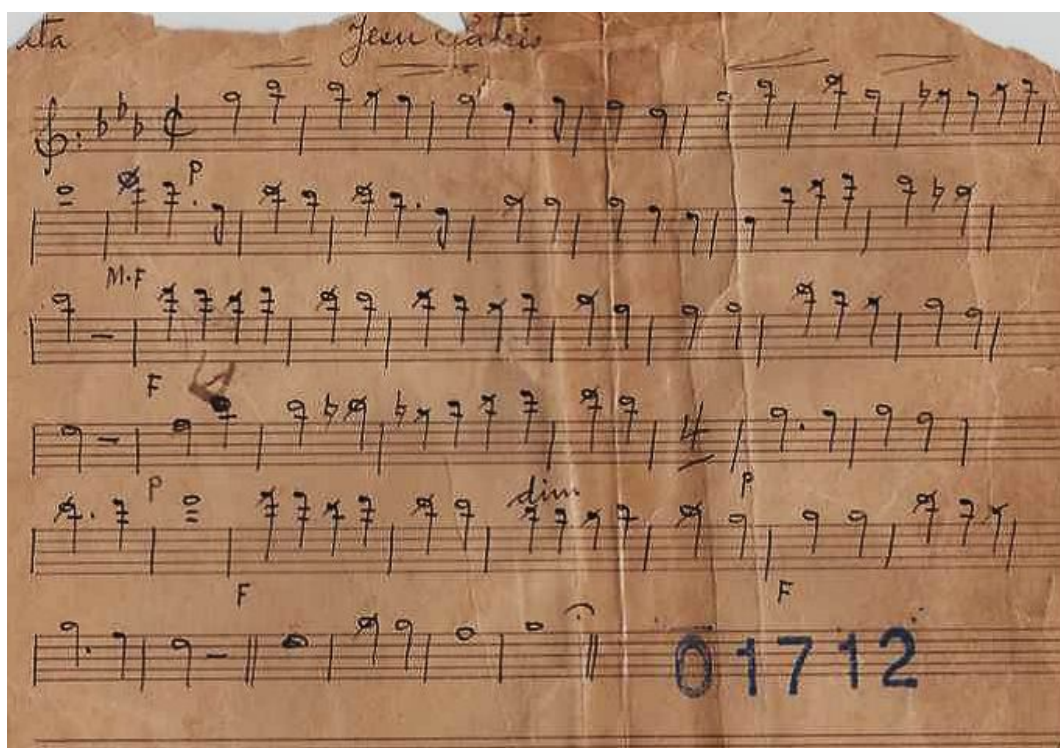


Figura 31 – *Jesu Patris*, em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade da flauta transversal.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.



Figura 32 – *Jesu Patris*, em Mi bemol maior, de Lajarrige – Grade da trompa em fá.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

No entanto, isso não significa que nas missas dominicais ou nas cerimônias mais importantes – Missas Solenes, Semana Santa etc. – não há músicos novatos. Em uma das missas de domingo da qual participei (no dia 12 de setembro de 2010), observei um clarinetista novato, com cerca de seis meses de Orquestra, que se sentava junto a um trompetista também novato. O clarinetista, naquele momento com mais experiência que o trompetista, parecia dar instruções a ele. Após a missa, perguntei ao clarinetista o que ele fazia naquele momento. Então, ele me disse que estava dobrando, na clarineta, a voz do trompete, pois “*ele [o trompetista] é novo na Orquestra, isso é para ajudá-lo*”, reproduzindo suas palavras. Tal fato aconteceu durante a execução do Credo em Lá M, de Miguel Cardoso.

Segue um exemplo de repertório mais acessível, uma *Cruz Ave Benedicta*⁶⁷, geralmente executado nas missas semanais de quinta-feira e sexta-feira, e, também, a uma parte do *Credo*, de Miguel Cardoso⁶⁸, para trompete.



Figura 33 – Cruz Ave Benedicta, em Sol menor. 1º violino – sem denominação de compositor.
Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

⁶⁷ Cópia manuscrita do arquivo da ORB. *Cruz Ave Benedicta*, em Sol menor: partes do 1º e 2º violinos; viola e baixo; flauta transversal e clarineta em Sib. Coro: partes dos naipes de soprano, contralto, tenor e baixo.

⁶⁸ Cópia manuscrita do arquivo da ORB. 1º e 2º trompetes do *Credo*, em Lá Maior, de Miguel Cardoso: *Allegro*, *Et incarnatus* e parte do *Et resurrexit*.

2^a Vl 1

CRUZ AVE BENEDICTA

Moderato

Figura 34 – *Cruz Ave Benedicta* em Sol menor. 2º violino – sem denominação de compositor.
Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Cruz Ave Benedicta

Viola

Figura 35 – *Cruz Ave Benedicta* em Sol menor. Viola – sem denominação de compositor.
Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

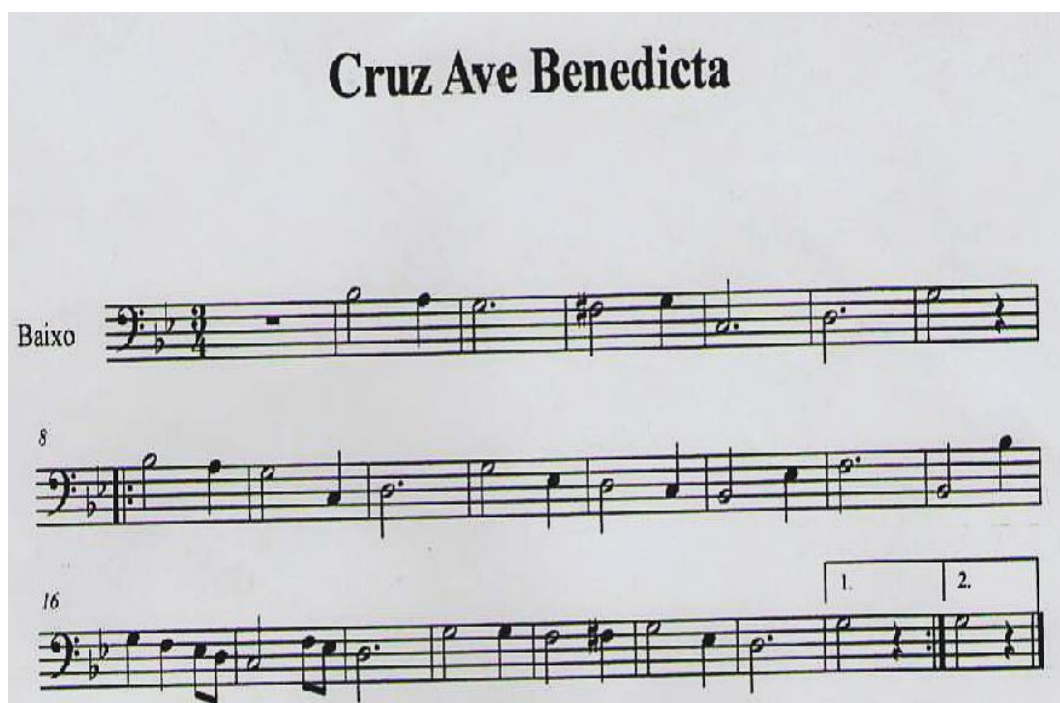


Figura 36 – Cruz Ave Benedicta em Sol menor. Baixo – sem denominação de compositor.
 Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

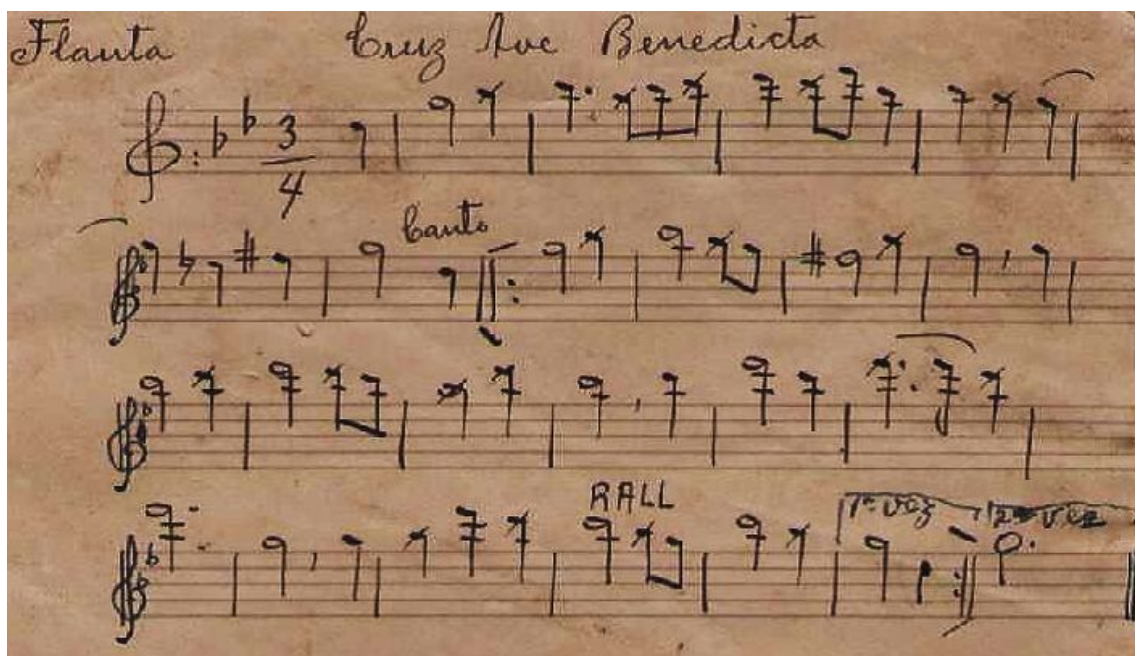


Figura 37 – Cruz Ave Benedicta em Sol menor. Flauta Transversal – sem denominação de compositor.
 Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

1713 Cruz Ave Benedicta

Soprano

Cruz Ave be ne.
di - eta per te mors est de - vi -
eta In te se pen - dit De - us Rex
et - sal - va - tor - me - us Tu ar - bo
rum re - gi - na sa - lu - tis me - di -
ci - na pro - pter - ti - bi - me - us
Et tu - o - la - men

Figura 40 – Cruz Ave Benedicta em Sol menor. Soprano – sem denominação de compositor.
Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

CRUZ AVE BENEDICTA

TENOR

Cruz ave be...ne. di...eta per...
Te mors est...de vi...eta In...te se pen...dit De...us Rex
et...sal...va...tor me...us Tu ar...bo rum re...gi...
na sa...lu...tis me...di...ci... na pro...pter...ti...bi... me...us
Et tu...o...la...men

Figura 41 – Cruz Ave Benedicta em Sol menor. Tenor – sem denominação de compositor.
Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Baixa Cruz Ave Benedicta

Figura 42 – Cruz Ave Benedicta em Sol menor. Baixo – sem denominação de compositor.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Mr. Piston
Allegro
Credo em Lá M
039 03
Miguel Cardoso
10

Figura 43 – Credo em Lá M de Miguel Cardoso. 1º Trompete.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.



Figura 44 – Credo em Lá M de Miguel Cardoso. 1º Trompete.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

A prática musical que acabei de expor pode ser enquadrada dentro do conceito de “participação periférica legítima” em uma relação de aprendizagem denominada como aprendizagem situada (LAVE; WENGER, 1991).

Pela perspectiva da aprendizagem situada, a participação periférica legítima refere-se a uma forma de aprendizagem prática que ocorre em um determinado contexto social, cultural e histórico. Embasada nas teorias sobre as práticas sociais, o conceito “aprendizagem situada: participação periférica legítima” foi desenvolvido a partir da análise de cinco estudos etnográficos sobre aprendizagem prática em comunidades de prática, ou seja, a aprendizagem ocorre em comunidades onde há uma “participação em um sistema de atividades acerca do quais os participantes partilham compreensões sobre o que fazem e sobre o que isso significa em suas vidas e de suas comunidades”⁶⁹ (LAVE; WENGER, 1991, p. 98, tradução minha).

Lave e Wenger (1991) alegam que a principal característica dessa forma de aprendizagem é o que eles chamaram de “participação periférica legítima”. Para eles, os aprendizes envolvidos na aprendizagem de uma prática social estão inseridos em comunidades de prática na qual “o domínio do conhecimento e das habilidades exige

⁶⁹ It does imply participation in an activity system about which participants share understandings concerning what they are doing and what that means in their lives and for their communities.

dos novatos uma participação plena nas praticas socioculturais de uma comunidade”⁷⁰ (p. 29, tradução minha). Os autores definem participação periférica legítima como sendo relações entre novatos e veteranos, e o envolvimento destes com as atividades e artefatos, além da construção de identidades em uma comunidade de prática. Nesse processo de aprendizagem, novatos vão se tornando parte de uma comunidade de prática, em um processo contínuo e crescente, começando pelas atividades mais simples e seguindo em direção às atividades mais complexas, o que levará esse aprendiz a se tornar um participante pleno de sua comunidade de prática.

Agora, descrevo uma das várias experiências de aprendizagem prática que vivenciei durante minhas observações na ORB.

Das quatro músicas executadas hoje na missa, somente a *Salve Regina* era conhecida pelas sopranos. As outras três peças eram desconhecidas porque todas nós éramos novatas. No coro, havia cinco pessoas, sendo que no meu naipe [soprano] se encontravam três, contando comigo. A Linda⁷¹ e a Flora⁷² são amadoras e novatas, não possuem mais do que dois anos de participação na Orquestra, ou seja, no naipe de sopranos havia três cantoras e todas três eram novatas.

A primeira música executada foi o *Kyrie*⁷³ em Fá M da Missa de Santa Elisa, de Luigi Bordese, que saiu um desastre, pois nós três estávamos lendo à primeira vista apesar de o restante do coro ter se saído melhor porque já conheciam a música por serem veteranos na ORB.

Terminado o *Kyrie*, eu tentei solfejar a próxima música: um *Cruz Ave Benedicta* em Sol m em 3/4⁷⁴ [sem especificação de compositor]. Não era difícil e, na hora em que a música começou com a Orquestra, eu percebi que havia pegado o tom exato. Comecei a cantar junto com as outras duas sopranos, mas não me saí muito bem porque cantar com a letra estava me atrapalhando no solfejo. Então, coloquei Lá, Lá, Lá e consegui cantar e ajudá-las a solfejar a melodia. Como eu vi que esta prática estava funcionando, peguei a partitura da *Salve Regina* [sem especificação de compositor] para fazer o mesmo. No entanto, a Linda disse que esta peça ela conhecia, mas a música que viria a seguir – um *Agnus Dei*⁷⁵ em Fá M também da Missa de Santa Elisa de Bordese – era desconhecida para ela.

Comecei a solfejar a primeira vista o *Agnus Dei*, mas achei difícil porque tinha vários saltos e algumas modulações. Cantei-o duas vezes e, logo, a maestrina Stella começou a regê-lo. A Orquestra fez uma

⁷⁰ [...] the mastery of knowledge and skill requires newcomers move toward full participation in the sociocultural practices of a community.

⁷¹ Nome fictício.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Partitura na Figura 45.

⁷⁴ As partituras correspondentes a essa obra se encontram nas Figuras de 33 a 42.

⁷⁵ As partituras correspondentes a essa obra se encontram nas Figuras de 8 a 17.

introdução de quatro compassos antes de o coro entrar, e isso foi ótimo porque tive uma boa uma ideia do que eu iria cantar a seguir. Fiz da mesma forma que na música anterior, comecei com Lá, Lá, Lá e depois passei para a letra porque percebi que esta já era bem familiar para mim, diferentemente do *Cruz Ave Benedicta* (missa de sexta-feira do dia 22/10/2010).

PETITE MESSE SOLENNELLE
A DEUX VOIX
par
LUIGI BORDÈSE.
KYRIE.

Andante.

1^{re} VOIX.
2^e VOIX.
ORGUE.

Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son

Stichverlag von R. SCHOTT & SÖHNE in Mainz. 169752

Figura 45 – *Kyrie* da Missa de Santa Elisa em Fá Maior, de Luigi Bordese – 1ª página da grade para coro a duas vozes e órgão.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Entendo que esta forma de aprendizagem prática – que ocorreu entre as coralistas – também é vivenciada de forma semelhante entre os instrumentistas. Posso dizer que foi a partir deste momento – seis meses após iniciadas as observações – que minha pesquisa alcançou outro patamar. Foi após essa experiência que percebi como ocorre a aprendizagem prática de um repertório sacro, composto e cantado por gerações e gerações, em uma tradição musical e religiosa de grande significância para esta comunidade de prática musical.

3.3 AS MOTIVAÇÕES PARA A ATUAÇÃO EM UMA PRÁTICA MUSICAL TRICENTENÁRIA

3.3.1 O repertório executado pela Orquestra Ribeiro Bastos e o prazer de se fazer música

O repertório executado pela ORB em seus compromissos religiosos é bastante variado. Atualmente, há prevalência do repertório de música sacra brasileira composta principalmente nos séculos XVIII e XIX. Os dados coletados revelam que esse repertório tem nítida influência na permanência dos músicos na ORB, agindo diretamente como agente motivador, como pode ser visto em alguns comentários dos membros da Corporação – obtidos a partir dos questionários – na questão relativa às suas motivações para participarem da ORB:

Adoro música sacra barroca (Músico C 4).

Gosto pela música, repertório (Músico C 11).

Dedicação e repertório executado (Músico C 19).

O estilo musical (Músico I 4).

[...], o repertório vasto, bonito e motivador (Músico I 5).

O repertório sacro que me fascina (Músico I 17).

E nos motivos relacionados a “como e porque entrou para a ORB”:

[...] gosto por música sacra mineira do séc. XVIII (Músico C 19).

[...] admiração pelo estilo musical (Músico I 4).

Podemos observar que, nas respostas dos Músicos C 19 e I 4, a predileção pelo estilo musical está presente em duas perguntas diferentes, sugerindo que este se apresenta efetivamente como uma das motivações de entrada e permanência na ORB.

O repertório executado pela Orquestra não se limita aos compositores sacros setecentistas e oitocentistas, sendo comum a execução de obras de compositores do século XX, principalmente os compositores de São João del-Rei, como também os e de

Prados e Tiradentes – cidades onde também se encontram duas orquestras sacras, cujas características se assemelham às da ORB. A estética musical das composições do século XX é bastante próxima à dos compositores dos séculos anteriores, já que estes tiveram sua formação musical desenvolvida basicamente dentro das quatro orquestras sacras da região.

Segue um exemplo de música composta no século XX pelo músico Vicente Valle⁷⁶. A música é um *Cor Jesu* em Ré menor⁷⁷.

Cor Jesu - Para Coro a 4 Vozes mistas - de Vicente Valle

Lento

Sopranos
Contraltos
Tenores
Baixos

Cor-Je-su Cor-Je-su Cor-Je-su Cor-Je-su

Majesta-tis in fi-ni-tae Majes-ta-tis in fi-ni-tae

Ma-jes-ta-tis in fi-ni-tae Ma-jes-ta-tis in fi-ni-tae

Ma-jes-ta-tis in fi-ni-tae Ma-jes-ta-tis in fi-ni-tae

ni-tae ni-tae ni-tae ni-tae

ni-tae mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re

ni-tae mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re

Figura 46 – *Cor Jesu*, em Ré menor, de Vicente Valle. Grade do coro com as quatro vozes.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

⁷⁶ Ver biografia.

⁷⁷ Cópia manuscrita do arquivo da ORB. *Cor Jesu*, em Ré menor, de Vicente Valle. Partes do 1º e 2º violinos; violoncelo; contrabaixo e flauta transversa; clarineta em Sib; grade do coro com as quatro vozes.

1º Violino - Cor Jesu - Vicente Valle

Lento

meno - rall - meno - A tempo

dim ppp

Vicente Valle

10-8-90

Figura 47 – Cor Jesu, em Ré menor, de Vicente Valle. 1º violino.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

2º Violino - Cor Jesu - de Vicente Valle

Lento

meno - rall - A tempo

Vicente Valle

10-8-90

Figura 48 – Cor Jesu, em Ré menor, de Vicente Valle. 2º violino.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.



Figura 49 – *Cor Jesu*, em Ré menor, de Vicente Valle. Violoncelo.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

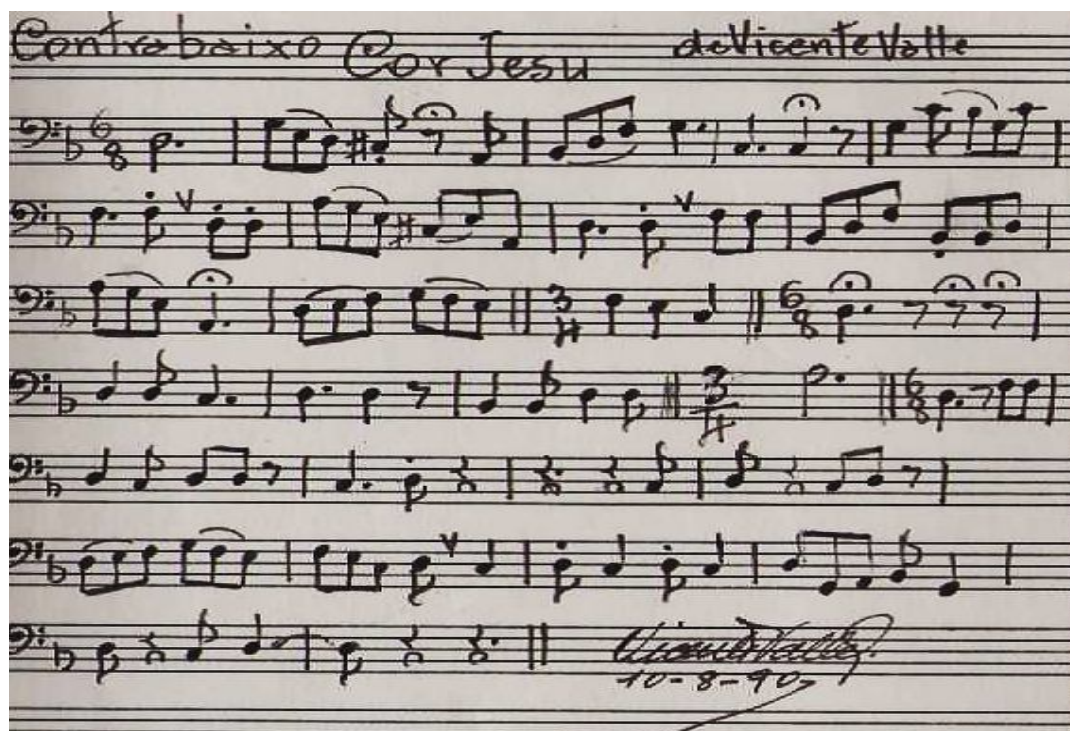


Figura 50 – *Cor Jesu*, em Ré menor, de Vicente Valle. Contrabaixo.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

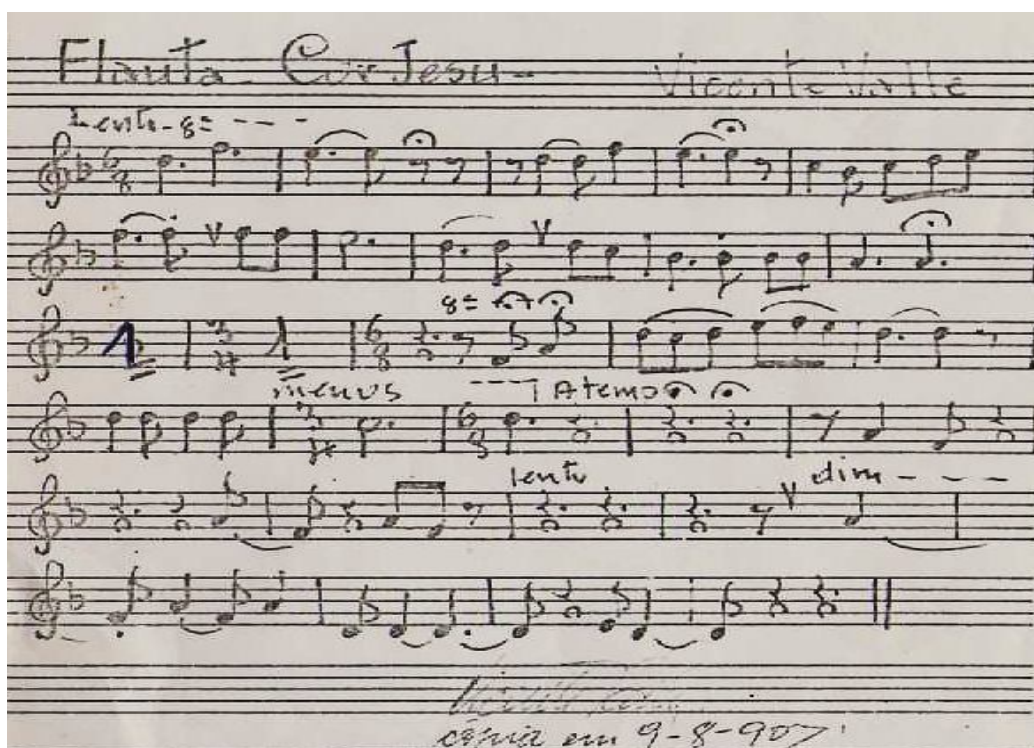


Figura 51 – *Cor Jesu*, em Ré menor, de Vicente Valle. Flauta transversal.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

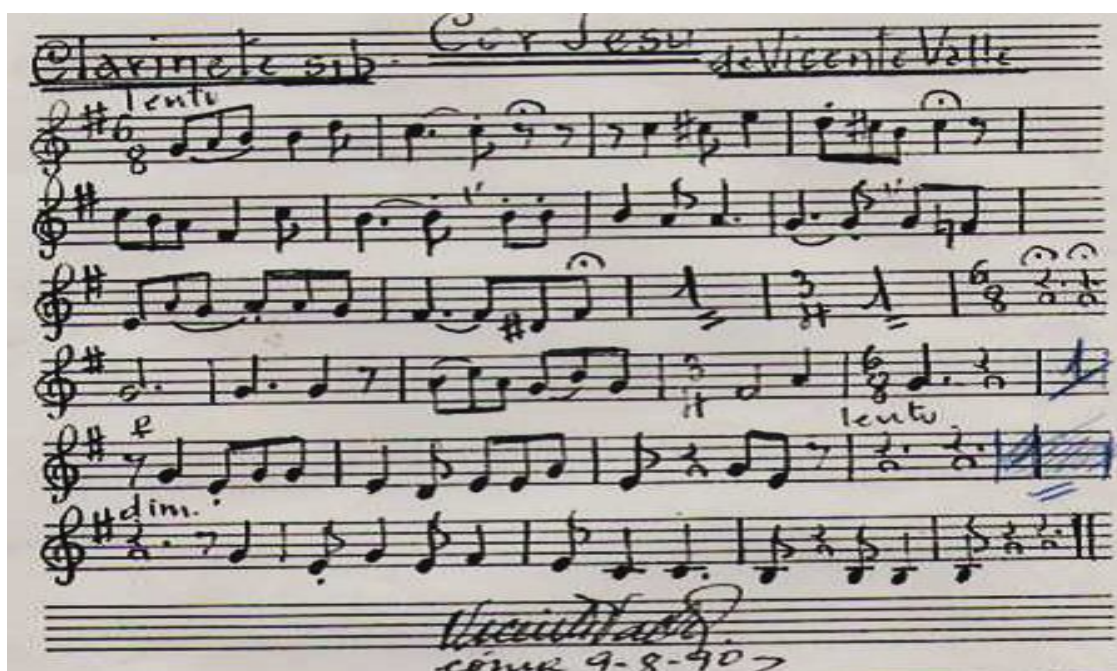


Figura 52 – *Cor Jesu*, em Ré menor, de Vicente Valle. Clarineta em Sib.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

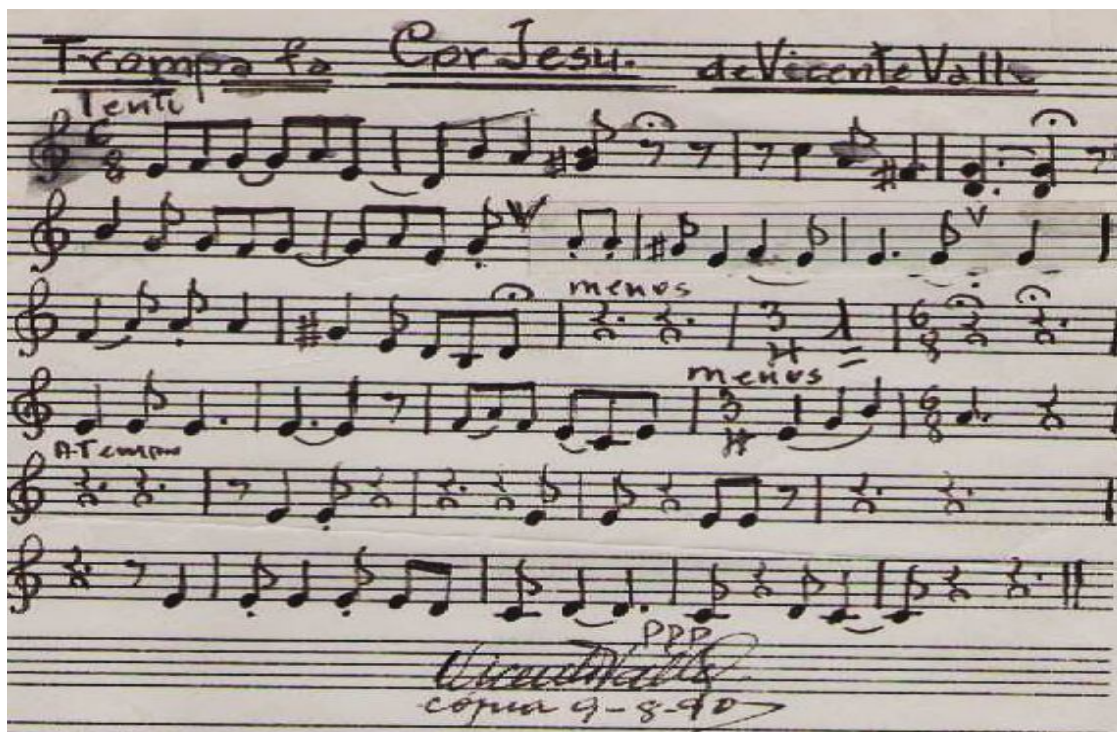


Figura 53 – *Cor Jesu*, em Ré menor, de Vicente Valle. Trompa em fá.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Da mesma forma, como dito anteriormente, fazem parte do repertório da ORB obras sacras escritas originalmente para órgão e arranjadas para coro a duas vozes e pequena orquestra, executadas principalmente nas missas de quinta-feira e sexta-feira. De acordo com José Geraldo da Silva⁷⁸ e a maestrina Stella, esse repertório, provavelmente oriundo de livros do gênero Harpa de Sião, é executado há mais de cem anos e foi arranjado pelos antigos regentes da ORB: Telêmaco Neves (1898-1950) e João Evangelista Pequeno (1867-1949).

Mas acredito ser importante esclarecer que o repertório sacro brasileiro – dos séculos XVIII, XIX e XX – começou a fazer parte constante do cotidiano da ORB na segunda metade do século XX, mais precisamente em 1977, quando a maestrina Stella Neves e seu irmão José Maria Neves assumiram a direção da ORB. A esse respeito, Neves (1987) relata que

[...] interessante fenômeno de identificação, [ocorreu] por parte do grupo, [...] na programação da Semana Santa de 1978, quando muitas

⁷⁸ Presidente da ORB, cantor e um dos responsáveis pela organização do repertório durante todas as atividades da Orquestra. Canta há 29 anos na Orquestra e é um dos poucos músicos atuantes que iniciou sua formação musical dentro da própria Orquestra. É design floral, tem 48 anos e é chamado por todos de “Tuca”.

das obras estrangeiras que eram executadas no passado recente foram substituídas por obras são-joanenses (ou mineiras, ou brasileiras) dos séculos XVIII e XIX (p. 188, parênteses do autor).

A partir de evidências coletadas de um programa da Semana Santa de 1899, o autor suspeita que, desde aquela época, fosse comum se executarem obras de autores estrangeiros, pois, no referido programa, vê-se que, na Sexta-feira da Paixão daquele ano, foram executados o “Coro da Caridade” e partes do *Stabat Mater*, de G. Rossini, compositor italiano do século XIX (NEVES, 1987, p. 188).

A informação dada por Neves (1987) pôde ser confirmada pela maestrina Stella quando questionada sobre os desafios e as dificuldades que enfrentou – junto ao seu irmão – ao assumirem a regência da ORB em 1977. A regente expõe que: *“imediatamente, a gente teve o desafio de fazer a consciência dos elementos da Orquestra de que devíamos tocar música brasileira”* (entrevista concedida no dia 14 de maio), pois, do final do século XIX até 1976, a execução de música estrangeira esteve em voga nas atividades cotidianas da ORB. Segundo Stella, o repertório era principalmente composto de música italiana, uma vez que *“era hábito tocar muito Rossini... Rossini esteve na moda, nesta época... Todo mundo tocava Rossini”* (*ibidem*) e, às vezes, era executado o repertório de alguns compositores alemães.

Para a maestrina, tal fato – o de se valorizar mais a música de compositores estrangeiros – impediu que a ORB executasse um repertório de música sacra local, mineiro e brasileiro. Ela ainda acrescenta que isso se tornou um obstáculo que tiveram que transpor quando ela e seu irmão mudaram o repertório da ORB. Nesse sentido, a maestrina expõe que

[...] inicialmente, a gente teve que fazer a consciência dos músicos da Orquestra – até dos mais velhos, que já estavam acostumados com os Rossini da vida – de que nós devíamos tocar música brasileira, de compositores brasileiros (STELLA NEVES, entrevista concedida no dia 14 de maio de 2010).

As revelações de que durante quase um século a ORB executou, em sua maioria, um repertório estrangeiro – a maestrina expõe que as cerimônias eram realizadas somente com cerca de 20% de música brasileira – gerou em mim uma curiosidade para saber quais eram as condições do acervo de obras sacras dos séculos XVIII e XIX que hoje se encontram na sede da Orquestra. Stella Neves explica que o arquivo da ORB foi “muito acrescido” depois que ela e seu irmão assumiram a diretoria da Corporação. Mas

complementa que, antes de tomar a frente da Orquestra, havia muitas obras brasileiras. No entanto, “[...] *algumas estavam embrulhadas e escritas por fora: ‘impossíveis de ser tocadas’ [...]*” (*ibidem*). Diante de tal afirmação, questionei-a sobre os motivos pelo qual essas músicas estavam com essas indicações. Ela explica que não se sabe exatamente o motivo, que poderia ser pelas dificuldades técnicas das peças ou pelo tamanho das mesmas, visto que algumas duravam cerca de uma hora a uma hora e meia, e acrescenta: “*Então, nós desembulhamos todas elas e conhecemos então, agora, todo esse arquivo*” (*ibidem*).

Ao ser questionada por que houve essa inversão de valores culturais ao longo do século XX, ela expõe que “*era chique tocar estrangeiros... compositores estrangeiros. As grandes orquestras do mundo tocavam compositores estrangeiros... e a gente se metia a fazer também...*” (*ibidem*), e, no que se refere à música estrangeira, “*qualquer grupo fazia melhor do que a gente*” e que, se “*nós não fizéssemos, não seriam eles que iriam fazer...*” (*ibidem*).

Podemos identificar duas situações importantes reveladas pelas respostas da maestrina Stella Neves que estão relacionadas entre si. Primeira, a necessidade da construção de uma identidade dos membros da ORB como músicos são-joanenses, mineiros e brasileiros por meio da execução de música brasileira no lugar de música estrangeira: “*se nós não fizéssemos, não seriam os estrangeiros que iam fazer*” (*ibidem*). Essa questão foi também apontada por Neves (1987) na discussão anterior e aparece em algumas respostas de alguns membros da ORB quando questionados sobre as motivações para permanecer na Orquestra.

Gosto pela música... conservar a tradição de minha terra São João del-Rei (Músico C 2).

A vontade de todos querendo fazer boa música e manter as tradições (Músico I 20).

Segunda, a necessidade de vencer algumas dificuldades técnicas do repertório executado no cotidiano da ORB. Relacionados a isso, vemos alguns comentários nas respostas de músicos quando interpelados com a seguinte pergunta: “a sua participação dentro da Orquestra Ribeiro Bastos ajudou de alguma forma a aprendizagem da ‘leitura de partitura musical’, e se a resposta fosse *sim*, de que forma”.

[sim] *Todo o repertório, exige sempre uma técnica especial, buscar meios é fundamental* (Músico C 19).

Ou ainda, se participar da ORB o(a) ajudou de alguma forma no desenvolvimento e na aprendizagem de sua técnica instrumental:

[sim] *As partituras, em geral, são de médias para difíceis, o que lhe dá um desafio técnico musical constante e é preciso estudar muito* (Músico I 2).

[sim] *O repertório exige muito de exercícios feitos nas escalas, como os de mudanças de posição etc.* (Músico I 13).

[sim] *Existem desafios em algumas músicas, como notas muito agudas, cordas duplas etc. Coisas que tem que praticar* (Músico I 22).

O repertório ensaiado aos sábados são obras sacras mineiras e brasileiras mais complexas – musical e tecnicamente – e significativas, em sua maioria compostas nos séculos XVIII e XIX. Além disso, a maioria dessas peças são pouco conhecidas, ou até mesmo desconhecidas, pelos integrantes da Orquestra. O objetivo desses ensaios é preparar a execução dessas músicas para as principais cerimônias religiosas que acontecem durante o ano, como as Missas Solenes e *Te Deums*. Por exemplo, a Missa Pastoril do Padre José Maurício Nunes Garcia foi ensaiada por cinco sábados consecutivos e, segundo informações coletadas nos ensaios, essa missa era desconhecida pela maioria dos membros da Orquestra.

Diante dessas informações, ficou claro que a execução de um repertório, cuja própria história se confunde com as dos membros da Orquestra que a executam, é um agente motivador dessa participação e aprendizagem musical, pois “[...] os artefatos usados dentro de uma prática cultural carregam uma parcela substancial da herança daquela prática”⁷⁹ (LAVE; WENGER, 1991, p. 101, tradução minha).

Nesse caso, o repertório musical se torna o principal artefato dessa prática musical. Para Lave e Wenger (1991):

[...] a ‘transparência’ da organização sociopolítica da prática, dos seus conteúdos e de seus artefatos envolvidos na prática **é um recurso crucial para aumentar a participação**⁸⁰ (LAVE; WENGER, 1991, p. 91, aspas dos autores, grifo meu, tradução minha).

⁷⁹ [...] the artifacts used within a cultural practice carry a substantial portion of that practice's heritage.

⁸⁰ Then we argue that “transparency” of the sociopolitical organization of practice, of its content and of the artifacts engaged in practice, is a crucial resource for increasing participation.

Além do repertório executado pela ORB, outro agente motivador dessa prática social é o prazer que os músicos da ORB demonstraram em seus relatos de fazer música, pois esse foi um ponto bastante significativo revelado pelas respostas dos questionários e pelas minhas observações. Em algumas das cerimônias, fiz as seguintes observações relacionadas à questão:

O pessoal do coro comentou comigo que todo mundo da Orquestra gosta da Missa do Presciliano Silva⁸¹ (Missa de Sétimo Dia – 10/6/2010).

A Sara⁸² disse que a missa de Carlos Passos de Andrade é muito bonita, que é ‘melodiosa’ e que deveriam trazer mais vezes essa música para a ‘gente cantar’ (Missa de Ação de Graças – 21/8/2010).

Durante a execução do *Flos Carmeli*⁸³, da Novena do Carmo, de Jerônimo de Souza Lobo, a Sara disse a seguinte frase: ‘Acho essa música linda’ (9º ensaio – 3/7/2010).

Lave e Wenger (1991, p. 111) confirmam essa relação significativa quando afirmam que a prática, em uma comunidade de prática, se confunde com o lazer e/ou trabalho, pois estes se tornam “pouco distinguíveis”.

Quando questionados sobre suas motivações para cantar e/ou tocar na ORB, alguns músicos tecem os seguintes comentários:

Dom e prazer musical (Músico C 1).

Gosto pela música... [...] (Músico C 2).

Adoro cantar, [...] cada vez aprendo mais e assim vou adquirindo mais experiência e aprendendo mais... (Músico C 4).

[...] a própria música que para mim é um lazer (Músico C 6).

A música [...] (Músico C 7).

Música, [...] (Músico C 8).

A música, [...] (Músico C 9).

Gosto muito de cantar, [...] (Músico C 15).

O amor à música, [...] (Músico I 14).

⁸¹ Ver biografia na tese de doutorado intitulada “Presciliano Silva e Francisco Valle: distintos românticos”, de André Luis Dias Pires.

⁸² Nome fictício.

⁸³ Ver site: <https://www.youtube.com/watch?v=YVSrJ4SXHIE>.

*[...] o simples **prazer de participar** da Orquestra em todos os seus ensaios e eventos (Músico I 2).*

Na pergunta sobre “como e por que entrou para a ORB”:

*[...] **pelo prazer** da música e de ser músico (Músico I 2).*

*[...] **admiração** pelo estilo musical (Músico I 4).*

*[...] por **gosto** (Músico I 20).*

Portanto, ficou evidente que tanto o repertório quanto o prazer de executá-lo são de extrema importância para a aprendizagem musical e a manutenção dessa prática musical bicentenária.

3.3.2 Referências familiares

Para Arévalo (2010, p. 4), a tradição é uma construção social que muda ao longo do tempo, de uma geração a outra; ou seja, é intergeracional. Dentre os agentes motivadores para a permanência na ORB, as referências familiares foram um deles. Na pergunta sobre a presença de parentes nas quatro orquestras sacras da região – Lira Ceciliana, em Prados; Ramalho, em Tiradentes; Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, em São João del-Rei –, obtive as seguintes respostas:

Tabela 6 – Parentes nas orquestras sacras na região do Vale do Rio das Mortes.

	Não	Sim
Coralistas	6 coralistas – 29%	15 coralistas - 71%
Instrumentistas	10 instrumentistas - 44%	13 instrumentistas - 56%
Geral	16 músicos – 36%	28 músicos – 64%

Como podemos constatar na Tabela 6, 28 músicos (64%) responderam que têm ou já tiveram algum parente atuando nas orquestras sacras da região. A porcentagem maior está entre os coralistas, e os dados sugerem que tal situação se deve ao fato de a

média de idade cronológica deles ser maior do que a dos instrumentistas. Para realizar esta reflexão, baseie-me na informação de um coralista veterano da ORB, que me informou que os laços de parentesco entre os músicos são mais comuns entre os músicos mais antigos do que entre os músicos atuais.

Entretanto, quando, em minha entrevista com Stella Neves, o referido tema surge – a atuação de membros da Corporação que alegaram no questionário não possuírem antepassados na Orquestra –, a regente faz a seguinte exclamação: “*Se você procura, tem!*”

Aos músicos que responderam “sim” a essa questão do questionário, busquei saber sobre quais seriam as orquestras sacras da região em que esses parentes atuaram. Seguem as informações:

Tabela 7 – Orquestras sacras onde os músicos da ORB têm ou já tiveram parentes.

	Orquestra Ribeiro Bastos	Orquestra Lira Sanjoanense	Orquestra e Banda Ramalho	Orquestra Lira Ceciliana	Orquestras Lira Ceciliana e Lira Sanjoanense	Orquestras Ribeiro Bastos e Lira Sanjoanense
Coralistas	10 coralistas 67%	4 coralistas 27%	1 coralista 6%			
Instrumentistas	7 instrumentistas 4%	3 instrumentistas 22%		1 instrumentista 8%	1 instrumentista 8%	1 instrumentista 8%
Geral	17 músicos 60%	7 músicos 24%	1 músico 4%	1 músico 4%	1 músico 4%	1 músico 4%

Podemos observar que a maioria dos músicos, 60%, cita a própria Orquestra da qual são membros. Além disso, perguntei qual seria esse grau de parentesco. Seguem algumas das respostas:

Meu avô, há quase 100 anos, foi flautista quando serviu ao exército [seu avô atuou na Orquestra Lira Sanjoanense como flautista] (Músico I 10).

Bom, desde o século XVIII, meus antepassados fazem parte deste meio, cito aqui o compositor Joaquim de Paula Souza⁸⁴ (Músico I Y).⁸⁵

⁸⁴ Ver biografia.

⁸⁵ Optei por não colocar a identificação deste músico para que ele não seja reconhecido em outras partes deste trabalho.

Meu bisavô, Rafael Tobias da Costa Moreira, começou a vida musical na Ribeiro Bastos, mas terminou na Lira Sanjoanense. Ele compôs algumas marchas e valsas em homenagem a cada um dos 13 filhos que teve. Ele faleceu em 1924 e tinha uma bandinha de garotos. Era negro e filho bastardo numa cidade que havia abolido a escravidão há pouco tempo. Segundo umas das filhas dele, a maioria das suas peças foram assinadas por um de seus alunos, [...]. Ele era amigo do pai de [...] uma musicista são-joanense ainda viva, que confirma muitas histórias sobre ele (Músico I X).⁸⁶

Outras respostas, obtidas a partir da pergunta “como e por que entrou para a ORB”, também ajudaram a ter uma ideia sobre a questão familiar na Orquestra:

Bom, a voz eu tinha e só não sabia música, depois minha irmã me ensinou [...] [a irmã fazia parte da ORB] (Músico C 4).

Influência de minha família (Músico C 10).

Convite, e dentro de um projeto na qual a Orquestra havia trazendo pais e filhos juntos (Músico C 14).

Ao fato de eu gostar de música e ver meus familiares lá (Músico C 21).

Minha irmã me convidou, já que eu tinha vontade de participar da Orquestra (Músico C 17).

As observações também mostraram a presença constante de familiares, principalmente de crianças, filhos de músicos da ORB. Foi notório o carinho com que os músicos da ORB tratam as crianças que, eventualmente, comparecem a ensaios e cerimônias. Elas se tornam o centro das atenções, são pegadas no colo e, às vezes, alguns músicos até tocam segurando o filho no colo, além de serem estimuladas a brincarem com os instrumentos musicais.

Em um dos dias da Novena do Carmo, houve um episódio que se sobressaiu dentre as minhas várias observações. Diz respeito a uma criança de seis anos que estava sempre presente com os avós (coralistas) e uma tia (violinista) em quase todas as atividades da ORB. Segue o relato em meu diário de campo:

Hoje, o Gustavo⁸⁷ está no coro, junto com os avós, mas se sentou perto do naipe dos sopros (geralmente, ele fica perto do naipe de violoncelos e contrabaixo). Primeiro, deram a ele um trompete para

⁸⁶ Optei por não colocar a identificação deste músico para que ele não seja reconhecido em outras partes deste trabalho.

⁸⁷ Nome fictício para preservar a identidade da criança.

brincar. Ele ficou soprando e experimentando o instrumento, enquanto que o trompetista da ORB, atento e com a maior paciência, mostrava a ele as chaves e como deveria tocar. Ele ficou uns 20 minutos brincando com o trompete antes de voltar para o coro. Ele acompanhou toda a Novena. Durante o sermão do padre, ele pegou o trompete novamente e aí se sentaram ao lado dele mais dois músicos além do trompetista – um clarinetista e um trompista – e o deixaram brincar de tocar os instrumentos. Ele é, sem dúvida, a atração da Ribeiro! (Novena do Carmo – 10/7/2010)

Nesse mesmo dia, fiquei sabendo que o Gustavo estava tendo aulas de violoncelo com um dos músicos da Orquestra. Stella Neves relatou que, em sua segunda aula de violoncelo, ele pediu ao professor para “andar rápido” porque ele queria tocar na Missa Solene da Novena da Conceição que acontece no dia 8 de dezembro.

Em sua entrevista, a maestrina complementa os dados que sugerem as “referencias familiares” como um fator motivacional para a participação na ORB.

Fabíola: *Stella, em sua opinião, o que leva um músico de São João del-Rei a querer tocar na Orquestra Ribeiro Bastos?*

Stella Neves: *Bom, o critério familiar é muito importante... os parentes... Quase todos os músicos da Orquestra já teve um parente lá... ou têm... ou vai ter um parente lá. Eu, por exemplo: o Gustavo [a criança que citei no parágrafo anterior] é seu sobrinho neto, é a sexta geração. Ele já tá lá frequentando com avó, com avô... e eu tenho certeza que depois ele vai ser músico.*

Fabíola: *Então, Stella, o principal motivo é a questão familiar? É isso que leva os músicos a quererem tocar na Orquestra?*

Stella Neves: *É. O contato, né? O convívio que já tem desde cedo.*

Fabíola: *O fato de a Orquestra atuar em São João del-Rei, de eles crescerem vendo isso, também... Você acha que isso de alguma forma ajuda nessa motivação? Porque às vezes tem algum músico que não tem parentes, que nunca teve...*

Stella Neves: *Se você procura, tem!*

De acordo com Lave e Wenger (1991), a “participação legítima [em comunidades de prática, neste caso a ORB] vem de forma difusa através do pertencimento à família e à comunidade”⁸⁸ (p. 92, tradução minha).

Green (2006) reforça a questão da influência familiar nas práticas musicais em contextos informais ao questionar a autenticidade do ensino da música clássica formal. Segundo a autora, as práticas de aprendizagem da música clássica:

⁸⁸ [...] legitimate participation comes diffusely through membership in family and community.

[...] também costumavam ser muito mais informal, profundamente localizada dentro da família-músico ou aprendizagem prática em redes, em que jovens alunos adquiriram suas habilidades e conhecimentos por imersão em uma comunidade de prática adulta⁸⁹ (p. 114, tradução minha).

Feichas (2006) argumenta que a “aprendizagem da música pode ser amplamente conceituada como envolvendo a socialização e, através desta, a aquisição de habilidades e conhecimentos” (p. 79, tradução minha).⁹⁰ Dessa forma, podemos argumentar que “as pessoas começam a adquirir conhecimento musical inicial dentro da ‘paisagem sonora’ de suas próprias casas, onde as crianças desenvolvem desde cedo sua sensibilidade musical”⁹¹ (*ibidem*).

3.3.3 A religião e o convívio social

A presença da religiosidade dos membros da ORB foi algo que ficou evidente durante as observações. É comum ver os músicos acompanhando a missa, muitas vezes, com terços e seguindo os passos da liturgia missal. Tal situação acontecia, principalmente, quando se tratava de momentos como a Consagração da Hóstia e Vinho, momento em que eles se levantavam ou se ajoelhavam.

Esse foi um dos fatores motivacionais citados pelos músicos para a prática musical na Corporação. Seguem alguns depoimentos:

A possibilidade de louvar a Deus pela música (Músico C 3).

[...] cantar na igreja, [...] (Músico C 7).

A religião (Músico C 18).

[...] a fé [...] (Músico I 11).

Na pergunta sobre “como e por que” entrou para a ORB, o Músico C 11 aponta na mesma direção:

⁸⁹ [...] too, used to be much more informal, deeply located within musician-family or apprenticeship networks, whereby young learners acquired their skills and knowledge by immersion in an adult community of practice.

⁹⁰ Learning music can be broadly conceptualised as involving socialization and through this, the acquisition of skills and knowledge.

⁹¹ [...] people start acquiring musical knowledge begins within the home ‘soundscape’ where children develop their early musical sensibilities.

[entrou para a ORB] *Através de curso promovido pela fundação Roberto Marinho, [e] **por motivos religiosos** [...].*

Outro elemento motivador de permanência na Instituição é a convivência com os amigos que também são membros da Orquestra e o sentimento de pertencerem a uma família. Dentre os 46 músicos que responderam ao questionário, 29 deles (63%) se enquadraram nessa categoria: 12 (57%) coralistas e 17 (68%) instrumentistas. Como podemos observar, é bastante representativa a porcentagem de músicos, cuja motivação é a convivência social, como mostram alguns relatos:

[...] todos os integrantes são meus amigos e é por isso que até hoje e não sei até quando estarei lá (Músico C 4).

[...] gosto muito dos colegas [...] (Músico C 5).

A convivência com os colegas [...] (Músico C 6).

[...] os colegas (Músico C 7).

[...] convivência [...] (Músico C 8).

[...] convivência com os demais integrantes (Músico C 10).

[...] amigos (Músico C 13).

[...] pela família que somos (Músico C 15).

*[...] do ambiente que é muito bom, o **companheirismo** (Músico C 16).*

*É uma **família**. Gosto muito de todas as pessoas que lá frequentam, temos uma **história de vida juntas** (Músico I 10).*

*A **amizade**, [...] e bom convívio com o meio musical em São João del-Rei (Músico I 11).*

*[...] principalmente a afetividade que criei pela instituição, **já faz parte da minha vida** (Músico I 14).*

*As amigades que tenho lá, a **gratidão por terem acreditado em mim quando entrei**, [...] (Músico I 15).*

O sentimento de pertencer a uma comunidade e o fator positivo relacionado à convivência social com os outros membros da ORB contribui para essa permanência e, por conseguinte, para a aprendizagem musical, pois a “aceitação pela interação com

profissionais competentes reconhecidos torna a aprendizagem legítima e de valor do ponto de vista dos aprendizes”⁹² (LAVE; WENGER, 1991, p. 110).

3.3.4 Tradição, patrimônio, identidade

Ao realizar o cruzamento das evidências, três palavras significativas e que se interligavam surgiram desta análise: tradição, patrimônio e identidade, o que me levou a abrir este espaço de discussão.

Será que os três conceitos seriam abordados juntos em alguma teoria? Foi a partir dessa questão que cheguei ao texto *La tradición, el patrimonio y la identidad*, do professor de Patrimônio Etnológico, Javier Marcos Arévalo, do *Departamento de Psicología y Sociología de la Educación da Universidad de Extremadura*, na Espanha, além de outros artigos em que esse tema foi debatido por esse mesmo autor.

Segundo Arévalo (2004), os três conceitos são “[...] complexos, ambíguos e polissêmicos; porque são construções sociais cujos significados mudam dependendo da época, do tempo histórico e segundo quem os emprega e para que fim usá-lo”⁹³ (ARÉVALO, 2004, p. 925, tradução minha).

3.3.4.1 Tradição

O conceito de tradição aqui será tratado sob o prisma das ideias de Arévalo (2004). O autor expõe o conceito a partir de uma perspectiva tradicional da antropologia social e do ponto de vista abordado por alguns antropólogos na atualidade. Para ele, tradição é

[...] um sistema dialeticamente integrado por subsistemas inter-relacionados: o material (infraestrutura: as relações que se estabelecem entre as pessoas e o seu meio), o comportamento social (a estrutura: os relacionamentos que os homens e mulheres juntos constroem e mantêm) e o mental-simbólico (a superestrutura: as relações que existem entre homens e vida após a morte, o

⁹² Acceptance by and interaction with acknowledged adept practitioners make learning legitimate and of value from the point of view of the apprentice.

⁹³ [...] conceptos complejos, ambíguos y polisémicos; porque son construcciones sociales cuyos significados cambian dependiendo de la época, el tiempo histórico y según quienes los empleen y para qué fines los utilicen.

sobrenatural)⁹⁴ (ARÉVALO, 2010, p. 2, parênteses do autor, tradução minha).

Arévalo (2010) ressalta que tradição é algo que varia no tempo, dentro de cada e das diferentes culturas e de acordo com os grupos sociais. Para o autor, a tradição se atualiza e se renova do passado para o presente. Para manter-se vigente, modifica-se ao compasso da sociedade, pois representa a “continuidade histórica e a memória coletiva” (p. 2-3), onde nos dá a ideia de nos remeter a um passado que se mantém vivo no presente, ou seja, a permanência de um passado vivo com grande capacidade de adaptação e de se criar novamente.

A necessidade de atualizar e renovar a tradição musical na ORB e, conseqüentemente, em São João del-Rei fez-se presente nas intenções de alguns de seus membros mais antigos. Um exemplo pode ser encontrado na fala do Músico I 10 quando questionado sobre “como e por que entrou para a Orquestra”. Ele responde: “*a convite do meu professor de violino [...], que nos levou para tocar. Éramos ‘sangue novo’, como José Maria Neves* [na época, um dos diretores regentes da Corporação] *dizia*”.

Salomea Gandelman, ao escrever a biografia de José Maria Neves, revela um depoimento do musicólogo na série *Trajetórias*⁹⁵ sobre a entrada de novos elementos na Orquestra e, conseqüentemente, a manutenção dessa tradição musical que remonta ao início do século XVIII na cidade de São João del-Rei e ao final desse mesmo século na ORB:

[...] tive a impressão de que se viesse um pé de vento, aquela brisa da qual os franceses fogem, a *courant d’air*, eu tinha a sensação que morreria metade do grupo, porque a média [de idade] do grupo estava por volta dos setenta anos. Qualquer corrente de ar destruiria duzentos anos de história. Realmente, rejuvenescer o grupo era fundamental (NEVES, depoimento na série *Trajetórias*⁹⁶, em 7/5/2002)⁹⁷.

⁹⁴ [...] un sistema integrado dialécticamente por subsistemas interrelacionados: lo material (infraestructura: las relaciones que se establecen entre los hombres y el medio), lo conductual-social (la estructura: las relaciones que construyen y mantienen los hombres y las mujeres entre sí) y lo mental-simbólico (la superestructura: las relaciones que se dan entre los hombres y el más allá, lo sobrenatural).

⁹⁵ Realizada pela Academia Brasileira de Música (ABM), essa série intitulada *Trajetórias* iniciou-se em “1999 e apresenta o relato das experiências, ideias, realizações e obras de um músico convidado”. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/serie_trajetoria.html>. Acesso em: 16 maio 2012.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Este depoimento – encontrado na p. 374 – Salomea Gandelman cita na segunda edição revisada e ampliada por ela do livro *Música contemporânea brasileira*, lançado em 2008. A primeira edição foi em 1981, resultado da tese de doutorado de José Maria Neves.

A necessidade da conservação, mas, em constante renovação da tradição – religiosa e musical – tão presente na vida do cidadão são-joanense, foi presenciada durante vários momentos de minhas observações. Gostaria de citar aqui um exemplo ocorrido na Missa Solene da Novena do Carmo realizada em um dia útil às 10 h.

O coro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo estava com muitos músicos. Alguns deles comentaram – com ares orgulhosos do que estaria para acontecer – que a missa que seria celebrada era uma Missa Tridentina, ou seja, uma missa que “segue o rito romano de acordo com o *Missale Romanum* de 1570, cuja reformulação foi solicitada pelo concílio de Trento” (GODINHO, 2008, p. 16). Segundo os músicos, essa é uma missa rezada em latim com o padre voltado para o altar, como antigamente. Eles me disseram que isso começou há uns dois anos – 2008 – e que o padre que iria rezar a Missa Tridentina naquele dia era o único que sabia celebrar esse tipo de cerimônia.

Ainda, relacionada à Novena do Carmo, chamou-me a atenção a quantidade de fiéis que participaram dos nove dias de missa e novena, pois a igreja sempre estava com muitas pessoas, com todos os bancos ocupados, além dos que se encontravam em pé assistindo à cerimônia. Na questão sobre motivações para permanecer na ORB, a palavra tradição se mostrou com certa frequência. Seguem alguns exemplos:

[...] *conservar a tradição de minha terra São João del-Rei* (Músico C 2).

[...]. *tradição* (Músico C 8).

A tradição musical, [...] (Músico I 3).

[...] *tradição* (Músico I 18).

[...] *Tradição* [...] (Músico I 19).

[...] *manter as tradições* (Músico I 20).

Ou ainda, quando questionados em uma pergunta fechada, se se consideravam membros da ORB e, nesse caso, se eram membros novatos, veteranos ou músicos convidados, o Músico C 19 dá o seguinte depoimento:

[para este, sua participação na ORB era] *Importante por manter viva uma tradição da cidade.*

Arévalo (2010) complementa:

De tal maneira a tradição, veículo de memória, adapta-se e recree-se; porque a tradição por sua característica de fluidez e permeabilidade vincula as pessoas com sua história, ou seja, com a memória coletiva⁹⁸ (p. 3, tradução minha).

3.3.4.2 Patrimônio

Junto à sua arquitetura, a tradição musical em São João del-Rei é um patrimônio histórico e cultural. A valorização desse patrimônio permite que a cidade receba anualmente milhares de turistas que vêm em busca do conhecimento de um passado colonial brasileiro e mineiro (TOLEDO, 2007, p. 3). De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), citado por Toledo (2007), a arquitetura religiosa são-joanense

[...] segue, na sua maior parte, os padrões tradicionais dos partidos das matrizes mineiras da primeira fase, com a clássica disposição de planta em nave, capela-mor, sacristias e corredores laterais, tendo a fachada organizada em um corpo principal ladeado por duas torres, geralmente de perfil quadrado. Quanto à ornamentação, estas igrejas obedecem principalmente aos padrões artísticos vigentes em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII e início do XIX, correspondendo a composições do gosto rococó (p. 3).

Arévalo (2004, 2010) compreende patrimônio como algo dinâmico, “longe da retórica e nostalgia do passado”, como um recurso, como um processo vivo, mas não como algo imutável. Para ele, o patrimônio é o resultado de uma construção social, um conjunto de bens culturais que “recebem um valor positivo por parte da sociedade, cuja **identidade se expressa**” (ARÉVALO, 2010, p. 1, grifo meu).

A noção de preservação do patrimônio imaterial representado nesse contexto pela prática musical na ORB pôde ser observada por meio da resposta de um dos músicos quando questionado sobre suas motivações para permanecer na Orquestra:

[...] *continuidade e preservação desse nosso patrimônio* (Músico C 11).

⁹⁸ De tal manera la tradición, vehículo de memoria, se adapta y recrea; porque la tradición por su característica de fluidez y permeabilidad vincula a la gente con su historia, es decir con la memoria colectiva.

Arévalo (2004), ao citar Bourdieu (1999), nos diz que “o patrimônio [...] é um capital simbólico vinculado à noção de identidade” (p. 931), e acrescenta que o patrimônio imaterial é uma importante fonte de criatividade e identidade.

As relações entre turismo, patrimônio, cultura e religião são partes da vida da comunidade são-joanense e do cotidiano da ORB. Nesse sentido, a cidade se torna um polo em potencial para um turismo religioso e cultural, conforme a maestrina Stella Neves nos conta:

Fabiola: [...] em sua opinião, o que as duas orquestras sacras de São João del-Rei – a Lira Sanjoanense e a Orquestra Ribeiro Bastos – representam para a cidade?

Stella: São João del-Rei é uma cidade com vocação para o turismo. E, especialmente, para o turismo religioso. O turismo religioso não pode sobreviver sem as orquestras. Sem música, o turismo religioso não sobrevive. E quem faz essa música são as orquestras. Logo, nós somos primeira linha no turismo religioso na cidade (entrevista concedida no dia 14 de maio de 2010).

Posso acrescentar às palavras de Stella o “turismo cultural”, que está muito presente na vida da comunidade são-joanense. Durante as minhas observações, a presença de turistas em ensaios e cerimônias foram presenciadas com frequência. Seguem alguns exemplos que ilustram tal fato:

Um turista entra e observa o ensaio por alguns minutos. Tenho observado que esta situação faz parte do cotidiano da ORB (ensaio de sábado do dia 15/5/2010).

No final da missa, após a última música, notei que havia muitos turistas olhando para cima [para o coro da igreja], estavam prestando atenção na Orquestra (Missa de Domingo do dia 23/5/2010).

Cheguei às 9h15min. Lá de baixo, eu vi um homem, na janela do coro, tirando fotos da vista fora da Igreja de São Francisco. Quando cheguei ao coro, havia uns quatro turistas tirando fotos e filmando o interior da Igreja e a Orquestra, [...] hoje havia mais turistas no coro do que de costume [...].

A última música que executamos foi um responsório das Matinas da Conceição de Francisco Manuel da Silva⁹⁹; ao final da música, já haviam apagado as luzes da Igreja de São Francisco e ainda havia várias pessoas lá embaixo que nos aplaudiram; eram turistas que assistiram à missa e permaneceram até o final. Além disso, um senhor de cerca de 60 anos foi ao coro para cumprimentar a Stella durante a cerimônia; era um turista que veio até ela para dar os parabéns. Eu

⁹⁹ Ver biografia.

perguntei se isso era comum e alguns músicos próximos de mim disseram que sim! (Missa de Domingo do dia 25/7/2010).

Ao final da missa, a Stella pediu aos músicos para não faltarem ao próximo domingo porque, como era período de férias, a cidade estaria cheia de turistas e, provavelmente, não haveria muitos músicos disponíveis para tocar na missa (Missa de sexta-feira do dia 23/7/2010).

Ao discutir sobre a preservação de um patrimônio cultural com o objetivo de potencializar o desenvolvimento turístico de determinado local, Arévalo (2010) acrescenta:

A construção do patrimônio cultural como recurso turístico (festas e rituais, artesanato, gastronomia, conjuntos históricos, arquitetura vernácula, paisagens culturais...) e fator de desenvolvimento tem se potencializado significativamente nas sociedades industriais em correspondência aos movimentos das populações em busca de lazer¹⁰⁰ (p. 10, parênteses do autor, tradução minha)¹⁰¹.

3.3.4.3 Identidade

“Ser nobre é ter identidade!” Essa é uma exclamação muito recorrente em fotos, exposições e artigos comerciais sobre a história, a arte e a cultura de São João del-Rei. Essa frase inicia a apresentação do projeto “São João del-Rei Transparente”, um *site* disponível na *internet*, cujo objetivo é “auxiliar a comunidade no conhecimento da cidade, visando identificar, valorizar, divulgar as ações, projetos, expressões, manifestações culturais e sociais, cruzando fontes de informações, pesquisas e consultas” (SÃO JOÃO DEL-REI TRANSPARENTE, APRESENTAÇÃO DO PROJETO)¹⁰². Para tal objetivo, o projeto disponibiliza um banco de dados e imagens referentes à cidade, que é atualizado diariamente por meio da Tecnologia da Informação

¹⁰⁰ La construcción del patrimonio cultural como recurso turístico (fiestas y rituales, artesanías, gastronomía, conjuntos históricos, arquitectura vernácula, paisajes culturales...) y factor de desarrollo se ha potenciado significativamente en las sociedades industriales en correspondencia con los movimientos de población en busca del ocio. En los ámbitos locales se trata de crear un producto con valor económico y social mediante la patrimonialización de las formas de vida y sus manifestaciones más singulares.

¹⁰¹ Em seu artigo de 2010, Arévalo abre uma discussão sobre a “mercantilização” do turismo, onde aponta fatores positivos e negativos relacionados a esta questão.

¹⁰² SÃO JOÃO DEL-REI TRANSPARENTE: a cidade que sonhamos é a cidade que podemos construir. Alzira Agostini Haddad, 1997. Portal independente, não vinculado a setores públicos, que busca “auxiliar a comunidade no conhecimento da cidade visando identificar, valorizar, divulgar as ações, projetos, expressões, manifestações culturais e sociais, cruzando fontes de informações, pesquisas e consultas”. Disponível em: < <http://www.saojoaodelreitransparente.com.br/> >. Acesso em: 10 ago. 2011.

e Comunicação (TIC), quando é feito um levantamento de dados e imagens, organizados de forma sistemática para (“nós”) os são-joanenses fortalecerem “os instrumentos de defesa do nosso patrimônio”.

Para termos uma melhor ideia do paralelo entre a expressão “Ser nobre é ter identidade” e a vida musical da cidade, cito, literalmente, o trecho inicial da apresentação do projeto:

Ser nobre é ter identidade

A cidade que sonhamos é a cidade que podemos construir: pelo empoderamento global/local

São João del-Rei, ‘Cidade da música’, Capital Brasileira da Cultura 2007, construiu seu grande acervo arquitetônico e cultural graças ao trabalho e contribuição de inúmeros mestres e cidadãos, consolidando sua importância histórico-cultural em nosso país. Possuímos **tradicionais entidades** e grupos sociais que desenvolvem trabalhos importantes **e perpetuam nosso rico patrimônio material e imaterial** (SÃO JOÃO DEL-REI TRANSPARENTE, APRESENTAÇÃO DO PROJETO, grifos meus).

Arévalo (2004) define identidade como “a assunção ou tomada de consciência dos diversos grupos sociais que possuem formas de vida específicas, relevantes e representativas”¹⁰³ (p. 925). Portanto, acredito que ser reconhecida como a “Cidade da Música” contribui para o processo de construção da identidade do cidadão são-joanense, principalmente para os músicos da ORB.

Os dados sugerem que participar das grandes festas promovidas pelas irmandades são-joanenses confere aos membros da ORB um sentido amplo e profundo sobre suas identidades, seus sentimentos de pertença a um determinado grupo e o desejo de manter as tradições de sua cidade. Para alguns de seus membros, cantar ou tocar na Orquestra é também um sinal de *status*, ou seja, “*cantar e tocar na Semana Santa é algo glamuroso*”, conforme relatou um de seus membros durante uma missa dominical.

Nas respostas do Músico I 15, tal situação também é explicitada. Quando questionado sobre quais suas motivações para permanecer na ORB, ele responde: “[...] *ajudar a manter uma Orquestra bicentenária e suas tradições orais e o status que a Orquestra confere em certas épocas*”. Além do *status*, podemos observar nas palavras

¹⁰³ [...] la asunción o toma de conciencia de los diversos grupos sociales de que poseen formas de vida específicas, relevantes y representativas.

desse músico que a consciência da participação pessoal na manutenção dessa tradição se transforma em um fator motivador de permanência na Orquestra.

A seguir, exponho alguns depoimentos – coletados dentro da pergunta “quais são suas motivações para permanecer na ORB?” –, que sugerem como o processo de construção identitária desses músicos está interligado com a necessidade de se perpetuar a tradição musical de São João del-Rei e, conseqüentemente, dessa corporação musical bicentenária.

[...] consciência do valor de pertencer à Orquestra e do valor da Orquestra na história da música colonial brasileira, amor pela Orquestra e continuidade e preservação desse nosso patrimônio (Músico C 11).

Me sinto feliz por estar participando de uma Orquestra Bicentenária (Músico C 17).

Minha conquista pessoal, a autoestima que sinto por estar na Ribeiro [...] (Músico C 20).

[...] o sentimento de são-joanidade (Músico I 2).

[...] a importância da Orquestra para a manutenção da cultura musical da minha cidade (Músico I 12).

O compromisso em manter a Orquestra em atuação [...], como são-joanense, participar da atividade musical da minha cidade, frequentando um ambiente que me faz bem (Músico I 9).

[...] a afetividade que criei pela instituição, já faz parte da minha vida (Músico I 14).

Outro aspecto referente à construção de suas identidades como músicos são-joanenses e à preservação desse patrimônio cultural está relacionado ao repertório musical executado pela Corporação. Em um de seus depoimentos para a série *Trajetórias*¹⁰⁴, Neves (2002) aborda o tema:

Era **preciso trazer gente jovem** [...] porque havia uma coisa de autoestima a ser reconquistada. As pessoas tinham que se **reconhecer naquela música** e eles estavam começando a perder isso. [...] Hoje, o grupo tem 104 pessoas com uma média de idade que deve estar em

¹⁰⁴ Ver nota de rodapé 95.

torno de 22 a 25 anos (depoimento na série *Trajetórias*, em 7 de maio de 2002)¹⁰⁵.

Como mencionado no primeiro capítulo, o estudo que me propus a realizar tem como um de seus objetivos compreender quais são os significados musicais – neste trabalho, os significados musicais intersônicos e delineados teorizados por Lucy Green (1988, 2005, 2008) – que os membros da ORB atribuem à sua prática e experiência musical que vivenciam durante a prática na Orquestra.

Green (1997, 2008) argumenta que tanto os significados intersônicos – correspondentes à compreensão da música como linguagem e seus elementos “internos” e estruturantes – quanto os significados delineados – correspondentes aos valores e associações “externas” – são complementares, fundamentais e inseparáveis para a aprendizagem musical e para o processo de construção identitária de seus aprendizes e praticantes. Segundo a autora:

Na exposição à música, os significados inerentes [intersônicos] e delineados podem, às vezes, [se] corresponder. Experimentamos uma ‘celebração’ quando a afirmação oriunda dos significados inerentes [intersônicos] tende para delineações positivas (GREEN, 1996, p. 31).

Assim, ao “reconhecerem-se naquela música”, os músicos da ORB atribuem à sua experiência musical significados delineados, uma vez que tal prática envolve questões relacionadas a muito mais do que o objeto musical em si mesmo. Como podemos constatar, o repertório executado pela Orquestra faz parte do processo de construção identitária dos membros da ORB e consiste em uma das razões para se permanecer nela.

Nesse contexto social, tal prática musical permite que os músicos da Orquestra aprendam música a partir de um repertório musical muito significativo para eles, que faz parte de seu passado e de sua própria história, ou seja, a “aprendizagem [musical] envolve a construção das [suas] identidades”¹⁰⁶ (LAVE; WENGER, 1991, p. 53) como membros da ORB, como músicos e como cidadãos são-joanenses e os leva a uma “celebração da experiência musical”. Para Arévalo (2004):

¹⁰⁵ Este depoimento – encontrado na p. 374 – Salomea Gandelman cita na segunda edição revisada e ampliada por ela do livro *Música contemporânea brasileira*, lançado em 2008. A primeira edição foi em 1981, resultado da tese de doutorado de José Maria Neves.

¹⁰⁶ [...] learning involves the construction of identities.

*A identidade é uma construção social que se fundamenta na diferença, nos processos de alteridade ou de diferenciação simbólica. [...] A identidade refere-se a um sistema cultural (tradição e patrimônio) de referência e aponta a um sentimento de pertencimento. Ou seja, a identidade se fundamenta em uma construção real e em uma construção ideológica, que hierarquiza e fetichiza alguns símbolos supostamente próprios, mediante o que se canalizam, ciclicamente, as energias e os sentimentos coletivos; porque os processos de construção de identidades são [...] processos ideológicos [...] processos políticos [...] e processos culturais [...] que representam o vínculo genealógico e a herança cultural*¹⁰⁷ (p. 934, grifos do autor).

Portanto, além das vivências musicais, tornar-se membro da Orquestra significa participar de forma mais efetiva da sociedade à qual eles pertencem. E é esse sentimento de significância social e cultural que contribui para a construção de suas identidades como membros da Orquestra e para a permanência e manutenção desta corporação musical setecentista.

¹⁰⁷ La identidad es una construcción social que se fundamenta en la diferencia, en los procesos de alteridad o de diferenciación simbólica. [...] La identidad refiere un sistema cultural (tradición y patrimonio) de referencia y apunta a un sentimiento de pertenencia. Es decir la identidad se fundamenta en una construcción real y en una construcción ideológica, que jerarquiza y fetichiza unos símbolos supuestamente propios, mediante los que se canalizan, cíclicamente, las energías y los sentimientos colectivos; porque los procesos de construcción de las identidades son [...] procesos ideológicos [...], procesos políticos [...] y procesos culturales [...], que representan el vínculo genealógico y la herencia cultural.

4 A APRENDIZAGEM MUSICAL DOS MEMBROS DA ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS NO COTIDIANO DA ORQUESTRA

Neste capítulo, busco apresentar os processos de aprendizagem musical dos músicos da ORB sob aspectos mais específicos da aprendizagem musical, principalmente no que se refere à aquisição de habilidades musicais. No entanto, ressalto que, no capítulo anterior, esses processos de aprendizagem musical estiveram presentes a partir de uma perspectiva mais da prática social do que da prática musical. Ao analisarmos o capítulo 3 deste trabalho, podemos concluir que tais processos de aprendizagem musical podem ser enquadrados dentro do conceito da aprendizagem situada de Lave e Wenger (1991), que, apesar de apresentar em algumas situações, particularidades da aprendizagem formal, em sua essência apresenta características da aprendizagem informal (p. 91).

Para Arroyo (2000), os conceitos “informal” ou “não-formal” muitas vezes são considerados como iguais e, quando se trata de educação musical, ambos são utilizados “para referendar o ensino e a aprendizagem de música que podem ocorrer nas situações cotidianas ou entre as culturas populares” (p. 77-90 *apud* WILLE, 2005, p. 40). Arroyo (2010) ainda esclarece que o termo “formal” apresenta diferentes significados, tais como: “escolar, oficial, ou dotado de uma organização”. Para Feichas (2006), “uma das diferenças entre os modelos de formal e informal é que o modelo formal centra-se mais em ensinar do que no aprender”¹⁰⁸ (p. 111), o que, segundo a autora, torna o conhecimento transmitido pela escola em um conhecimento legitimado e considerado de alto *status*.

De acordo com Wille (2005):

As modalidades de educação intencional são definidas nos seguintes termos: educação formal seria aquela estruturada, organizada, planejada intencionalmente, sistemática, sendo que a educação escolar convencional seria o exemplo típico. A educação não-formal aquelas atividades que possuem caráter de intencionalidade, mas pouco

¹⁰⁸ One of the differences between formal and informal modes is that the formal mode focuses more on teaching than learning.

estruturadas e sistematizadas, onde ocorrem relações pedagógicas, mas que não estão formalizadas (p. 41).

Para Arroyo (2002), todas essas formas de ensino e aprendizagem musical, sejam eles formais ou informais, são consideradas educação musical, pois

[...] o termo ‘Educação Musical’ abrange muito mais do que a iniciação musical formal, isto é, é educação musical aquela introdução ao estudo formal da música e todo o processo acadêmico que o segue, incluindo a graduação e pós-graduação; é educação musical o ensino e aprendizagem instrumental e outros focos; é educação musical o ensino e aprendizagem informal de música (p. 18).

Neste trabalho, considero educação musical formal todas as situações em que o ensino e a aprendizagem musical se encontram sistematizados: conservatórios de música, escolas especializadas de música, ensino de música em escolas regulares e ensino de música em projetos sociais.

Relacionada à educação musical informal, Green (2001) explica que esta consiste em diversas abordagens para a aquisição – consciente ou não – de “habilidades e conhecimento musical” (p. 16) fora do campo da educação formal de ensino musical. São elas:

- “aprendizagem espontânea através de inculturação no meio musical” (*ibidem*);
- interação com colegas, familiares e músicos que não estão atuando como professores formais;
- “desenvolvimento de métodos de aprendizagem independentes, através de técnicas de autoaprendizagem” (*ibidem*).

Nesse sentido, comungo com a perspectiva de Green (2001), que expõe que a aprendizagem musical informal refere-se a um conjunto de práticas de aprendizagem musical que “podem ser tanto consciente como inconscientes” (p. 16). Tais práticas podem ser observadas nas seguintes situações:

- em corporações musicais como bandas civis¹⁰⁹ e militares e nas orquestras sacras amadoras das região do Campo das Vertentes/MG;
- grupos de música de igrejas evangélicas;
- grupos de congados;
- grupos de tradição folclórica;
- autoaprendizagem musical;
- grupos de música popular;
- coros amadores; e
- escolas de samba, entre outros.

4.1 APRENDIZAGEM MUSICAL

4.1.1 Aspectos históricos

Uma das questões que emergiram das análises dos dados foi a relação de aprendizagem musical que existe entre os membros mais experientes ou antigos da Orquestra (veteranos) com os membros recém-chegados (novatos). Essa configuração da aprendizagem musical caracteriza uma forma antiga do ensinar e aprender música: a aprendizagem musical prática na qual se faz presente a figura do mestre orientando o seu aprendiz.

Sabe-se que esse tipo de aprendizagem musical mais prática era muito comum na Europa do período medieval e se baseava em um tipo de relação simbiótica entre mestre e aprendiz. Raynor (1981), ao discutir sobre a profissionalização de músicos em fins da Idade Média, relata que, ao termo do século XVI, uma pequena guilda¹¹⁰ de

¹⁰⁹ As bandas de música – militares ou civis –, hoje atuantes no Brasil, provavelmente originaram-se das agremiações musicais (orquestras sacras) dos séculos XVIII e XIX (NEVES, 1987; RAULINO, 2010). Apesar de a pedagogia musical empregada nesse contexto apresentar alguns aspectos mais sistematizados com o emprego de solfejos e leituras rítmicas, a educação musical que ocorre nessas agremiações é basicamente um tipo de aprendizagem musical prática – por vezes, considerado não-elitista – que ocorre no cotidiano das atividades das bandas no contato com músicos mais antigos e/ou mais experientes (ALMEIDA, 2010; CARDOSO, 2006; RAULINO, 2010). Além disso, elas desempenham um importante papel como agente musicalizador, principalmente nas cidades que não possuem escolas de ensino de música formal (ALMEIDA, 2010; CARDOSO, 2006).

¹¹⁰ Ver glossário.

músicos chefiada por Caspar Bach, um dos membros da segunda geração da família Bach, era

[...] formada por ele mesmo e por um punhado de músicos qualificados, diaristas, cada qual tendo seu aprendiz ou seus aprendizes destinados a se qualificar como músicos mediante um sistema de instrução não essencialmente diferente daquele pelo qual um aprendiz de alfaiate se qualificava como mestre do ofício (p. 70).

Segundo Raynor (1981, p. 70-71), os integrantes de uma guilda eram denominados “mestres” do seu ofício de músico e cada um desses mestres preparava o maior número de músicos possível, ou, então, o número de músicos que a guilda, da qual ele fazia parte, estabelecia. Esses aprendizes moravam com seus mestres e trabalhavam em suas casas como criados até se qualificarem e saírem em busca de trabalho.

Para Ferreira Filho (2009), inicialmente, o processo de ensino e aprendizagem musical no Brasil

[...] parece ter ocorrido ainda nos moldes medievais, sendo alicerçado na antiquíssima relação mestre-aprendiz, na qual o primeiro era tido como dono absoluto do saber e da habilidade, e o segundo era tão mais competente quanto melhor imitador (p. 44).

Fonterrada (2003) confirma que esta forma de prática musical, na qual a relação mestre-aprendiz se manifestava, esteve presente na educação musical – a autora explica que não se pode tomar o termo “educação musical” tal qual o conhecemos hoje – do Brasil em seus primórdios. Inicialmente, o ensino-aprendizagem musical brasileiro estava nas mãos dos jesuítas, que, além de basearem o seu método de ensino de música em um rigor metodológico, impunham aos seus aprendizes a sua cultura lusitana (p. 192-193).

No Brasil, no decorrer do período colonial, o ensino e a aprendizagem musical continuaram atrelados à Igreja Católica, pois, de acordo com Neves (1987), os responsáveis pela formação musical dos sujeitos que iriam integrar as entidades musicais eram as Capelas das Sés, com seus Mestres de Capela e seus Organistas. O autor ainda acrescenta que “A sequência dos Mestres de Capela irá confundir-se com a primeira fase da educação musical no país” (p. 14).

4.2 A EDUCAÇÃO MUSICAL EM SÃO JOÃO DEL-REI ATÉ MEADOS DO SÉCULO XX

Mais especificamente em São João del-Rei e região até fins do século XIX, a educação musical ocorria de maneira informal, com “o domínio da teoria e da técnica passado através de experiência prática e vivencial” (NEVES, 1987, p. 91). Era uma forma de pedagogia musical simples e objetiva, que precisava ser útil e funcional. Esta sucedia-se no dia a dia de mestres e discípulos, em uma “convivência diária, carregada de afetividade” e “com premiação por escalonamento das oportunidades de participação nas atividades do grupo” (*ibidem*). Um dos diretores regentes da ORB, já falecido, o senhor Carmélio de Assis Pereira, ilustrou esse processo de ensino e aprendizagem musical que ocorria em São João del-Rei durante uma palestra proferida nessa mesma cidade no dia 31 de outubro de 1976. O título da palestra foi “O compositor sanjoanense Martiniano Ribeiro Bastos”. Ela ocorreu em homenagem ao Bicentenário da Orquestra Lira Sanjoanense e encontra-se escrita no caderno “Bi-Centenário Orquestra Lira Sanjoanense – 1776-1976”. Segundo Pereira:

Naquele 12 de setembro de 1912; medroso e apreensivo empunhando o meu violino e conduzido pelo meu primeiro mestre Emídio Machado, galguei as escadas do coro de [Igreja de] S. Francisco e me coloquei ao lado dos velhos colegas: Mário Viegas, Alaor Cantelmo, José Cantelmo Júnior, Oto Moura e tantos outros de saudosa memória, **os quais não só me animavam, como me ensinavam, alertando-me e conduzindo os meus primeiros passos iniciais na música.** [...] E, quando chegamos ao coro, digo mais, logo que apresentados ao Martiniano [o maestro Martiniano Ribeiro Bastos que era o regente da ORB naquela ocasião], com um sorriso carinhoso, nos disse: meninos, vocês estão chegando e eu estou saindo; amanhã vocês estarão à frente da Orquestra para prosseguirem a caminhada longa e áspera da vida; vocês serão os futuros dirigentes e condutores desta Orquestra!... Sim, estas palavras ficaram gravadas no nosso ego e, como frases proféticas, isto se deu! Porque, apesar da minha pequenez em matéria de música, sou realmente um de seus atuais diretores! (s/p, grifo meu).

Na primeira metade do século XX, de acordo com Neves (1987), a educação musical são-joanense se fazia presente por intermédio dos diretores das corporações musicais. Estes mantinham pequenas escolas de música em suas casas e “preparavam novos músicos dentro dos mesmos princípios pedagógicos de seus ancestrais”, ou seja, não queriam formar “o músico”, mas “um músico concreto” (p. 136), para atender às

necessidades imediatas das corporações musicais de São João del-Rei. Estas continuavam vivas e atuantes, diferentemente das outras entidades musicais brasileiras, cuja finalidade era a mesma das de São João del-Rei, mas que se extinguíram ao longo do século XIX. O senhor Carmélio de Assis Pereira, ao relatar a biografia do maestro Martiniano Ribeiro Bastos na palestra citada anteriormente, expõe:

Apesar de ser um homem pobre, era, no entanto, rico no dar. Em sua casa, na Rua da Prata – um velho sobradinho de pau-a-pique, residência e escola de música do ‘Seu’ Martiniano, naquele tempo o conservatório da cidade – os alunos mais pobres aprendiam música de graça e ainda muitas vezes dormiam lá, pelo tempo às vezes ameaçador, pois moravam longe.

Segundo a maestrina da ORB, Stella Neves, sua aprendizagem musical, em princípios da década de 1940, aconteceu nos moldes relatado por Neves (1987). A maestrina começou a estudar música com 11 anos de idade em sua própria casa, com seu pai Telêmaco Neves, que era regente da ORB, e por isso também atuava como professor de música de futuros membros da Orquestra, apesar de sua profissão ser bibliotecário municipal. A aprendizagem musical era bem prática: *“dava junto teoria e solfejo; daí já [...] botava um texto e já ia cantar”* (STELLA NEVES, entrevista concedida em 14 de maio de 2011).

Podemos perceber que a maestrina termina por confirmar e completar os dizeres de Neves (1987). O autor ainda esclarece que, em São João del-Rei, foram as agremiações musicais (orquestras e bandas de música) o lócus de ensino e aprendizagem musical mais presente até 1951. Tal situação ocorreu porque, no início de 1950, foi criada, em São João del-Rei, a primeira instituição de ensino formal de música da cidade e região: o Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier” (p. 136).

Em um momento da entrevista com Stella Neves, eu perguntei sobre como era a aprendizagem musical na ORB antes da fundação do Conservatório em São João del-Rei e como é agora. Em sua resposta, ela reforça o que havia relatado sobre a sua aprendizagem musical e acrescenta informações sobre a presença da prefeitura são-joanense na manutenção da tradição musical da cidade naquele período. Além disso, revela a atuação de seu pai – como regente da Orquestra e funcionário público da Prefeitura de São João del-Rei – na formação de músicos para a ORB. Segue a entrevista:

Fabíola: *Como era a aprendizagem musical na Orquestra Ribeiro Bastos antes da fundação do Conservatório de Música em São João del-Rei e como é agora?*

Stella Neves: *Olha, era como eu te disse no princípio... a Orquestra não tinha uma sede. O regente tinha na sua própria casa uma escola. Sempre que chegava um elemento novo, ele levava pra escola da sua casa. Nem tinha nome... a escola. O regente já sabia que era uma das funções dele dar uma aula de música na casa. E, geralmente, eles pegavam... o músico novo fazia canto – que era mais fácil, né? – e o instrumento que ele quisesse, mas de preferência um instrumento de corda, que era mais fácil de encaixar na Orquestra... um violino, por exemplo. E isso aconteceu até 1950, mais ou menos. Depois, que veio o Conservatório – o Conservatório veio em 52 – [...] essa escola [a escola da ORB em sua casa] era mantida pela Prefeitura, ou então o professor já era um funcionário da Prefeitura – meu pai era funcionário da Prefeitura, era bibliotecário. Depois que veio o Conservatório, então a Prefeitura achou que a cidade já estava atendida nessa questão.*

Fabíola: *Então, deixa eu refazer o que você falou: até 1950, a Prefeitura assumiu, um pouco, esse aprendizado junto com os regentes da Orquestra?*

Stella Neves: *Não era bem assumir... O professor [o regente da Orquestra], se ele era funcionário da Prefeitura, ficava com uma espécie de obrigação moral... A Prefeitura não pagava um extra pra isso, não...*

Fabíola: *Então: o professor, que era funcionário da Prefeitura, e que era músico...*

Stella Neves: *Não. O regente da Orquestra, que era, também, funcionário da Prefeitura, era uma obrigação moral... era uma preservação duma entidade da cidade.*

Na resposta de Stella Neves à primeira pergunta, notamos a questão da funcionalidade presente nessa pedagogia quando relata que um músico novato deveria escolher, preferencialmente, um instrumento de corda porque “*era mais fácil de encaixar na Orquestra... um violino, por exemplo*”. Observamos, também, que, na última questão, ela enfatiza que não era o funcionário da Prefeitura que era músico e que iria atuar como professor de música na Orquestra, e, sim, o contrário, o “*regente da Orquestra, que era, também, funcionário da Prefeitura*”, e ainda acrescenta que era uma “*obrigação moral*” desse funcionário. Além disso, ressalta a responsabilidade da Prefeitura de São João del-Rei na manutenção dessa tradição musical.

4.2.1 A criação do Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier” em São João del-Rei e suas consequências para a educação musical são-joanense

Em 1951, o governo estadual de Minas Gerais, influenciado principalmente por Tancredo Neves, criou o Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier” em São João del-Rei, sendo que este foi regulamentado em 1952 e inaugurado no ano de 1953 (NEVES, 1987, p. 136).

Segundo Neves (1987), inicialmente, o Conservatório foi criado para profissionalizar o trabalho dos diretores das corporações musicais, uma vez que eles não recebiam nenhum tipo de auxílio financeiro, como relatou a maestrina da ORB anteriormente. No entanto, de acordo com o autor, nos últimos dois anos antes da criação do Conservatório, houve um pequeno pagamento dado pela Prefeitura à Escola Municipal de Música. Nesse sentido, percebemos que já havia uma intenção, na época, de se formalizar o ensino de música em São João del-Rei.

O corpo docente do Conservatório foi formado por músicos da cidade, algo ainda comum nos dias hoje. No entanto, a premissa inicial de auxiliar os diretores das Orquestras na formação de novos músicos foi se esvaindo à medida que “a estrutura pedagógica centralizada e burocratizante” (NEVES, 1987, p. 136) foi estabelecendo-se e afastando-o de sua finalidade inicial. A partir da necessidade de se enquadrar dentro de currículos de ensino e programas sistemáticos de formação musical, o Conservatório tornou-se distante da realidade do tipo de prática musical que até então se fazia presente na cidade. Consequentemente, “os professores locais – excelentes naquilo que faziam por aprendizado informal – estavam despreparados” (*ibidem*) para a nova realidade que se impôs na formação musical dos músicos são-joanenses.

De acordo com Frade (2003, p. 62), a teoria de Lave e Wenger (1991) faz uma distinção entre currículo de ensino e currículo de aprendizagem, pois, nos cinco estudos etnográficos apresentados pelos autores, esteve mais presente o fenômeno de aprendizagem do que o fenômeno de ensino. Dessa forma, Lave e Wenger (1991) passam a argumentar que um currículo “potencial” é significativamente mais diverso do que formas sistematizadas para o exercício de uma prática, uma vez que “os aprendizes aprendem mais através do relacionamento com outros aprendizes” (FRADE, 2003, p.62). Portanto, para Lave e Wenger (1991), “a prática em comunidade cria um

‘*curriculum*’ potencial – em um sentido mais amplo – que pode ser aprendido pelos novatos através de um acesso periférico legítimo”¹¹¹ (p. 92-93).

4.3 A FORMAÇÃO MUSICAL DOS MEMBROS DA ORB NO SÉCULO XXI

Durante as observações, a formação musical diversificada entre os membros da ORB ficou evidente. Os dados mostraram que vários membros da ORB tiveram sua educação musical tanto em instituições de ensino formal como informal. Atualmente, participam da Orquestra músicos que estudaram no Conservatório e em escolas de ensino superior – formação musical formal – a músicos com formação em corporações musicais da cidade e região – formação musical informal. Por isso, não foi possível especificar a média de tempo de formação musical formal e informal dos sujeitos investigados.

4.3.1 A formação musical precedente à entrada na ORB

4.3.1.1 Quantitativo de membros da ORB que estudaram música precedente à sua entrada na Orquestra

O número de membros da ORB que passaram por alguma forma de educação musical antes de entrarem para a Orquestra foi maior entre os instrumentistas do que entre os coralistas. Tal fato é corroborado quando comparamos com as análises realizadas na questão sobre serem músicos profissionais ou amadores, pois, nesta, 90% dos coralistas se declararam amadores.

Logo, 17 (81%) coralistas estudaram música antes de entrar para a ORB e quatro (19%) disseram que não haviam estudado música. Entre os instrumentistas, 23 (92%) estudaram música antes de entrar para a Orquestra e dois (8%) não responderam à questão. O total de músicos – coralistas e instrumentistas – que estudaram música antes

¹¹¹ The practice of the community creates the potential "curriculum" in the broadest sense - that which may be learned by newcomers with legitimate peripheral access.

de entrar para a ORB foram 40 músicos (87%) e seis músicos (13%) não estudaram música antes de participarem da ORB.

4.3.1.2 Tempo médio de formação musical precedente à entrada na ORB

Relativa à média de tempo de formação musical que antecedeu à entrada na ORB, os coralistas apresentaram uma média menor que os músicos instrumentistas. Segundo os dados, os coralistas tiveram uma média de 3,2 anos de estudo de música antes de entrarem para a Orquestra, sendo que o menor e maior tempo de estudo relatado foram seis meses e sete anos, respectivamente. Entre os instrumentistas, essa média fica em torno de quatro anos e meio. O menor tempo de estudo musical relatado por eles foi de um ano e o maior foi de 14 anos.

Ao calcular a média geral de formação musical anterior à entrada na ORB entre os coralistas e instrumentistas, cheguei ao quantitativo de 3,8 anos de formação musical.

4.3.1.3 Lócus de formação musical precedente à entrada na ORB

O lócus de formação musical que precedeu a entrada na ORB dos músicos investigados foi predominantemente o Conservatório de São João del-Rei, ou seja, uma formação musical formal. No entanto, as bandas de música da cidade e região também tiveram uma parcela significativa de participação nessa formação musical, principalmente relacionada aos músicos instrumentistas. A ORB também foi citada, porém com menos frequência que os dois locais anteriores.

A partir das análises realizadas nas respostas dos questionários, dentre os 17 coralistas com formação musical anterior à entrada na ORB:

- dez (59%) estudaram no Conservatório;
- quatro (23,5%) na ORB – em aulas que a instituição oferece ou já ofereceu aos seus membros;
- um (6%) na Escola de Música Acorde;
- um (6%) citou três locais de formação musical: Escola de Música Cantábile, Conservatório e Banda Teodoro de Faria;
- um (6%) não respondeu à questão.

Dentre os músicos instrumentistas, 23 estudaram música antes de iniciarem sua participação na ORB:

- 13 (56,5%) estudaram no Conservatório;
- cinco (29,5%) em bandas de música da cidade: Banda Teodoro de Faria e Banda Salesiana Meninos de Dom Bosco;
- um (4%) citou o Conservatório, professor particular e Banda Teodoro de Faria;
- dois (8%) mencionaram a Orquestra Lira Ceciliana e o Conservatório;
- dois (9%) não responderam à questão.

4.3.1.4 Características da formação musical precedente à entrada na ORB

As características da formação musical que os membros da ORB declararam ter tido nas referidas instituições foi originada da seguinte pergunta: “antes de entrar para a Orquestra Ribeiro Bastos, você já tinha estudado música?, **se respondeu sim: quanto tempo estudou? O que, onde e com quem você estudou?**” Nessa questão, não foi possível estabelecer um padrão para as respostas, visto que foi uma questão aberta. Por conseguinte, optei por apresentá-las em forma de tópicos, nos quais serão demonstrados o número de músicos e porcentagem correspondente, seguidos das particularidades dessa formação musical – elaboradas a partir das respostas – e o tempo de estudo.

Dentre os 17 músicos coralistas, temos os seguintes dados:

- seis coralistas (35%) estudaram canto antes de entrar para a ORB. Média de três anos. Menor tempo de estudo: um ano; maior tempo de estudo: seis anos;
- cinco coralistas (30%) responderam à questão citando nomes de conceitos musicais (leitura, ritmo e solfejo), disciplinas teóricas (percepção e teoria musical) e instrumentos que estudaram (piano, clarineta, flauta doce, flauta transversal e violão). Média de 2,7 anos de estudo. Menor tempo: seis meses; maior tempo: sete anos;
- seis coralistas (35%) não responderam a esse questionamento.

Entre os 23 músicos instrumentistas, temos os seguintes dados:

- um instrumentista (4,5%) respondeu ter estudado por meio do método Bona e divisão rítmica. Tempo de estudo: um ano. Atua como clarinetista na Orquestra;
- um instrumentista (4,5%) respondeu flauta transversal e percepção musical. Tempo de estudo: 14 anos. Atua como flautista na Orquestra;
- um instrumentista (4,5%) respondeu ter estudado pelo método Bona. Tempo de estudo: nove anos. Toca três instrumentos na Orquestra: trompa, trombone e bombardino;
- um instrumentista (4,5%) respondeu flauta transversal e clarineta. Tempo de estudo: quatro anos. Atua como flautista na Orquestra;
- um instrumentista (4,5%) respondeu que estudou ritmos. Tempo de estudo: cinco anos. Atua como clarinetista na Orquestra;
- um instrumentista (4,5%) respondeu violino e violoncelo. Tempo de estudo: nove anos. Atua como violinista na Orquestra;
- um instrumentista (4,5%) respondeu vários instrumentos e canto. Tempo de estudo: dez anos. Atua como trombonista na Orquestra;
- um instrumentista (4,5%) respondeu violoncelo e percepção musical. Tempo de estudo: dois anos. Atua como violoncelista na Orquestra;
- um instrumentista (4,5%) respondeu saxofone, canto, piano e contrabaixo. Tempo de estudo: sete anos. Atua como contrabaixista na Orquestra;
- um instrumentista (4,5%) respondeu violino e piano. Tempo de estudo: quatro anos. Atua como violinista na Orquestra;
- um instrumentista (4,5%) respondeu teoria musical, violino, saxofone e violoncelo. Tempo de estudo: quatro anos. Atua como violoncelista na Orquestra;
- um instrumentista (4,5%) respondeu teoria musical, iniciação básica e média e violino. Tempo de estudo: três anos. Atua como violinista na Orquestra;
- um instrumentista (4,5%) respondeu Método Suzuki. Tempo de estudo: sete anos. Atua como violoncelista na Orquestra;
- um instrumentista (4,5%) respondeu clarineta. Tempo de estudo: sete anos. Atua como violoncelista na Orquestra;

- cinco instrumentistas (21,5%) responderam que estudaram violino. Todos atuam como violinistas na ORB. Média de tempo de estudo: 3,5 anos. Menor e maior tempo citados: um ano e oito anos;
- quatro instrumentistas (17%) não responderam a essa questão.

Além disso, alguns músicos citaram nomes de professores do Conservatório que atuam nas Orquestras sacras da região:

- dois coralistas mencionaram a maestrina Stella Neves;
- três coralistas mencionaram professores que são membros da ORB. No entanto, não ficou claro se os coralistas eram alunos do Conservatório ou de outro local;
- quatro violinistas mencionaram professores de violino do Conservatório. Todos os professores são membros da ORB;
- dois violinistas mencionaram professores do Conservatório que são membros da Orquestra Lira Sanjoanense;
- um violinista mencionou o nome do seu professor do Conservatório que atua como membro da Orquestra Lira Ceciliana de Prados/MG;
- dois flautistas mencionaram nomes dos professores do Conservatório que atuam como membros da ORB;
- dois violoncelistas mencionaram nomes de professores do Conservatório que são membros da ORB.

Diante disso, acredito que tais informações sugerem que os professores de música do Conservatório – que também são membros da ORB ou de outras orquestras sacras da região – podem ter influenciado, de alguma forma, seus alunos para que estes se tornassem membros da Orquestra. Ademais, pude observar que a maioria dos músicos instrumentistas atua com o mesmo instrumento que já estudava antes de entrar para a Orquestra.

4.3.2 Formação musical atual

Atualmente, muitos membros da ORB se encontram em formação musical nas instituições de ensino musical formal e/ou em situações de práticas de aprendizagem musical informal, como as bandas de música, por exemplo. O maior número de membros da Orquestra que estão estudando música está entre os instrumentistas, dado que novamente vem ao encontro da questão sobre músico amador e profissional tratada no terceiro capítulo.

Dessa forma, dentre os 21 coralistas que participaram da pesquisa:

- dez (48%) se encontram em formação;
- 11 (52%) não se encontram em formação.

Os locais de formação musical atual dos dez músicos coralistas são:

- Conservatório: dois músicos (20%);
- Sociedade de Concertos Sinfônicos – curso de extensão da UFSJ: três músicos (30%);
- Licenciatura em Música na UFSJ: dois músicos (20%);
- ORB: um músico (11%);
- Professor particular: um músico (11%);
- Conservatório e ORB: um músico (11%).

Pude observar que, dentre os três músicos que disseram serem alunos do Conservatório, somente um coralista é aluno de canto, os outros dois são alunos de instrumento – saxofone e violino. Os três músicos que citaram a Sociedade de Concertos Sinfônicos estudam com um professor do curso de Música da UFSJ via projeto de extensão da mesma. Dos dois músicos que cursam graduação em Música, um faz licenciatura com habilitação em Canto Lírico e o outro é aluno da habilitação em Educação Musical. Os dois músicos que mencionaram a ORB estudam canto com um dos membros veteranos da Orquestra, que cursa graduação em Canto Lírico na UFSJ.

Em relação aos 25 músicos instrumentistas:

- 18 (72%) disseram que estudam música;
- sete (28%) responderam que não estudam música.

Os locais de formação musical atual dos 18 músicos instrumentistas são:

- Conservatório: cinco músicos (27%);
- Conservatório e Banda do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos: um músico (5%);
- Conservatório e graduação em Música na UFSJ: um músico (5%);
- Banda Teodoro de Faria: um músico (5%);
- Escola de música em outra cidade: um músico (5%);
- Curso de extensão da UFSJ: um músico (5%);
- Curso de Música da UFSJ: oito músicos (42%).

Cinco músicos estudam no Conservatório os mesmos instrumentos musicais com os quais atuam na ORB – violino e violoncelo.

Os oito alunos do curso de licenciatura em Música da UFSJ cursam as seguintes habilitações: dois músicos com habilitação em Violoncelo e seis músicos com habilitação em Violino, sendo que todos atuam na ORB com os referidos instrumentos musicais; e um músico, habilitação em Educação Musical (sem especificidade de instrumento).

O músico, aluno do Conservatório e da UFSJ, estuda violino nas duas instituições e atua com o mesmo na ORB.

O músico, que é aluno do Conservatório e da Banda Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, estuda clarineta no Conservatório e atua com esse instrumento como membro da ORB. Não foi possível identificar se o músico, aluno da Banda Teodoro de Faria, executa o mesmo instrumento musical nas duas instituições.

O aluno do curso de extensão e o aluno de escola de música em outra cidade atuam com seus devidos instrumentos musicais na ORB. No entanto, um deles toca outros instrumentos musicais na Orquestra.

4.3.3 A presença das instituições de ensino de música formal de São João del-Rei na formação musical formal dos músicos da ORB

4.3.3.1 O Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier”

A análise dos dados evidenciou a presença efetiva do Conservatório na formação musical formal de muitos músicos que atualmente são membros da ORB. Outra questão que emergiu foi a atuação de membros da ORB que também são professores do Conservatório e que levaram seus alunos para a Orquestra, fato observado por mim em uma das missas de quinta-feira e de sexta-feira e complementado com as análises dos questionários.

Para termos uma ideia quantitativa da presença do Conservatório na formação musical dos músicos da ORB, vou apresentar alguns cálculos, em porcentagem, de todos os membros que citaram o Conservatório em suas respostas.

Relativa à formação musical anterior à entrada na Orquestra, 11 coralistas (65%) e 16 instrumentistas (70%) citaram a referida instituição como um dos locais de formação musical formal. Se somarmos todos – coralistas e instrumentistas –, temos 27 músicos (67,5%), cuja formação musical ocorreu no Conservatório.

Em relação à formação musical atual, três coralistas (30%) e sete instrumentistas (39%) relataram que, atualmente, estudam música no Conservatório. Ao totalizar esse quantitativo, obtive os seguintes dados: em um total de 28 músicos – coralistas e instrumentistas – que estudam música atualmente, dez (36%) são alunos de Música no Conservatório.

4.3.3.2 O curso de licenciatura em Música da UFSJ

A demanda por um curso de graduação em Música na região já estava presente bem antes da criação do curso de licenciatura em Música da UFSJ. E foi exatamente a partir da iniciativa de alguns professores do Conservatório, ao procurarem o reitor da Universidade, Prof. Helvécio Luiz Reis, em 2004, que a região teve a demanda atendida com a primeira turma do curso de Licenciatura em Música a partir de agosto de 2006.

O curso teve início com o oferecimento de nove habilitações (violão, canto lírico, piano, violino, viola, violoncelo, flauta transversa, clarineta e trombone de vara), expandindo posteriormente para as atuais 11 habilitações (mais canto popular e educação musical escolar). O objetivo do curso é a formação de músicos-educadores profissionais para atuarem na região do Vale do Rio das Mortes, onde se encontram as três cidades que ainda mantêm a tradição musical do século XVIII, bem como no interior do estado de Minas. Para tanto, o currículo do curso se apresenta bastante versátil, procurando desenvolver no aluno tanto a dimensão musical-performática do egresso – com as opções de habilitação em instrumentos ou cantos – quanto a pedagógica e a científica.

Relacionado à formação musical formal anterior à entrada na ORB, o nome da instituição não foi citado, pois, por ter sido criado recentemente, o curso de Música da UFSJ ainda não teve esse tipo de participação na formação musical dos membros da Orquestra. No entanto, quando trazemos a pergunta para a formação musical atual, o nome da instituição aparece de maneira significativa tanto em nível de graduação quanto em nível extensionista.

As informações levantadas a partir da análise dos questionários permitiram chegar às seguintes conclusões: dentre os dez coralistas que estudam Música atualmente, cinco (50%) disseram estudar Música na UFSJ; dentre eles, três (60%) são alunos do curso de extensão em Música e dois (40%) são alunos do curso de graduação em Música.

Em relação aos 18 instrumentistas que atualmente estudam Música, dez (55,5%) citaram a UFSJ como a instituição onde estudam Música. Dentre eles, dois (20%) são alunos do curso de extensão e oito (80%) são alunos do curso de graduação.

A partir de 2010, o Departamento de Música da UFSJ passou a desenvolver um projeto de extensão universitária na ORB: “Jovens Músicos para São João del-Rei – núcleo Orquestra Ribeiro Bastos”, cujo objetivo foi o estímulo à criação e o desenvolvimento de núcleos de aprendizagem musical na sua sede, com alunos bolsistas do curso de Música da UFSJ, que eram também membros atuantes na Orquestra.

Ainda em 2010, uma demanda de auxílio na mesma direção partiu da diretoria da Orquestra Lira Sanjoanense à Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da UFSJ e, no ano seguinte, o projeto foi ampliado para essa Orquestra.

4.4 O REPERTÓRIO EXECUTADO PELA ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS COMO AGENTE FACILITADOR DA AQUISIÇÃO DE HABILIDADES E CONHECIMENTOS MUSICAIS

Como abordado no capítulo 3, dentre o repertório executado pela ORB, há prevalência da música sacra brasileira setecentista e oitocentista. Entretanto, obras do século XX compostas dentro dessa mesma estética musical também estão presentes na prática musical cotidiana da Orquestra. Além disso, a partir das análises dos dados, a pesquisa sugere que esse repertório atua como um dos agentes motivadores dessa antiga prática musical.

No entanto, não foi somente como agente motivador para a permanência na ORB que o repertório – um dos artefatos dessa prática musical e cultural – se sobressaiu em minhas análises. Ele também emergiu como um agente que permite a esse músico aprender e dominar habilidades e conhecimentos musicais. Green (2001) aponta para o fato da existência, na aprendizagem musical, de um processo chamado de enculturação, no qual ocorre uma “aquisição de habilidades musicais e conhecimento musical através de uma imersão cotidiana na música e nas práticas musicais de um determinado contexto social”¹¹² (p. 22, tradução minha).

A aprendizagem musical desses indivíduos tem como principal característica a aprendizagem musical informal que se desenvolve no cotidiano da Orquestra. Esse processo de aprendizagem musical insere-se dentro do conceito de aprendizagem situada, pois ele ocorre em uma comunidade de prática com “participação num sistema de atividades acerca do quais os participantes partilham compreensões sobre o que fazem e sobre o que isso significa em suas vidas e de suas comunidades”¹¹³ (Lave e Wenger, 1991, p. 98, tradução minha). Também, podemos observar que as experiências dos músicos da ORB em relação aos dois significados musicais – os intersônicos e os delineados – são positivas. Consequentemente, a aprendizagem musical desses atores culmina em um processo de “celebração da experiência musical”.

¹¹² [...] acquisition of musical skills and knowledge by immersion in the everyday music and musical practices of one's social context.

¹¹³ It does imply participation in an activity system about which participants share understandings concerning what they are doing and what that means in their lives and for their communities.

Nesta seção, inicialmente, apresentarei, algumas das habilidades musicais dos membros da ORB construídas ao longo de suas trajetórias de formação e aprendizagem musical formal e/ou informal.

Outro aspecto da aprendizagem musical observado mostrou que a execução cotidiana desse repertório musical atua efetivamente na aquisição de vários tipos de habilidades musicais, pois tal fenômeno da aprendizagem musical pôde ser percebido, constantemente, em minhas observações e complementado pelas palavras dos próprios músicos da ORB em suas respostas aos questionários.

4.4.1 A leitura de partitura musical dos membros da ORB e as características dessa aprendizagem

Uma das questões presente no questionário foi realizar um levantamento sobre as habilidades de leitura de partitura musical dos membros da ORB para avaliar como a participação na Orquestra poderia ajudar a desenvolver essa habilidade musical específica.

No que se refere ao conceito “partitura musical”, este tem origem italiana e é a forma como a música é escrita e/ou impressa em notação musical. Segundo Eyng e Galuch (2009), à medida que a partitura musical se desenvolveu no Ocidente, ocorreram várias alterações no processo de criação musical, o que obrigou compositores e intérpretes a “se adequarem aos sistemas de notação” (p. 137) musical, sendo que a leitura e a escrita de partitura musical tornaram-se mais complexas ao final da Idade Média.

O termo “notação musical” é um conjunto de elementos, signos ou sinais, que se desenvolveram no percurso da história para registrar “o fundamento da música” (RAMOS, 2005, p. 35), que, segundo o maestro Sérgio Magnani:

[...] é o som – movimento vibratório de um corpo ou agente sonoro que, propagando-se através de um meio, chega até os órgãos da audição humana sob a forma de sensações enviadas a seguir à consciência, que as transforma em reflexo psicológico e sentimento estético (MAGNANI, 1996, p. 76 *apud* RAMOS, 2005, p. 35)

Ramos (2005) acrescenta que o conceito “som”, aqui empregado, compreende todas as suas “propriedades morfológicas”, como altura, duração, intensidade e timbre.

Para Ramos (2005), parafraseando Reis (2001b, p. 496) e Swanwick (1994b, p. 10) respectivamente, a partitura musical é “uma trama lógica de signos musicais, tecida dentro de um código específico e próprio [...]” (p. 35-36), cuja principal virtude é a “potencialidade de comunicar certos detalhes de execução que se perderiam facilmente na transmissão oral, ou seriam, até mesmo, esquecidos” (*ibidem*).

Relativo aos músicos investigados, 100% destes afirmaram que sabem ler partitura musical. Além disso, no questionário, busquei compreender como os membros da ORB consideravam, em termos quantitativos, algumas de suas habilidades musicais relacionadas à leitura de partitura musical, a saber: leitura rítmica, leitura à primeira vista e solfejo à primeira vista. Seguem alguns quadros demonstrativos com os resultados:

Quadro 6 – Leitura rítmica dos membros da ORB.

Leitura rítmica				
	Muito boa	Boa	Regular	Ruim
Coralistas	3 músicos (14%)	14 músicos (67%)	4 músicos (19%)	-----
Instrumentistas	11 músicos (44%)	9 músicos (36%)	5 músicos (20%)	-----
Total	14 músicos (30,5%)	23 músicos (50%)	9 músicos (19,5%)	-----

Quadro 7 – Leitura à primeira vista dos membros da ORB.

Leitura à primeira vista				
	Muito boa	Boa	Regular	Ruim
Instrumentistas	11 músicos (44%)	11 músicos (44%)	3 músicos (12%)	-----

Quadro 8 – Solfejo à primeira vista dos membros da ORB.

Solfejo à primeira vista				
	Muito bom	Bom	Regular	Ruim
Coralistas	2 músicos (10%)	13 músicos (62%)	5 músicos (24%)	1 músico (5%)

As características da aprendizagem de tal habilidade foi demonstrada nas respostas da questão sobre se sabiam ou não ler música e sobre seus locais e formas de aprendizagem. As informações serão apresentadas obedecendo à seguinte ordem: local de aprendizagem; número de músicos e referida porcentagem; e formas de aprendizagem dessa habilidade musical. Seguem os dados analisados a partir das respostas dos questionários.

Dos músicos coralistas:

- ORB – três coralistas (14%). Dois aprenderam com músicos veteranos da ORB¹¹⁴ e um com diversos professores;
- Conservatório – oito coralistas (38%). Todos aprenderam por meio de aulas teóricas;
- Conservatório e ORB – quatro coralistas (19%). Apenas citam os nomes dos professores do Conservatório e de membros veteranos da ORB;
- Conservatório e banda – um coralista (5%). Não entrou em detalhes sobre a forma de aprendizagem;
- Escola de Música Acorde e Conservatório – um coralista (5%). Aprendeu por meio de disciplinas teóricas;
- Banda Teodoro de Faria – um coralista (5%). Aprendeu por meio de métodos musicais como o Bona;
- ORB e Igreja¹¹⁵ – um coralista (5%). Aprendeu com professores e padres por meio da observação e do ouvido;
- Parentes (irmã) – um coralista (5%). Segundo esse músico: “*Aprendi as noções básicas com minha irmã, que sabe música muito bem [...]*”;

¹¹⁴ No que se refere à aprendizagem musical com músicos mais antigos e/ou mais experientes, entrarei em detalhes mais adiante.

¹¹⁵ Coral que canta em igreja, mas que não canta o repertório sacro executado pelas orquestras sacras da região.

- Não respondeu – um coralista (5%).

Dos músicos instrumentistas:

- Conservatório – 11 instrumentistas (44%). Aprenderam por meio de disciplinas teóricas;
- Cidade na região de São João del-Rei onde também se encontra uma orquestra sacra – dois instrumentistas (8%). Aprenderam com parentes; de “*forma muito rápida e prática*”, acrescenta um deles;
- Bandas de música, sendo uma delas a Banda de Música Salesiana Meninos de Dom Bosco – três instrumentistas (12%). Dois músicos relatam que aprenderam por meio de métodos, mas não especificam quais;
- Conservatório e banda de música, sendo uma delas a Banda Municipal Santa Cecília – dois instrumentistas (8%). Não relatam como aprenderam;
- Conservatório e ORB – quatro instrumentistas (16%). Complementaram suas respostas, dizendo que também aprenderam por meio da prática musical na ORB;
- Aulas particulares com um maestro de banda – um instrumentista (4%). Aprendeu por meio de métodos tradicionais de teoria e solfejo;
- Não respondeu – um instrumentista (4%).

Como podemos observar, o Conservatório, como instituição de ensino formal de música em São João del-Rei e região, esteve presente nas respostas de 14 coralistas (66%) e de 17 instrumentistas (68%) relacionado à aprendizagem da leitura musical. No entanto, a prática musical nas bandas de música e na ORB foi apontada, por alguns músicos, também como um fator importante dessa aprendizagem musical específica.

Relativo às formas e locais da aprendizagem de transposição no instrumento¹¹⁶, aplicada à leitura de partitura musical, dentre os 25 instrumentistas que participaram da pesquisa, 15 (60%) afirmaram que sabem fazer transposição e dez (40%) disseram que não. Seguem as respostas afirmativas, sendo apresentados, inicialmente, o número de

¹¹⁶ Questão aplicada somente aos instrumentistas, visto que a transposição durante a leitura de partitura musical é uma prática comum entre os instrumentistas de sopro.

instrumentistas com os devidos cálculos de porcentagem, as formas de aprendizagem e o(s) local(is) de aprendizagem dessa habilidade musical:

- quatro instrumentistas (27%) – Aprenderam a transpor na Orquestra durante a prática musical com músicos veteranos e/ou profissionais;
- três instrumentistas (20%) – Aprenderam sozinhos, sendo que dois respondem que não se lembram como aprenderam e um não diz como aprendeu;
- um instrumentista (6%) – Aprendeu em aulas teóricas no Conservatório e durante a prática musical na banda municipal;
- um instrumentista (6%) – Aprendeu na prática “*ao tocar clarineta (sib) e flauta, nas rodas [de choro]*”;
- um instrumentista (6%) – Aprendeu somente pela prática, mas não especifica qual;
- um instrumentista (6%) – Aprendeu em aulas de percepção musical no ensino formal;
- um instrumentista (6%) – Aprendeu a transpor durante a prática musical na banda de música de sua cidade e no Conservatório;
- um instrumentista (6%) – Aprendeu com amigos e na faculdade;
- um instrumentista (6%) – Aprendeu na Banda Teodoro de Faria e por meio de aulas de ensino formal de música;
- um instrumentista (6%) – Aprendeu tocando saxofone e “*copiando partituras*”, relata o músico.

A maioria dos músicos – quatro (27%) – aprendeu a transpor durante a prática musical na ORB com os músicos mais antigos da Orquestra ou com músicos profissionais. Dentre os 15 músicos que responderam *sim*, sete são instrumentistas de sopro, sendo que três aprenderam na ORB e três em bandas de música; a respeito de um músico, não foi possível saber.

Entre os instrumentistas de corda, temos oito respostas afirmativas com quatro músicos citando bandas de música como um dos locais da prática desse tipo de habilidade musical. Diante disso, podemos concluir que as bandas de música também têm sido um local de aprendizagem musical significativo para os músicos que atuam na ORB.

4.4.2 Como a participação na ORB desenvolve a leitura de partitura musical

No decorrer desta pesquisa, pude observar que uma das habilidades musicais adquiridas quando se participa como músico da ORB é uma significativa “fluência na leitura de partitura musical”. Ramos (2005) expõe que as características da atividade da leitura musical são complexas e há uma “exigência da associação dos aspectos visual, motor e auditivo” (p. 37). Além disso, para Sloboda (1999, p. 68 *apud* RAMOS, 2005), “a leitura musical exige a execução de uma resposta completa na qual existe pequena margem para desvios de tempo e qualidade” (p. 36-37).

As particularidades de tal habilidade, empregadas aqui, foram construídas a partir de respostas dadas pelos próprios músicos nos questionários e abrangem as seguintes especificidades da leitura musical: prontidão na leitura; leitura à primeira vista; leitura rítmica; compreensão de signos musicais; transposição; afinação; harmonia; contato com escritas musicais antigas; compreensão da métrica, do andamento, da duração dos tempos, de compassos compostos e divisão de compassos.

Todos os 25 instrumentistas (100%) e 19 coralistas (90%) afirmaram que participar da ORB contribuiu para a aprendizagem da leitura em partitura musical e dois coralistas (10%) marcaram a opção “não”. Nesse sentido, pude constatar que participar da prática musical da ORB desenvolve a agilidade e a prontidão na leitura de partitura musical, pois, segundo o Músico C 21, “[...] *ajudou a aperfeiçoar [sua] minha leitura*”; para o Músico I 25, a sua leitura musical “*ficou muito melhor e mais rápida*”; o Músico I 16 nos conta que sua leitura melhorou devido aos ensaios, pois “*sempre que vou ao ensaio [este] é feito rápido [...]*”; o Músico I 18, ao participar da ORB, percebeu melhora “*na agilidade, na resposta imediata, [...]*”; ou, ainda, segundo o Músico I 15, “*depois de entrar [para a ORB] minha leitura melhorou muito*”.

Tal aspecto da aprendizagem musical – prontidão e agilidade na leitura musical – também foi observado quando os músicos da ORB se deparam, no dia a dia da Orquestra, com um repertório desconhecido para eles. Uma vez que isso acontece, o Músico C 20 diz “*procurar rapidamente onde está [...]*”; o Músico C 9 procura “*Estar sempre atento no compasso*”; nessa mesma linha de raciocínio, os Músicos C 10 e C 11, respectivamente, dizem: “*pego um compasso a frente*” e “*pegar mais adiante*”; e o Músico I 12 nos conta que “*simplifiquei o trecho que não sabia tocar ou tocava o compasso seguinte*”.

Consequentemente, concluo que, ao desenvolver habilidades de prontidão e rapidez na leitura musical, o músico da ORB também aprende, no cotidiano da Orquestra, habilidades de leitura à primeira vista, situação igualmente apontada pelos próprios músicos nos questionários e que será abordada a seguir.

4.4.2.1 A leitura à primeira vista dos membros da ORB

Em meio a todas as condições de leitura musical que citei anteriormente, a que me pareceu mais significativa, pois foi abordada em várias respostas dos questionários, foi a leitura à primeira vista. Conforme aponta Coelho (2003, p. 950 *apud* RAMOS, 2005, p. 47), o desenvolvimento dessa habilidade musical está presente durante a prática musical de músicos de orquestra, pianistas e correpetidores, dentre outros profissionais da música.

Sobre o conceito de *leitura à primeira vista*, debates relativos ao termo já ocorrem há algum tempo, como: Keilmann (1972), Covello (1979), Bezerra (1981), Ramos (2005), Fireman (2008), Risarto (2010), Risarto e Lima (2010) etc. Segundo Mário de Andrade (1989, p. 283 *apud* RISARTO, 2010), leitura à primeira vista é uma “expressão empregada pelo instrumentista quando lê um determinado trecho sem o conhecer previamente (p. 43)”, ideia comungada por Solomon (2002, *s/p apud* RAMOS, 2005), que define leitura à primeira vista como “tocar, por partituras, músicas desconhecidas” (p. 50) apesar de Solomon apontar para a necessidade de se analisar a partitura antes de tocá-la pela primeira vez (RAMOS, 2005, p. 50). Porém, Risarto (2010)¹¹⁷ adverte que a conceituação empregada por Andrade ao termo não é unânime entre os pesquisadores musicais. Ramos (2005), por exemplo, defende a importância da leitura prévia no instrumento, prática que irá anteceder a leitura à primeira vista. Para a autora,

Tal procedimento constitui-se pelo exame prévio da partitura, pela verbalização dos elementos estruturais e formais que possam ser visualizados e apreendidos, no primeiro contato com o texto musical, por uma contextualização histórica e estilística e pela realização de determinados padrões rítmicos e melódicos fora do instrumento (p. 43).

¹¹⁷ Em sua dissertação de mestrado, Risarto (2010) realiza uma pesquisa profunda a respeito do conceito de leitura à primeira vista por intermédio de teóricos reconhecidos e análises de entrevistas com vários músicos brasileiros.

Ao voltarmos a atenção para a ORB, creio que a leitura prévia da partitura, como descrita por Ramos (2005), não possa ser possível. Na prática musical da Orquestra, “*a música precisa acontecer*”, segundo comenta o Músico I 17. Os músicos têm muito pouco tempo entre o momento em que entram em contato com determinada partitura e o de tocar. Nesse sentido, acredito que a presença da leitura à primeira vista, conforme discutido por Andrade (1989 *apud* RISARTO, 2010), seja a prática mais usual dessa habilidade musical.

Como um exemplo do que foi exposto, podemos citar o repertório musical executado pela Orquestra nas missas de quintas-feiras e sextas-feiras. Essas músicas são tocadas há mais de um século e “*nunca foram ensaiadas*”, segundo alguns músicos com quem conversei a respeito. Quando os questionei se já haviam se deparado, durante as execuções nas cerimônias religiosas, com músicas desconhecidas, 18 coralistas (86%) responderam “sim” e três coralistas (14%) responderam “não” à questão; entre os instrumentistas, 24 instrumentistas (96%) responderam “sim” e um instrumentista (4%) não respondeu à questão.

Complementei a referida pergunta, questionando-os sobre qual atitude tomaram, nesse caso, para permanecerem tocando ou cantando junto com a Orquestra – oito coralistas (44%) e 16 instrumentistas (66%), ou seja, 24 músicos (57%) abordaram o tema da leitura à primeira vista em suas respostas. Segundo o Músico C 8, ele vai “*cantando a primeira vista*”; o Músico I 10 responde: “*leitura de primeira vista. É um pouco ‘instintivo’ [...]*”; para o Músico I 15, “*foi assim no susto, leitura à primeira vista [...]*”; e, para o Músico I 19, “*sempre tem alguma música que nunca tocamos, isso melhora muito a minha leitura à primeira vista*”.

Quando questionados se estudam o repertório que executam no cotidiano da ORB, o Músico I 5 diz que “*[...] atualmente, é quase leitura à segunda vista, porque sempre chego de viagem*”. Sobre a reação ao se perderem durante a execução de alguma obra, o Músico C 6 responde: “*espero normalmente e entro na parte seguinte [...]*”, atitude também adotada pelo Músico I 9, pois ele busca “*manter a calma e pegar na frente, nunca parar de tocar, sempre tentar tocar o que deu*”.

Ao analisar essas respostas, deduzo que os músicos da ORB reconhecem que a prática musical nessa agremiação musical contribui significativamente para o desenvolvimento das habilidades de leitura de partitura musical. Essa condição pôde ser exemplificada nas palavras do Músico I 24 ao comentar que a motivação para a participação na Orquestra surgiu da necessidade de desenvolver a prática de leitura

musical, ou seja, ele participa da ORB “*para desenvolver mais nas leituras de partituras* [musicais]”.

Ao concluir este tópico, gostaria de levantar uma questão: a maioria absoluta respondeu não conhecer o repertório que estava sendo tocado, mas, como é um repertório executado a mais de um século, não estaria esse repertório no ouvido dos membros da Orquestra que já frequentavam essas missas antes de entrarem para a ORB? Além disso, o Músico I 5 comenta ser “*quase leitura à segunda vista*”. Diante disso, tal fato não seria uma forma de leitura prévia, conforme explicitado por Ramos (2005)?

4.4.2.2 A compreensão de signos musicais e conceitos musicais

O desenvolvimento da compreensão de alguns signos e conceitos musicais também foi apontado nas respostas analisadas. Com base nos pressupostos teóricos socioculturais, Eyng e Galuch (2009) lembram que o desenvolvimento de signos e conceitos musicais atingiram seu auge no século XIV com a música ocidental europeia e acrescentam que:

O significado assumido pelos signos musicais denota uma série de relações interdependentes, uma vez que cada signo está diretamente atrelado aos demais signos que constituem um sistema gráfico musical amplo e complexo (p. 137).

Para Eyng e Galuch (2009), especificamente no campo da música, a compreensão de determinados signos exige dos músicos uma gama de operações mentais complexas e que os significados que estes atribuem à notação musical se alteram conforme a sua idade ou nível de instrução, pois “as mediações entre a pessoa e o seu meio sociocultural ampliam o seu repertório simbólico, tornando mais complexo o campo das significações” (p. 137).

Relacionado aos membros da ORB, o Músico I 15 argumenta que, antes de participar da ORB, ele não sabia como funcionavam os “*acidentes da armadura de clave, por exemplo*” e ressalta que a prática musical na Orquestra o ajudou a melhorar a compreensão desse elemento musical junto à sua afinação. Importante lembrar que o referido músico passou a tocar na ORB após um ano de estudo de violino no ensino formal no Conservatório.

O Músico I 18 argumenta que participar da ORB aprimorou o “*conhecimento de novos símbolos e [suas] funções*”; e, para o Músico C 16, “*melhora muito o conhecimento das notas*”, ideia compartilhada entre os Músicos C 3 e C15, respectivamente, que argumentam que participar da ORB ajudou na “*assimilação da altura dos sons*” e a “*diferenciar o nome de uma nota e outra, podendo, assim, gravar na memória o som de cada uma delas*”. Além disso, para os Músicos I 5 e I 21, a prática musical na ORB permite que eles tenham contato com escritas musicais antigas.

Eyng e Galuch (2009) defendem que, no campo da música, “a generalização desencadeada a cada internalização de novos significados justificam a importância da aprendizagem dos conceitos musicais” (p. 138), pois estes exigem operações mentais com alto grau de complexidade. Além disso, os autores acreditam que a gama de conexões existentes entre os conceitos musicais amplia-se consideravelmente com o estudo sistemático da música.

Os membros da ORB também destacaram em suas respostas que participar da prática musical da ORB foi eficaz na aprendizagem de conceitos musicais como ritmo, métrica, altura e compassos compostos, entre outros.

Para o Músico C 15, cantar na ORB fez com que compreendesse melhor as “*divisões de compassos*” e a “*duração de tempo nas notas*”. O Músico I 1 diz que melhorou o “*conhecimento de andamentos*” e que sua “*divisão [ficou] mais apurada*”. O Músico I 8 alega que tocar na Orquestra “*ajuda [na aprendizagem dos] ritmos da música*”. E o Músico I 12 conta que conseguiu “*aos poucos associar a notação ao som real e ao ritmo, além da harmonia não vista anteriormente*”.

Para completar esta lógica de pensamento em que a compreensão de conceitos e significados desenvolvem “processos psíquicos mais complexos”, Eyng e Galuch salientam a ideia de Vygotsky (2001, p. 246 *apud* EYNG; GALUCH, 2009) que diz:

Esse processo de desenvolvimento dos conceitos ou significados das palavras [signos e conceitos musicais, neste caso] requer o desenvolvimento de toda uma série de funções como a atenção arbitrária, a memória lógica, a abstração, a comparação e a discriminação, e todos esses processos psicológicos sumamente complexos não podem ser simplesmente memorizados, simplesmente assimilados (p. 138, *chaves minha*).

4.4.3 Como a participação na ORB desenvolve aspectos técnicos no instrumento

A prática musical e a aprendizagem decorrente desta, que ocorre no dia a dia da ORB, proporcionam, a seus membros, um desenvolvimento técnico¹¹⁸ instrumental e vocal? Tal questão foi proposta nos questionários aplicados aos coralistas e aos instrumentistas. Não obstante, as respostas dos coralistas não foram aproveitadas para a pesquisa porque, segundo as minhas análises, a pergunta relativa à técnica vocal não foi bem elaborada e, por isso, não compreendida por eles.

Para desenvolvermos uma discussão a respeito do assunto “desenvolvimento técnico instrumental” na ORB, é preciso lembrar que esta não é considerada uma Orquestra de concertos nos moldes eurocêntricos apesar de ter uma formação instrumental semelhante às orquestras tradicionais e executar um repertório composto para tal formação instrumental considerado “erudito” quando executado fora desse contexto específico.

Sabemos que existe uma comparação entre a ORB e as orquestras tradicionais de concerto fundamentadas em ideias etnocêntricas. Tais críticas, geralmente, são relacionadas às questões estilísticas e de afinação e a problemas técnicos de seus músicos. Muitas vezes, os comentários possuem um caráter depreciativo com a intenção de desqualificar a Orquestra como um grupo musical. No entanto, cabe ressaltar que, ao realizarmos observações sobre a Orquestra nesse sentido, nos esquecemos do contexto histórico e cultural desta e, principalmente, da função social que essa antiga agremiação musical exerce em sua comunidade.

Para dar corpo à discussão sobre as possibilidades de a prática musical na ORB desenvolver aspectos técnicos no instrumento, exponho as opiniões de seus membros levantadas a partir das análises realizadas nos questionários. Portanto, ao voltarmos à pergunta que inicia este tópico, 19 instrumentistas (76%) responderam “sim”, quatro instrumentistas (16%) responderam “não” e um instrumentista (4%) não respondeu. Contudo, o Músico I 17, ao responder “não”, levanta uma consideração e diz: “*em partes, pois, na instituição, a música tem que acontecer, temos que apenas tocar; assim, a técnica fica meio de lado*”. O Músico I 12 responde que, “*apesar de tomar [aprender]*

¹¹⁸ Segundo Palangana (2001), “o principal aspecto da concepção vygotskyana sobre a interação entre o desenvolvimento e a aprendizagem é a noção de que os processos de desenvolvimento não coincidem com os de aprendizagem” (p. 131). No entanto, não pretendo realizar, nesta pesquisa, discussões a respeito.

algumas formas erradas de tocar, viciantes, acredito que a necessidade de tocar determinados ritmos e passagens complexas auxiliou no aprendizado e desprendimento técnico-musical e pessoal”.

A aprendizagem da técnica relacionada ao repertório executado na ORB foi descrita em várias situações, inclusive por músicos do coral em perguntas do questionário que não especificavam a técnica vocal. Por exemplo, o Músico C 19 relata que *“todo o repertório, exige sempre uma técnica especial, [para ele] buscar meios é fundamental”*. Seguindo essa mesma lógica de pensamento, os Músicos I 5, I 13 e I 22, respectivamente, complementam: *“pelo repertório rico e variado, faz a gente estar com a técnica apurada”*; *“o repertório exige muito de exercícios feitos nas escalas, como os de mudanças de posição etc.”*; e *“existem desafios em algumas músicas, como notas muito agudas, cordas duplas etc. Coisas que têm que praticar”*.

A prática musical na ORB também propicia desafios técnicos, como expôs o Músico I 13, e lhes permite experimentar e *“resolver problemas sozinhos, consequentemente aprendemos”*, relata o Músico I 18. Ideia também compartilhada pelo Músico I 19. Para ele, *“na Orquestra, temos liberdade de experimentar”*. E, para o Músico I 10, participar como músico da ORB propicia a ele um desenvolvimento técnico *“quando a maestrina Stella nos leva a aprender nos ‘desafiando’ [...]”*.

Relacionado a aspectos técnicos específicos, além das *“notas muito agudas, [e] cordas duplas”* já citadas pelo Músico I 13, o Músico I 15 comenta que tocar na ORB o ajudou a desenvolver *“nos golpes de arcada, na forma/posicionamento diante das peças, pois passei a estudar a melhor forma de executá-las”*.

Como podemos perceber, os músicos da ORB reconhecem que tocar na Orquestra é uma forma de *“aprendizagem rápida no instrumento”*, reproduzindo as falas de muitos músicos. Provavelmente, esse desenvolvimento mais efetivo se deva ao fato de essa prática musical permitir uma forma de aprendizagem musical diferente da que encontramos no ensino musical formal e canônico. No entanto, é importante clarear que não pretendo, aqui, tecer uma discussão apontando os pontos negativos ou positivos do ensino de música tradicional, até porque, como já demonstrado, a presença do Conservatório em São João del-Rei, por meio de seu ensino de música formal, tem colaborado de forma significativa para a manutenção dessa prática musical tricentenária.

4.4.4 Como a participação na ORB desenvolve as habilidades auditivas

A partir das análises de minhas observações e questionários, foi possível perceber que participar como músico na ORB propicia o desenvolvimento de habilidades auditivas. Muitos músicos desenvolvem tal habilidade, no dia a dia da Orquestra, utilizando-se de estratégias, como: ficar atento à melodia do coro ou à do instrumento solista, tocar ou cantar mais *piano* para ouvir o colega ao lado, pela observação e imitação, entre outras. Green (2001) explica que as práticas auditivas possibilitam aos indivíduos uma “ampliação da escuta musical” e, dessa forma, um engajamento prático com os significados intersônicos da música.

Na pergunta do questionário sobre suas reações quando se perdem durante uma execução musical, o Músico C 6 relata “*ouvir os colegas até encontrar onde estão*”; o Músico I 17 procura “*ouvir, ou melhor, primeiro tocar piano e ouvir o colega do lado ou procurar ouvir também a melodia do coro*”; para o Músico I 2, a utilização do “*ouvido musical*” o ajuda quando se vê diante de tal situação; e os músicos I 7, I 20 e I 22 procuram parar, se concentrar e ouvir a Orquestra para, então, descobrir onde esta se encontra e poder, assim, continuar acompanhando-a.

Igualmente, questionei-os se havia momentos, durante a prática musical na Orquestra, em que tocavam/cantavam de cor e/ou de ouvido. As respostas foram interpretadas de maneira a serem categorizadas em “sim”, “não” e “as duas formas”, sendo que essa última categoria significa: ler a partitura e tocar de ouvido e/ou de cor.

Entre os músicos que responderam “não” à questão, o Músico C 18 relata que canta “[...] *ouvindo os outros instrumentos, [mas] acompanhamento sempre as partituras*”. Já o Músico C 9 admite cantar de cor, mas “*de ouvido, não, [...]*”. Podemos observar que os dois músicos, aparentemente, negam utilizarem habilidades auditivas durante a prática musical na Orquestra. Mas o Músico C 18 diz sempre acompanhar a partitura apesar de ouvir os outros instrumentos da Orquestra. O Músico C 9 nega cantar de ouvido, mas admite cantar de cor.

Relativo aos músicos que adotam “as duas formas”, encontramos o Músico I 10, que alega tocar e “*até cantar*”, de cor e/ou ouvido algumas músicas. Segundo ele, “*até mesmo me surpreendo ‘cantarolando’ algumas delas*”. O Músico I 15 toca “*algumas coisas de cor, outras de ouvido. A parte de ouvido geralmente é do primeiro violino. E as partes de cor são de músicas fixas que tocamos todo ano*”.

Os músicos I 12 e I 18, também, alegam tocar de cor e/ou ouvido durante determinadas situações: o primeiro descreve que “*em alguns momentos, sim, como em novenas e as respostas (Amém, Gloria Patri, Ave Maria)*” e o segundo complementa que, “*caso esteja tratando das intervenções, toco de cor e de ouvido*”. Aqui, os dois músicos relatam situações específicas que ocorrem durante a prática musical na Orquestra denominadas – na liturgia católica – de paraliturgia¹¹⁹. São ocasiões em que a Orquestra e o coro necessitam tocar e cantar usando habilidades auditivas. Às vezes, são colocadas partituras com a melodia para os membros novatos dos violinos, mas, na maioria das vezes, as “intervenções” são executadas sem nenhuma partitura.

Um exemplo destes momentos – as intervenções – fazem parte das cerimônias semanais de sexta-feira, cujo contrato da ORB é com a Irmandade dos Passos. Tais intervenções ocorrem durante um ritual – que acontece após a missa – de Devoção a Nosso Senhor dos Passos, realizado pelo padre que celebrou a missa e alguns irmãos da Irmandade dos Passos. O ritual consiste em um incensamento do Altar da Irmandade dos Passos e, durante esse incensamento, é executada a oração da Ave Maria. Essa oração é cantada três vezes em alternância de vozes da seguinte forma:

Orquestra (coro e instrumentos)

Ave Maria cheia de graça

O senhor é convosco

Bendita sois vós

Entre as mulheres

E bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus.

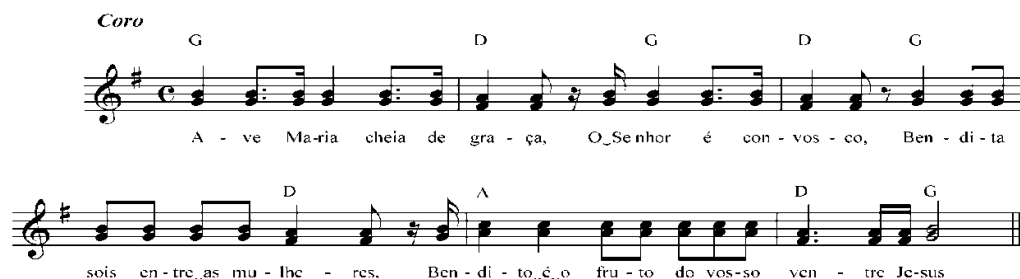


Figura 54 – Melodia cantada pelo coro durante a execução das três “Ave Marias”.

Fonte: A melodia foi tirada de ouvido por mim.

¹¹⁹ Ver glossário.

Edição da partitura: Simonne Helem da Fonseca.

(Padre e Fiéis)

Santa Maria, mãe de Deus,

Rogai por nós pecadores

Agora e na hora de nossa morte, amém.

Sacerdotes, Irmãos e Fiéis



Figura 55 – Melodia cantada pelos sacerdotes, irmãos e fiéis durante a execução das três “Ave Marias”.

Fonte: A melodia foi tirada de ouvido por mim.

Edição da partitura: Simonne Helem da Fonseca.

Após a terceira “Ave Maria”, imediatamente é executada uma *Salve Regina*. Terminada a *Salve Regina*, um dos primeiros violinos dá a nota *lá* ao padre que celebrou a missa. A partir dessa nota, o sacerdote inicia uma sequência de orações em latim, novamente em alternância de vozes, uma espécie de pergunta e resposta. Segundo um dos irmãos da Irmandade dos Passos, que semanalmente participa desse ritual, tais orações são chamadas “Devocional” e são cantadas dessa forma desde quando a Irmandade foi fundada no século XVIII.

Além do que acabei de expor, houve um episódio relativo às orações em latim, que, acredito, merece ser comentado. O recorte do meu diário de campo, apresentado a seguir, ilustra de forma um pouco mais modesta – 20 anos, em vez de dois séculos e meio – um exemplo dessa aprendizagem prática na qual o “ouvir, observar e imitar” estão presentes no dia a dia da ORB.

[...] um dos responsáveis pela organização das partituras pegou de minhas mãos as orações em latim executadas durante o Devocional que, muitas vezes, se encontram ao final de algumas partituras da *Salve Regina* [somente as palavras, sem a partitura]. Isso ocorreu enquanto eu ainda cantava a *Salve Regina*. Eu disse a ele que não as

pegasse porque eu não sabia cantar. Então, ele me disse a seguinte frase: **‘mais uns 20 anos você aprende, foi assim com a gente!’** (CERIMÔNIA RELIGIOSA DE SEXTA-FEIRA, MISSA DOS PASSOS, 15/10/10)

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top left, it says 'ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS' and 'nr 01602'. The title 'Salve Regina' is written in a cursive hand, followed by 'Canto'. The score is written on ten staves. The lyrics are in Portuguese and Latin. The first part is the 'Salve Regina' prayer, and the second part is the 'Respostas do Devocional' (Devotional Responses). The score is signed 'F. Silva' and dated '22.02.89'.

Figura 56 – Partitura da Salve Regina e respostas do Devocional no final da parte.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Seguem as orientações, descritas literalmente, para a realização deste “Cerimonial para Incensação do Altar”, que se encontra em um quadro emoldurado na Irmandade dos Passos na Catedral do Pilar em São João del-Rei.

Cerimonial para Incensação do Altar e orações próprias para o Senhor Bom Jesus dos Passos e Nossa Senhora das Dores

Terminada a Santa Missa, o Celebrante, precedido dos Irmãos da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos e acólitos, dirige-se ao altar do Senhor Bom Jesus dos Passos. O celebrante depõe a casula e recebe a Capa de Asperges e ajoelham-se todos.

A Orquestra e Coro cantam 3 Ave-Marias, em vernáculo e, Celebrante e fiéis respondem Santa Maria.

Ao iniciar a Antífona pela Orquestra e Coro, o Celebrante faz incenso e incensa o Senhor Bom Jesus dos Passos e Nossa Senhora das Dores e o altar (*more solito*). Terminada a Antífona, o Celebrante entoa¹²⁰:

C. Adoramus Te, Christe, et benedicimus tibi.

O. Quia per Crucem tuam redemisti mundum.

C. Oremus: Dómine Jesu Christe, qui de coelis ad terram de sinu Patris descendisti, ságuinem tuum praetiosum in remissionem peccatorum nostrorum effudisti. Te humíliter deprecámur, tu in die judicii, ad dexteram tuam audíri mereámur: Venite benedícti. Qui vivis et regnas in [até aqui, o celebrante fica na mesma nota] saecula saeculorum.

O. Amem.

C. Tuam ipisius ánimam dolórem gládus pertransívit.

O. Ut reveléntur ex multis córdibus cogitátióem.

C. Oremus: Deus, in cujus passióne, secúndum Simeónis prophetíam, dulcíssimam ánimam gloriósae Virginis et Mátris Mariae dolóris gládus pertransívit: concéde propítius: ut, qui dolóres ejus venerádo recólimus, passiónis tuae efféctum felicem consequámur. Qui vivis et rehnas in saecula saeculorum.

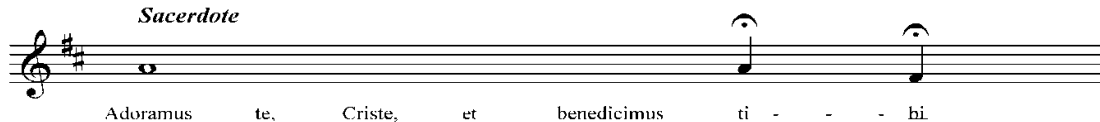
O. Amem.

C. Divinum auxílium máneat semper nobíscum.

O. Amem

Devocional

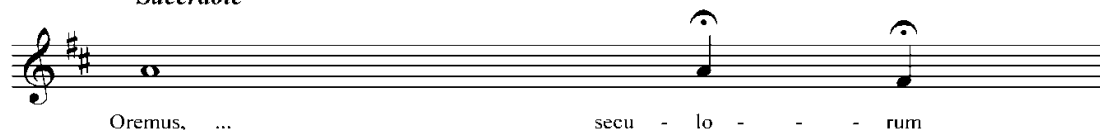
Sacerdote



Coro



Sacerdote



¹²⁰ “C” significa o Celebrante da cerimônia de incensamento do Altar do Passos. “O” significa o coro e a orquestra juntos.

Coro

The musical score for the chorus is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of the following notes: D4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E#4 (half), D5 (quarter), C#5 (quarter), and B4 (half). Above the staff, the notes are labeled with their letter names and accidentals: D, A, E#, D 6, E#, and A. Below the staff, the lyrics are: A - - - - - amen. The word 'amen' is aligned under the final B4 note.


Coro

The musical score for the chorus is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eight notes: D4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (half note with a fermata), D4 (quarter), C#4 (quarter), and B3 (half note with a fermata). Above the staff, the chords are indicated as D, A, D6/4, E#, and A. Below the staff, the lyrics "A - - - - - amen" are aligned with the notes.

D A D⁶/₄ E[#] A

A - - - - - amen

Sacerdote



Oremus, ... secu - lo - - - rum

Figura 57 – Melodia do Devocional.
 Fonte: A melodia foi tirada de ouvido por mim.
 Edição da partitura: Simonne Helem da Fonseca.

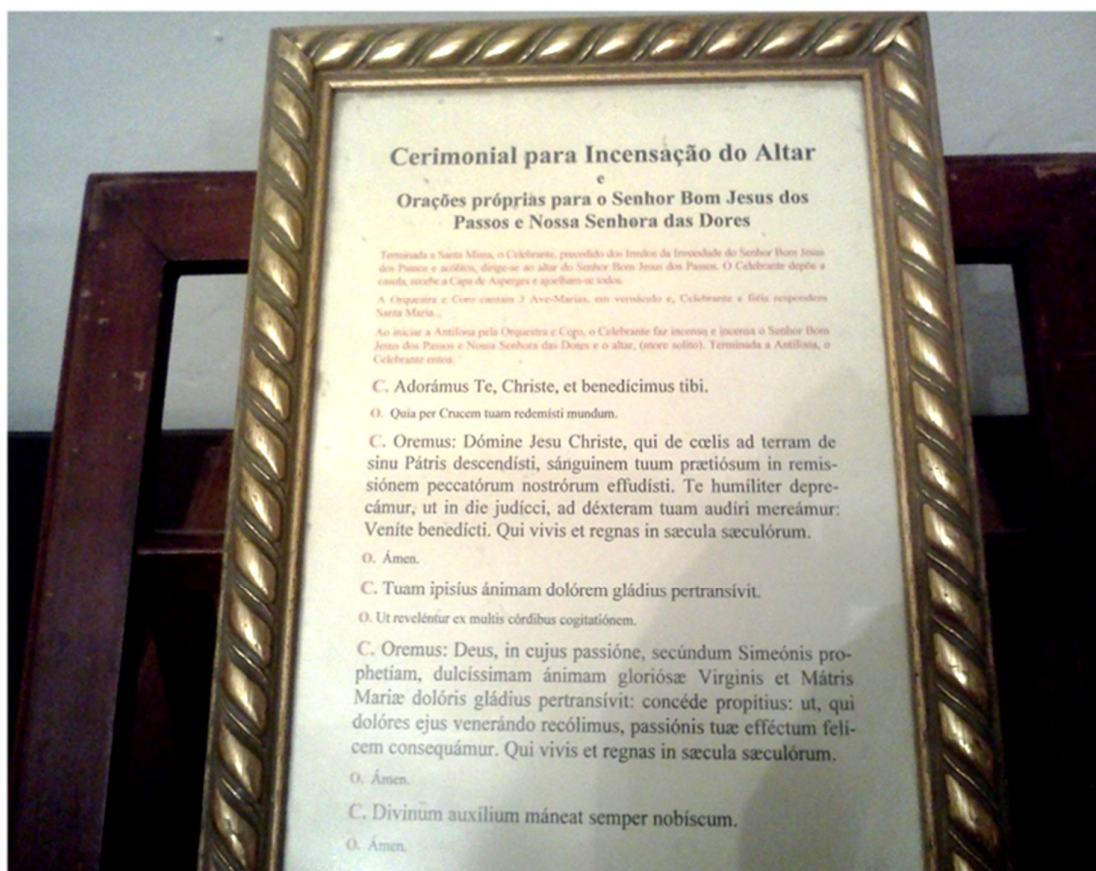


Figura 58 – Quadro da Irmandade dos Passos com orientações para o Cerimonial de Incensação do Altar.

Fonte: Este quadro fica localizado na sede da Irmandade dos Passos no interior da Igreja de Nossa Senhora do Pilar.

Tradução da oração em latim do Devocional que se encontra atrás desse mesmo quadro:

C. Nós Vos adoramos, ó Cristo e Vos bendizemos.
O. Porque pela Vossa Cruz remistes o mundo.

C. Oremos: Senhor Jesus Cristo, que desceste do céu do seio do Pai à terra, derramastes o vosso precioso sangue para remissão dos pecadores: humildemente vos pedimos que, no dia do juízo, mereçamos à Vossa direita ouvir: Vinde benditos. Vós que viveis e reinais pelos séculos.
O. Amém.

C. Sua alma será traspassada por uma espada de dor.
O. A fim de ser revelarem os pensamentos de muitos corações.

C. Oremos: Ó Deus, em cuja Paixão, segundo a profecia de Simeão, uma espada de dor traspassou o terníssimo Coração da gloriosa Virgem Maria, vossa Mãe, concedei-nos, propício que, recordando

com vereração as suas dores, possamos alcançar o feliz efeito de vossa Paixão. Por nosso Senhor Jesus Cristo, vosso Filho, na unidade do Espírito Santo.
O. Amém.

C. O auxílio Divino permaneça sempre conosco.
O. Amém.

Como podemos constatar, de alguma forma, a habilidade auditiva está presente durante essa prática. É provável que os Músicos C 9 e C 18 e todos os outros que afirmaram não tocar ou cantar de ouvido e/ou de cor não estivessem considerando a realização das “intervenções” – Devocional e sequência de três Ave Marias – como um momento da ORB no qual o uso de tal habilidade se faz presente.

Mas como o ensino formal de música com base em uma visão tradicionalmente europeia sempre “condenou” a prática musical do “tocar ou cantar de ouvido”, será que não estamos diante de resquícios dessa formação musical formal e eurocêntrica?

4.4.4.1 A improvisação musical a partir da harmonia presente no Devocional

Tanto na oração da “Ave Maria” quanto nas respostas do Devocional cantadas pelo coro, os instrumentistas da ORB encontram nesses momentos oportunidade de desenvolverem habilidades de improvisação musical a partir da harmonia subjacente a essas melodias. Sem que tenha sido combinado previamente nenhuma distribuição dos estratos harmônicos pelos instrumentos da Orquestra, os instrumentos graves (violoncelos, contrabaixos e trombones) entoam predominante as notas correspondentes à tônica, dominante e subdominante da harmonia, às vezes, alternando em sons produzidos com o arco ou em *pizzicato* para os violoncelos e contrabaixos. Instrumentos intermediários, como violas, trompas, também violoncelos, fagotes e segundos violinos, tendem a permanecer em movimentações melódicas e harmônicas discretas. Já os instrumentos agudos, como a clarineta, o trompete, os violinos e especialmente a flauta transversal, tendem a desenvolver improvisações em torno da movimentação harmônica, às vezes até com um caráter virtuosístico.

Pude observar que essa forma de atividade apoia-se em uma série de habilidades musicais que vão desde o ouvido harmônico, o gosto musical para se desenvolver melodias musicalmente interessantes e uma sutil percepção do momento em que poderá

dialogar melodicamente com o outro instrumento agudo, também, improvisador. Além disso, essas improvisações colocam em foco o protagonismo da improvisação no momento em que outro instrumentista o assume, possibilitando, então, uma percepção do resultado musical global da “soma” das vozes do coro, dos instrumentos harmônicos de base, dos instrumentos intermediários e dos instrumentos mais agudos improvisadores. Tudo isso sem que se tenha sido combinado previamente qual será a vez de quem e contando apenas com tais habilidades desenvolvidas pela imitação com os músicos mais experientes ao longo de anos de prática na ORB.

Acredita-se que a execução musical realizada pela ORB durante o Devocional seja tocada e cantada dessa forma “desde sempre”, reproduzindo a expressão de vários integrantes da Orquestra. Após muitas observações, concluí que os músicos que participam dessas cerimônias aprendem a tocar e a cantar essas orações imitando e ouvindo os músicos mais experientes. Contudo, posso inferir que a maioria dos músicos já conheçam a letra e melodia dessas orações de ouvido muito antes de entrar para a Orquestra, pois, em São João del-Rei, muitos deles participam das atividades litúrgicas das Irmandades ou das atividades religiosas na comunidade como um todo desde criança, seja como coroinhas, sineiros ou mesmo participando das missas como fiéis.

A esse respeito, Lave e Wenger (1991, p. 94-95) ressaltam que a aprendizagem em comunidades de prática não é mera “observação e imitação”, pois ela ocorre em “um conjunto de relações entre pessoas, atividades e mundo, ao longo do tempo e em relação com outras comunidades de prática tangenciais e sobrepostas”¹²¹ (p. 98, tradução minha).

Além disso, aqui vemos emergirem os dois significados musicais – os intersônicos e os delineados – em uma clara celebração da experiência musical. Como já exposto, o significado musical intersônico lida com os “materiais sonoros”, ou, simplesmente, “com os sons da música” (GREEN, 1997, p. 27), e os delineados envolvem o contexto histórico e social no qual a música está inserida. Apesar de a música, aqui, não ser considerada “música”, uma vez que são orações cantadas, ela está ligada a um contexto bastante específico, no qual os músicos que dela participam consequentemente desenvolvem vários tipos de habilidades musicais, e não somente a habilidade auditiva.

¹²¹ [...] a set of relations among persons, activity, and world, over time and in relation with other tangential and overlapping communities of practice.

4.4.5 A aprendizagem com os músicos mais antigos e/ou mais experientes

O fato de os músicos da ORB estarem sempre em contato, quase que diariamente, com um repertório musical muito extenso, e muitas vezes desconhecido, os leva a desenvolver estratégias de execução que lhes permitem aprender por meio da convivência com os músicos mais antigos e/ou mais experientes. Essa forma de aprendizagem – frequentemente observada durante minhas participações como cantora na ORB –, que se verifica em contextos de práticas socioculturais, ocorre mediante o processo de participação periférica legítima. Nesse contexto, as relações entre novatos e veteranos são construídas a partir das atividades, dos artefatos e de suas identidades que se referem às suas comunidades de conhecimento e prática (LAVE; WENGER, 1991).

Um exemplo desta relação de aprendizagem – entre novatos e veteranos em comunidades de prática, o engajamento dos membros de uma comunidade com os artefatos de sua prática e onde a construção de suas identidades é um processo centrípeto que se constrói durante a prática – pôde ser observada durante a celebração da Missa Solene da Novena do Carmo. No decorrer dessa cerimônia, houve um solo de clarineta realizado por um músico novato na Orquestra. Durante seu solo, um músico mais antigo e mais experiente parecia lhe dar instruções sobre respiração, além de cantarolar para ele a melodia.

Após a missa, oportunamente, conversei com o músico veterano a respeito do ocorrido e ele explicou que o músico novato estava “*estourando muito a nota Dó*” e por isso lhe recomendou que ele devesse “*apoiar o Lá antes de chegar ao Dó, para que isso não acontecesse mais*”. A situação descrita ocorreu durante o *Et Incarnatus* da Missa Pastoral de Pe. José Maurício Nunes Garcia.



Figura 59 – Et Incarnatus da Missa Pastoril de Pe. José Maurício Nunes Garcia: parte da clarineta.

Fonte: Música Brasilis. Disponível em:

<http://www.musicabrasilis.org.br/sites/musicabrasilis.org.br/files/partitura/cpm108_missa_pastoril_ins01.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2011.

Tal situação despertou minha curiosidade, pois atribuir a um músico “inexperiente” e novato um solo, em uma cerimônia importante como aquela, é algo pouco comum ao contextualizarmos esse episódio em uma prática musical localizada no paradigma etnocêntrico. Quando questionei o músico veterano a respeito, ele explicou que no naipe de clarinetas essa prática é comum, pois eles “*procuram se revezar para que não hajam estrelas*”. Além disso, acrescenta que houve uma época em que os clarinetistas da ORB se revezavam dentro de uma mesma música. Segundo ele, “*um [clarinetista] começava em uma frase e passava para o outro [clarinetista] terminar a frase*”.

Essa característica de aprendizagem, entre novatos e veteranos, foi igualmente explicitada por muitos músicos que responderam ao questionário. Na questão sobre como aprendeu a ler partitura musical, o Músico I 10 responde que, apesar de ter aprendido “*os rudimentos da leitura*” com o professor do Conservatório, foi durante a sua prática musical na Orquestra que ele “*aprofundou*” seus conhecimentos musicais “*junto aos violinos mais antigos da ORB, com a prática do ‘apadrinhamento’ – os mais velhos ensinam os mais novos*”. Vale ressaltar que esse músico estudou no

Conservatório somente por um ano e que foi seu professor de violino do Conservatório, que era membro da ORB, quem o levou para a Orquestra.

Na pergunta sobre como a participação na ORB contribuiu para a leitura de partitura musical, o Músico C 4 revela que “[...] *as nossas colegas têm muita boa vontade com a gente*”; e para o Músico C 5, os conteúdos musicais que ele ainda não havia adquirido por meio do ensino formal – no Conservatório – ele “[...] *perguntava aos colegas mais antigos da Orquestra*”.

O Músico I 4, em duas questões, expõe a aprendizagem com músicos veteranos como algo que fez e ainda faz parte de sua aprendizagem musical durante o cotidiano da ORB. Ele argumenta que o desenvolvimento da forma como realiza transposição musical no instrumento se deu pela prática na Orquestra e “*recebendo orientação de colegas mais antigos ou profissionais*”. Quando o questiono sobre como a prática musical na ORB contribuiu para a aprendizagem e o desenvolvimento da técnica instrumental, ele reitera a questão da aprendizagem pela relação com músicos mais antigos e descreve: “*recebendo orientação de músicos profissionais, membros ou convidados da Orquestra*”. Situação novamente compartilhada pelo Músico I 10 na mesma questão ao relatar: “[...] *quando observarmos os músicos mais antigos*”.

Além destes, o assunto também foi abordado pelos músicos na pergunta sobre como reagem quando se deparavam com músicas desconhecidas. Seguem alguns exemplos:

[...] *Amigos de naipe sempre me ajudaram nas leituras* (Músico I 5).

[...] *Estudamos alguns minutos antes de começar a tocar e discutimos com os colegas sobre dúvidas* (Músico I 10).

[...] *sempre têm pessoas que sabem o que está sendo tocado* (Músico I 11).

Segundo Feichas (2006) e Green (2001), esta forma de aprendizagem musical com músicos mais experientes e compartilhada entre amigos e colegas é muito comum na aprendizagem musical que ocorre entre os músicos populares, e estes, durante essa prática, desenvolvem habilidades auditivas e de memória. Mas qual seria a relação entre a aprendizagem musical dos músicos populares e a dos músicos da ORB?

Como demonstrado, os músicos da ORB também desenvolvem habilidades auditivas durante a prática musical, e tal habilidade muitas vezes está ligada ao

compartilhamento de experiências e à imitação junto aos músicos mais antigos e mais experientes da Orquestra. Ademais, o Músico C 6, por exemplo, revela que, quando se perde durante a execução, “[...] procura ouvir os colegas até encontrar onde estão”; o Músico I 10 comenta: “*paro, ouço os demais e procuro encontrar. Ou então peço ao colega de estante para ajudar*”; e o Músico I 15 faz a seguinte observação: “*eu rio, olho pro colega ao lado, pois muitas vezes acontece uma perda coletiva ou efeito dominó, todos perdem juntos*”. O Músico I 9 comenta que, em momentos como esses, deve-se manter a “*atenção aos colegas violinistas do seu lado, que já tocam a peça, ou prestar atenção na orquestração dos outros instrumentos, flauta e clarineta que irão ajudar a entender a melodia do violino*”; e o Músico I 23 diz que acompanha de “*ouvido outro músico do mesmo naipe*”.

A prática de se tocar em grupo e, nesse caso, na Orquestra, também foi algo presente em algumas falas, pois, para o Músico I 21, participar da ORB lhe propiciou a aprendizagem do “*trabalhar em conjunto*”, ideia comungada pelos Músicos I 4, I 8 e I 13. Para Feichas (2006), a prática musical em conjunto “é uma importante fonte de aprendizagem” (p. 91), cujo principal benefício é o compartilhamento de experiências entre os indivíduos pela interação física, emocional e intelectual em um processo que os leva a adquirir um “enriquecimento do conhecimento experimental”, para, dessa forma, alcançarem maior autoconsciência. Nesse sentido, o Músico I 20 revela que participar da ORB lhe permitiu desenvolver a habilidade de transposição ao “*tocar músicas de outros instrumentos*” e, assim, “**descobrir outras formas**” de execução técnica e musical durante a prática musical.

5 CONCLUSÕES

A realização deste trabalho permitiu-me compreender e apresentar alguns aspectos da prática musical da orquestra sacra Ribeiro Bastos (ORB) – corporação musical composta por coralistas e instrumentistas de corda e sopro, cujas origens remontam ao final do século XVIII, e que continua em atividade ininterrupta – de São João del-Rei/MG e apontar características do processo de aprendizagem musical decorrente deste tradicional “fazer musical”.

A partir da pergunta *como ocorrem os processos de aprendizagem musical no interior da Orquestra Ribeiro Bastos no século XXI?*, iniciei a trajetória desta pesquisa. O procedimento metodológico que se mostrou mais adequado foi a abordagem conhecida como métodos mistos proposta por Creswell (2007); e os instrumentos de coleta de dados foram: observação participante (como coralista), aplicação de questionário semiestruturado e duas entrevistas com a regente da ORB.

Desse questionamento, surgiu o objetivo geral da pesquisa: “contribuir para uma melhor compreensão dos processos de aprendizagem musical que ocorrem no interior da Orquestra Ribeiro Bastos no século XXI”. Porém, no que tange aos objetivos específicos iniciais, estes foram se transformando ao longo da investigação, dando origem às seguintes perguntas:

1. Qual o perfil dos músicos atuantes na ORB no século XXI?
2. Como os protagonistas dessa antiga prática musical atuam, participam e se engajam nesses compromissos religiosos, musicais e culturais como membros da ORB?
3. Quais habilidades e conhecimentos musicais a participação na ORB desenvolve em seus músicos?
4. Quais as relações entre essa prática musical e a construção de suas identidades como músicos da ORB?

5. Quais são os significados musicais que os músicos da ORB atribuem à experiência musical decorrente dessa prática?

Na busca por respostas às mencionadas perguntas, novas questões foram se apresentando. Uma delas, abordada no segundo capítulo deste trabalho, foi a necessidade de apresentar ao leitor em qual contexto musical, social e histórico a ORB encontra-se inserida nos dias atuais. Uma breve biografia de compositores citados ao longo da dissertação e um glossário referente a termos litúrgicos também se fizeram necessários, sendo que ambos se encontram nos apêndices deste trabalho.

5.1 CONTEXTO MUSICAL, SOCIAL E HISTÓRICO DA ORB E O PERFIL DE SEUS MÚSICOS NO SÉCULO XXI

Inicialmente, apresentei uma breve história sobre a fundação – que ocorreu ao final do século XVII e início do XVIII – de São João del-Rei. O Arraial Novo do Rio das Mortes, como era conhecida, teve nos bandeirantes paulistas e nos portugueses os principais protagonistas desta história. Após a sangrenta disputa conhecida como “Guerra dos Emboabas”, os paulistas foram expulsos desta região e, no ano de 1713, o Arraial foi elevado a Vila de São João del-Rei.

Nos anos que se seguiram a 1713, várias instituições religiosas de leigos, conhecidas como irmandades, ordens terceiras e confrarias, se instalaram na Vila, pois o Estado Absolutista Português proibiu a instalação de conventos e mosteiros na Província sob a alegação de que religiosos extraviavam ouro e instigavam a população a não pagar os impostos. Essas associações passaram a ter um papel de extrema importância na vida social da região, pois desenvolviam atividades que deveriam ser de responsabilidade do poder público, e foram essas instituições as principais responsáveis pelo desenvolvimento da prática musical nesta região.

Os primeiros indícios de uma prática musical em São João del-Rei datam do ano de 1717. Trata-se de um documento histórico que narra em detalhes a visita do Governador Dom Pedro de Almeida e Portugal, conhecido como Conde de Assumar. O antigo manuscrito relata a recepção ao Governador e como a música se fez presente – por intermédio do músico conhecido como Mestre Antônio do Carmo – nessa cerimônia.

O desenvolvimento dessa prática musical nos séculos seguintes deveu-se a contratos – à época denominados como ajustes – que o Senado da Câmara e, principalmente, as irmandades religiosas são-joanenses assumiam junto às corporações musicais para a realização das festas dessas instituições.

Relacionada às origens da ORB, não se sabe ao certo a data da sua fundação – diferentemente da Orquestra Lira Sanjoanense, que foi fundada em 1776. Entretanto, Neves (1987, p. 152, 156), com base em documentos da época, sugere que no ano de 1755 já existia um embrião da Corporação, cujos diretores seriam Manoel Inácio Custódio de Almeida e Inácio da Silva.

Atualmente, a Orquestra se encontra sob a regência da maestrina Stella Neves, que a assumiu junto com seu irmão José Maria Neves no ano de 1976. Seus locais de atuação são as igrejas de São João del-Rei, e sua principal função continua sendo a execução musical durante as celebrações dos atos religiosos das irmandades são-joanenses com as quais mantém contrato para os compromissos religiosos. São elas: Irmandade do Santíssimo Sacramento, Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos, Ordem Terceira de São Francisco de Assis e Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo. Não se sabe ao certo quais seriam as datas dos contratos estabelecidos com essas irmandades, mas há indícios de que muitos deles já faziam parte do cotidiano da Corporação desde o final do século XVIII.

Hoje, a ORB possui uma boa estrutura física, com uma sede ampla de três andares, onde são realizados os ensaios. Tem como patrimônio vários instrumentos musicais – alguns emprestados com seus membros –, e um determinado número destes foram datados dos séculos XVIII e XIX. No que diz respeito à sua estrutura social, a manutenção financeira advém dos contratos que mantém com as irmandades citadas anteriormente, e são estes “ajustes” que têm permitido à ORB conservar-se em atividade ininterrupta por mais de dois séculos.

Atualmente, na ORB, há uma média de 70 músicos voluntários: 28 coralistas e 42 instrumentistas. O perfil de seus membros é bastante variado, pois a Orquestra é composta por músicos amadores e profissionais, novatos e veteranos. A maioria dos músicos se declara amadores, sendo que a porcentagem maior encontra-se entre os coralistas. Já no que diz respeito aos músicos novatos e veteranos, considera-se um músico novato aquele que tem cerca de três anos de participação constante na Orquestra. A média calculada de músicos novatos entre os coralistas e instrumentistas

foi equilibrada, sendo que 24% dos corralistas e instrumentistas se enquadraram nessa categoria.

A faixa etária foi calculada a partir das respostas obtidas dos 46 questionários aplicados. Os instrumentistas apresentaram uma média de idade de 31 anos, menor do que a dos corralistas, que ficou em torno de 49 anos. A média geral dos 46 músicos ficou em torno de 40 anos. Apesar de as questões sobre gênero não terem sido abordadas na dissertação, este, igualmente, é variado, não havendo nenhuma prevalência sobre o outro.

Referente à situação social dos músicos, a escolaridade e as profissões são significativamente variadas, pois há músicos que não concluíram os anos iniciais do ensino fundamental e músicos que estão concluindo a pós-graduação *stricto sensu*. As profissões relatadas foram: profissionais liberais, donas de casa, empregadas domésticas, estudantes do ensino médio, estudantes de cursos técnicos de música e de graduação em música, professores de música, trabalhadores da construção civil, aposentados, professores do ensino básico e do ensino superior, policiais militares e civis e, também, militares do exército.

A média de tempo de participação na ORB foi de 15,5 anos, sendo de 19 anos para os corralistas e de 12 anos para os instrumentistas. A idade com a qual iniciaram sua participação na instituição foi cerca de 23,5 anos, sendo 28 anos para os corralistas e 19 anos para os instrumentistas.

5.2 AS FORMAS DE PARTICIPAÇÃO, ATUAÇÃO E ENGAJAMENTO DOS MEMBROS DA ORB

Ser um membro voluntário da ORB em todas as suas atividades cotidianas é a forma como seus músicos participam, atuam e se engajam nessa antiga prática musical.

Em suas rotinas como integrantes da Orquestra, eles desempenham suas funções de músicos, fazem parte da diretoria, organizam o repertório, são tutores de alunos recém-chegados, participam de diferentes naipes como os cantores que atuam como instrumentistas ou instrumentistas que também fazem parte do coral quando necessário. Muitas vezes, é preciso que instrumentistas executem, em seu instrumento, a linha melódica de outro instrumentista quando não há um músico para realizá-la, e é comum

observamos os instrumentistas cantando a melodia referente ao coro enquanto estão tocando seus instrumentos.

No entanto, acredito que o maior exemplo desta participação e abdição de tempo e doação de trabalho ocorre durante as festividades como novenas, missas solenes etc., pois tais atividades exigem deles uma dedicação diária e, especialmente, quando se trata festividades relacionadas à Semana Santa.

5.3 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DOS MÚSICOS DA ORB

A pesquisa sugere que o processo de construção identitária dos músicos da ORB está, principalmente, relacionado às motivações que levam esses protagonistas a quererem participar e permanecerem na Orquestra. O repertório sacro – composto principalmente nos séculos XVIII e XIX e primeira metade do século XX –, executado pela Corporação e cujos compositores, muitas vezes, fazem parte das raízes genealógicas desses músicos, se sobressaiu entre as motivações apontadas por eles juntamente com a necessidade de se manter uma tradição e um patrimônio musical. Além disso, também foram mencionados como agentes motivacionais o prazer de se fazer música, as referências familiares, a religião e o convívio social com os demais músicos.

Assim, acredito que a participação durante a execução musical das atividades litúrgicas cotidianas e das festividades promovidas pelas irmandades e saber que fazem parte de uma história, uma cultura e uma tradição musical que em 2017 completa trezentos anos são fatores altamente motivadores e que lhes confere uma identidade como músicos e cidadãos em São João del-Rei.

5.4 AS HABILIDADES E CONHECIMENTOS MUSICAIS DESENVOLVIDOS A PARTIR DA PARTICIPAÇÃO NA ORB

A participação na ORB permite aos seus músicos o desenvolvimento de várias habilidades musicais nas quais o repertório executado torna-se novamente o protagonista dessa prática musical. A pesquisa apontou, especificamente, para o

desenvolvimento das habilidades de leitura à primeira vista, auditivas e de improvisação. Aspectos do desenvolvimento técnico no instrumento também foram abordados apesar de haver ressalvas pelo fato de que *“na instituição a música tem que acontecer, temos que apenas tocar; assim, a técnica fica meio de lado”* nas palavras do Músico I 17.

Foi possível constatar as origens da formação musical dos membros precedentes à sua entrada na Orquestra e qual a formação musical destes nos tempos atuais. Sobre a formação musical anterior à entrada na Corporação, foi averiguado que esta se deu basicamente no Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier”, mas as bandas de música da cidade, também, foram um lócus significativo dessa formação musical. Muitos músicos da ORB atualmente não estudam música. No entanto, referente aos que se encontram em formação musical, o Conservatório novamente se sobressai nas análises dos dados e, mais recentemente, compartilhando essa formação musical formal com o curso de licenciatura com habilitação em instrumento/canto e educação musical do Departamento de Música da UFSJ.

5.5 OS SIGNIFICADOS MUSICAIS INTERSÔNICOS E DELINEADOS ATRIBUÍDOS PELOS MÚSICOS DA ORB À SUA EXPERIÊNCIA MUSICAL NO CONTEXTO DA ORQUESTRA

Referente a quais significados eles atribuem à experiência musical decorrente dessa prática, constatei que os dois significados musicais intersônicos (lidam com os materiais sonoros) e delineados (relacionados às questões sociais, históricas e culturais do indivíduo) (GREEN, 1988, 1997, 2005, 2008) estão em operação de forma positiva, pois, nas palavras do Músico I 5, as motivações que o levam a querer participar da ORB são: *“as amizades, a qualidade musical melhor a cada dia, o repertório vasto, bonito e motivador”*. Segundo um de seus músicos, cujo comentário faz parte da epígrafe deste trabalho:

Gosto pela música, repertório, motivos religiosos, consciência do valor de pertencer à Orquestra e do valor da Orquestra na história da música colonial brasileira, amor pela Orquestra e continuidade e preservação deste nosso patrimônio.

Assim, observamos que os significados musicais intersônicos e delineados que os músicos da ORB atribuem à sua experiência musical, como membros desta, operam positivamente, originando, então, uma “celebração da experiência musical”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que foi exposto e discutido ao longo desta investigação é apenas um pequeno recorte de algo muito mais amplo e significativo da cultura musical são-joanense, mineira e brasileira.

Acredito que a pesquisa trouxe contribuições para as áreas da educação e, principalmente, educação musical, como também ao âmbito da musicologia, porque se trata do processo de aprendizagem musical de uma corporação musical setecentista em atividade ininterrupta, cujo repertório executado é a música sacra mineira e brasileira composta nos séculos XVIII e XIX e primeira metade do século XX.

O espaço da educação poderá ser beneficiado, uma vez que toda a investigação foi permeada por uma teoria da aprendizagem baseada nas práticas sociais – a “aprendizagem situada – participação periférica legítima”.

Ao campo da educação musical, é apresentada a visão da aprendizagem musical informal de um repertório musical considerado erudito – quando executado em salas de concerto – e funcional – quando executado durante a prática musical da ORB. Outro aspecto abordado foram as significações musicais que os músicos da ORB atribuem à sua prática. Para isso, o estudo foi embasado pela teoria dos significados musicais da educadora musical inglesa Lucy Green.

Para pesquisas futuras, sugiro um estudo semelhante a este, que poderia ser realizado nas outras três orquestras sacras da região do Campo das Vertentes: em São João del-Rei, a Orquestra Lira Sanjoanense; em Tiradentes, a Orquestra Ramalho; e na cidade de Prados, a Orquestra Lira Ceciliana. Numa outra possibilidade, a história da educação musical seria beneficiada se a prática musical da região e os aspectos históricos do ensino e aprendizagem musical decorrentes desta fossem estudados de uma forma mais aprofundada.

Finalmente, retomo a pergunta inicial que deu origem a este trabalho: “como ocorrem os processos de aprendizagem musical no interior da Orquestra Ribeiro Bastos no século XXI?”.

A pesquisa sugere que, atualmente, sucede-se no interior da ORB uma forma de aprendizagem informal – no caso desta pesquisa, a aprendizagem musical informal – teorizada por Lave e Wenger (1991) como “aprendizagem situada: participação periférica legítima”. É um processo de aprendizagem prática – em uma comunidade de

prática –, que ocorre enquanto os músicos estão em performance durante as atividades cotidianas da Orquestra. Além disso, está inserida em um contexto de práticas sociais e apresenta, em sua essência, características da aprendizagem informal, mas, em alguns momentos, particularidades da aprendizagem formal.

A aprendizagem informal decorre da prática musical cotidiana quando os membros da ORB se deparam, quase que diariamente, com um repertório musical significativamente vasto, muitas vezes desconhecido para a maioria do grupo. Em tal prática, a leitura à primeira vista se torna uma constante, e as habilidades técnicas e musicais são desenvolvidas – mesmo que estas não se enquadrem ou sejam reconhecidas dentro de um padrão etnocêntrico do ensino e aprendizagem musical. A aprendizagem formal advém da educação musical que muitos músicos da Corporação receberam ou ainda recebem nas instituições de ensino musical formal da cidade, como o Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier” e, mais recentemente, o curso de graduação em Música da UFSJ.

Na participação periférica legítima – uma analogia que Lave e Wenger (1991) fazem a um movimento que se inicia nas extremidades e que vai em direção ao centro –, os aprendizes comumente participam de uma comunidade de prática para que alcancem o domínio de suas tarefas de maneira progressiva numa relação de aprendizagem construída entre novatos e veteranos.

Na ORB, os músicos mais novos e menos experientes aprendem com os membros mais antigos e mais experientes da Orquestra. Os recém-chegados iniciam sua prática musical na Corporação, e conseqüentemente sua aprendizagem, por meio de um repertório musical mais acessível, geralmente executado nas cerimônias semanais das irmandades e das quais a Instituição é responsável pela parte musical. Assim, os novatos tornam-se membros da ORB em um processo de pertencimento contínuo e crescente, no qual suas identidades como músicos e cidadãos são-joanenses são construídas por meio do envolvimento com as atividades e artefatos (no caso, o repertório musical) da comunidade à qual eles pertencem. Esse fenômeno de aprendizagem prática, começando pelas atividades mais simples e seguindo em direção às atividades mais complexas, levará esse aprendiz a se tornar um participante pleno de sua comunidade de prática.

Nesse sentido, a aprendizagem musical dos músicos da ORB vai muito além do desenvolvimento de habilidades musicais, de questões meramente técnicas ou de interpretação estilística, da busca de uma qualidade musical aos moldes europeus – apesar de o repertório executado ser semelhante à estética destes. A aprendizagem

musical dos membros dessa corporação musical sacra e bicentenária está intrinsecamente relacionada a uma história, a uma cultura, a um sentimento de pertencimento, à construção de suas identidades, a uma tradição musical tricentenária.

Para finalizar este trabalho, trago uma citação da pesquisadora Dra. Sandra Loureiro Reis ao comentar o esforço que o são-joanense Dr. José Maria Neves (pesquisador, musicólogo, professor e regente da ORB entre os anos de 1976 a 2002) realizou no final da década de 1970, para que os músicos da Orquestra voltassem a executar um repertório que fazia parte de suas identidades como músicos brasileiros, mineiros e cidadãos são-joanenses. Nesse sentido, Reis (2003 *apud* GANDELMAN, 2008) revela:

Com seu exemplo, José Maria nos ensinou a valorizar a tradição como história viva, feita através do labor cotidiano das Orquestras constituídas amadoristicamente pelo povo e que são iluminadas por um brilho diferente: o brilho do amor, do espírito comunitário que se alimenta nas raízes profundas da terra. **Sempre ouvi a Ribeiro Bastos com uma emoção que se assemelha àquela que me vem ao contemplar os sobrados de Ouro Preto: tortos, desajeitados e incrivelmente belos, de uma originalidade genuína e autêntica que vem do âmago do espírito profundo de uma comunidade** (p. 376, grifos meus).

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA NETO, Darcy. **Aprendizagens em percepção musical**: um estudo de caso com alunos de um curso superior de música popular. 2010, 241f. Dissertação (Mestrado em Música)–Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

ALCOÓLICOS ANÔNIMOS. **A irmandade de Alcoólicos Anônimos**. Site oficial do AA no Brasil. A página contém o histórico da entidade, estrutura organizacional, método de trabalho, endereço de grupos de AA e mensagens de ajuda. Disponível em: <<http://www.alcoolicosanonimos.org.br>>. Acesso em: 9 nov. 2012.

ALMEIDA, José Robson Maia de. Na banda aprendi...: Uma reflexão sobre as aprendizagens provenientes do repertório das bandas de música. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL – ABEM, 19., 2010, Goiânia. **Anais...** Goiânia, 2010.

ALVARENGA, Luís de Melo. **Rápido passeio pela cidade colonial mineira de São João del-Rei**. Secretaria de Esportes, Lazer e Turismo. Governo de Minas Gerais. Turminas. Governo Hélio Garcia. Museu de Artes Sacras de São João del-Rei, 1984.

ALVES-MAZZOTTI, Alda J. Usos e abusos dos estudos de caso. **Cadernos de Pesquisa**, v. 36, n. 129, p. 637-651, set./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/v36n129/a0736129.pdf>>. Acesso em: 24 jan. 2011.

ANUÁRIO ESTATÍSTICO DE MINAS GERAIS. **Perfil Demográfico do Estado de Minas Gerais: 2000-2001**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estatística e Informações, 2002. v. 9. Disponível em: <<http://www.fjp.gov.br/index.php/analises-demograficas/perfil-demografico-de-minas-gerais>>. Acesso em: 9 nov. 2012.

AQUINO, Marta A. **História social da música em São João del-Rei no último quartel do século XIX**. 1996. 39f. Monografia (Especialização *Latu Sensu* em História de Minas Gerais no Século XIX)–Departamento das Ciências Sociais e Jurídicas, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 1996.

ARÉVALO, Javier Marcos. La identidad extremeña. Reflexiones desde la antropología social. **A Gazeta de Antropología**, n. 14, artigo 04. 1998. Grupo de Investigación Antropología y Filosofía, Departameneto de Filosofía II - Campus de Cartuja, Universidad de Granada, Granada – España. Disponível em: <http://www.ugr.es/~pwlac/G14_04Javier_Marcos_Arevalo.pdf>. Acesso em: 28 set. 2011.

_____. La tradición, el patrimonio y la identidad. **Revista de Estudios Extremeños**, Badajoz, 3: Departamento de Publicaciones Excelentísima Diputación Provincial, p. 925-955. 2004. Disponível em: <http://biblioteca.crespial.org/descargas/tradicion_patrimonio_e_identidad.pdf>. Acesso em: 1º ago. 2011.

ARÉVALO, Javier Marcos. El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales. **A Gazeta de Antropología**, Granada, n. 26/1, artigo 19. 2010. Grupo de Investigación Antropología y Filosofía, Departameneto de Filosofía II – Campus de Cartuja, Universidad de Granada, Granada – España. Disponível em: <http://www.ugr.es/~pwlac/G26_19Javier_Marcos_Arevalo.pdf>. Acesso em: 28 set. 2011.

ARROYO, Margaret. Cenários de aprendizagem musical: transformando o olhar. **Música Hoje – Revista de Pesquisa Musical**, n. 5-6, p. 83-103, 1998/1999.

_____. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical:** um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999. Tese (Soutorado em Música)-Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 1999.

_____. Transitando entre o “Formal” e o “Informal”: um relato sobre a formação de educadores musicais. In: SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO, 7., 2000, Londrina. **Anais...** Londrina, 2000. p. 77-90.

_____. Mundos musicais locais e educação musical. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 13, n. 20, p. 95-121, jun. 2002.

_____. **Educação Musical na Contemporaneidade**. In: II Seminário de Pesquisa em Música, Universidade Federal de Goiás, 2002.

_____. Jovens, músicas e percursos investigativos. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 23-37, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF20/m_arroyo_20.pdf>. Acesso em: 9 set. 2011.

AULETE, Francisco J. Caldas; VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. **Aulete Digital:** Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete. Caldas Aulete. (Edição brasileira original Hamílcar de Garcia).

BEZERRA, Colbert Ruy Hilgenberg. Leitura à Primeira Vista: Aptidão Inata ou Técnica Adquirida? **Revista Brasileira de Música**, v. 11, Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BIASON, Mary Angela. Os músicos e seus manuscritos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 18, 2008.

BI-CENTENÁRIO ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE. **Palestras**. 1776-1976. São João del-Rei, 1976.

BLACKING, J. **Music, culture and experience:** selected papers of John Blacking. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BOFF, Rubem José. Princípios da pesquisa quantitativa. **Processos e Métodos de Pesquisa em Saúde** (s/d). Disponível em: <http://www.geocities.ws/rubemboff_14/esp/asps_pmps_pesquisa-quant-qual.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2012.

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em Educação**. Porto: Porto, 1994.

BOSCHI, Caio C. **Os leigos e o Poder**: Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **La distinción. Criterio y bases sociales del gusto**. Madrid: Taurus, 1999.

CALLEGARI, Paula Andrade. **A relação indivíduo-música na perspectiva dos significados musicais de Lucy Green**: um estudo de caso em um projeto social. 2008. 139 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Programa de Pós-graduação em Música, Mestrado em Música em Contexto, Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2008a. Disponível em: <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/5664/1/2008_PaulaAndradeCallegari.pdf>. Acesso em: 10 set. 2009.

_____. A relação indivíduo-música: um exemplo dos significados musicais em um projeto social. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL (ABEM), 17., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2008b. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2008/106%20Paula%20Andrade%20Callegari.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2010.

CAMPBELL, D. T.; FISKE, D. W. Convergent and discriminant validation by the multitrait-multimethod matrix. **Psychological Bulletin**, v. 56, n. 2, March 1959.

CARDOSO, Paulo Marcelo M. Cardoso. Mestre Lourival e o Universo das Bandas de Música: a transmissão dos saberes tradicionais. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA – ENABET, 3., 2006, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2006.

CARVALHO, Vivian Assis. **Coral Cariúnas**: Identidade, significado e performance. 2007, 123f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical)–Programa de Pós-Graduação, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CASTAGNA, Paulo. **A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX**. 2004. Apostila do curso História da Música Brasileira. Instituto de Artes da UNESP. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/docentes/castagna/hmb/HMB_2004_apostila06.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2010.

_____. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n. 1, p. 32-57, 2008. Disponível em: <http://www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista/artigos_pdf/artigo02.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2010.

CHAVES, S. R.; COELHO, M. P.; FRADE, R. M.; GONÇALVES, A. M.; RIBEIRO, S. R.; SILVA, M. V. O papel social das bandas de música no campo das vertentes. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABRAPSO, 15., 2009, Maceió. **Anais...** Maceió, 2009. Disponível em:

<http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/351.%20o%20papel%20social%20das%20bandas%20de%20m%20DA%20sica%20no%20campo%20das%20vertentes.pdf>. Acesso em: 29 out. 2011.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. Petrópolis: Vozes, 2006.

COSTA, Lucila Prestes de Souza Pires da. FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. A aprendizagem musical na prática coral e o conceito de comunidade de prática. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL (ABEM), 19., 2010, Goiânia. **Anais...** São Paulo, 2010. Disponível em:

<<http://pt.scribd.com/doc/42320439/Anais-abem-2010-Associacao-Brasileira-de-Educacao-Musical-2010>>. Acesso em: 11 abr. 2011.

COUTO, Ana C. N. **Ações Pedagógicas do professor de piano popular: um estudo de caso**. 2008, 102f. Dissertação (Mestrado em Música)—Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/GMMA-7XPHH6/1/acoes_pedagogicas_do_professor_de_piano_popular_um_estudo_de_caso.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2009.

COVELLO, Stephen. **The Eyes Have it: The Process of Note Reading**. Clavier, Jan. 1979.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Porto Alegre: Bookman, 2007.

CRUZ, L. F. C.; MARIA, L. S.; RIBEIRO, S. R.; SACRAMENTO, S. B. S.; SILVA, M. V. R. Articulações identitárias nas corporações musicais de São João del-Rei e região. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABRAPSO, 2007, 14., Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2007. Disponível em:

<http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/anexos/AnaisXIVENA/conteudo/pdf/trab_completo_242.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2010.

CUTER, Julio Cesar; BAPTESTONE, Rolney Carlos. **Desenvolvimento econômico, turismo, cultura e hospitalidade: uma análise do município de Santana do Parnaíba/SP**. Disponível em:

<[http://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/pdf/Artigo5_v7_n11_jul_ago_set2010_Patrimonio_UniSantos_\(PLT_29\).pdf](http://www.unisantos.br/pos/revistapatrimonio/pdf/Artigo5_v7_n11_jul_ago_set2010_Patrimonio_UniSantos_(PLT_29).pdf)>. Acesso em: 10 out. 2011.

EYNG, Célio R.; GALUCH, Maria T. B. Signos, conceitos e sistemas músico-conceituais: implicações na educação musical escolar. **Revista Teoria e Prática da Educação**, v. 12, n. 3, p. 393-399, set./dez. 2009. Disponível em:

<http://www.dtp.uem.br/rtpe-ppe/volumes/v12n3/011_Celio_Eyng.pdf>. Acesso em: 18 out. 2011.

FARIA, Eliane Lopes. **A aprendizagem da e na prática social**: um estudo etnográfico sobre as práticas de aprendizagem do futebol em um bairro de Belo Horizonte. 2008. Tese (Doutorado em Educação)–Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/FAEC-85FJZJ/1/texto_da_tese_final_2009_1_.pdf>. Acesso em: 30 set. 2010.

FEICHAS, Heloísa Faria Braga. **Formal and informal music learning in Brazilian Higher Education**. 2006, 266f. Tese (Doctor of Philosophy – PhD)–Institute of Education, University of London, Londres, 2006.

_____. Música popular na educação musical. In: ENCONTRO REGIONAL CENTRO-OESTE DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 8., 2008, Brasília. **Anais...** Brasília, 2008. Disponível em: <<http://www.jacksonsavitraz.com.br/abemco.ida.unb.br/index.php?idcanal=169>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

_____. Bridging the gap: informal learning practices as a pedagogy of integration. **British Journal of Music Education**, Cambridge, v. 27, Special Issue 01, p. 47-58, March, 2010.

FERREIRA FILHO, João Valter. **História e memória da educação musical no Piauí**: das primeiras iniciativas à universidade. 2009, 223f. Dissertação (Mestrado em Educação)–Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp103660.pdf>>. Acesso em: 2 jan. 2011.

FINNEGAN, Ruth. **The Hidden Musicians**. Cambridge: University Press, 1989.

FIREMAN, Milson. O papel da memória na leitura à primeira vista. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 4., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2008.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios**: Um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Unesp, 2003.

FRADE, Cristina de Castro. **Componentes tácitos e explícitos do conhecimento matemático de áreas e medidas**. 2003, 241f. Tese (Doutorado em Educação)–Faculdade de Educação, Universidade Federal Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

FRANCO, Suely C. Elementos Residuais da Alma Barroca Luso-Brasileira em uma cidade da Minas Colonial: a Igreja Católica em São João del-Rei/Minas Gerais/Brasil. In: **VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**. Coimbra, 2004.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. O ensino de música no Brasil Oitocentista. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL (ABEM), 5., 1996, Londrina. **Anais...** Londrina, 1996.

GAIO SOBRINHO, Antônio. **Sanjoanidades**: Um passeio histórico e turístico por São João del-Rei. São João del-Rei: Jornal A Voz do Lenheiro, 1996

GAIO SOBRINHO, Antônio. **Retalhos de uma cidade**. São João del-Rei: TGB, Associação Comercial e Industrial de São João del-Rei, 2008.

GANDELMAN, Salomea. Biografia de José Maria Neves. In: NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008. p. 367-387.

GLOSARIO DE TÉRMINOS RELIGIOSOS Y ECLESIAÍSTICOS: **Documento para periodistas, s.v. Paraliturgia**. CECH – Conferencia Episcopal de Chile. Oficina de Comunicaciones y Prensa, jul. 2002. Disponível em: <http://www.mercaba.org/ARTICULOS/G/glosario_terminos_religiosos.htm>. Acesso em: 19 nov. 2011.

GODINHO, Josinéia. **Do Iluminismo ao Cecilianismo: A música mineira para a missa nos séculos XVIII e XIX**. 2008, 144f. Dissertação (Mestrado em Música)–Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GREEN, Lucy. **Music on deaf ears: Musical meaning, ideology and education**. Manchester and New York: Manchester University Press, 1988.

_____. Pesquisa em Sociologia da Educação Musical. Tradução Oscar Dourado. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 4, p. 25-35, set. 1997.

_____. Research in the Sociology of Music Education: some introductory concepts. **Music Education Research**, London, v. 1, n. 2, p. 159-169, 1999.

_____. **How popular musicians learn a way ahead for music education**. Londres: Ashgate, 2001.

_____. **Meaning, autonomy and authenticity in the music classroom**. London: Institute of Education, 2005.

_____. Popular music education in and for itself, and for “other” music: current research in the classroom. **International Journal of Music Education**, 2006. Disponível em: <<http://ijm.sagepub.com>>. Acesso em: 8 ago. 2009.

_____. **Music, Informal Learning and the School: a New Classroom Pedagogy**. Cornwall: Ashgate, 2008.

GUIMARÃES, Antônio Carlos; MORAES, Abel; ZILLE José Antônio Baeta. **Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ**, 2008, 271f. São João del-Rei, 2008.

GUIMARÃES, Betânia Maria Monteiro. A música na região do Vale do Rio das Mortes. **Revista Vertentes**, São João del-Rei, n. 19, p. 81-87, jan./jun. 2002.

HOLANDA, Adriano. Questões sobre a pesquisa qualitativa e pesquisa fenomenológica. **Análise Psicológica**, v. 3, n. 24, p. 363-372, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/aps/v24n3/v24n3a10.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

HORNBY, A. S. **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

KEILMANN, Wilhelm. **Introduction to Sight Reading**: at the Piano or other Keyboard Instrument. Tradução para o inglês de Kurt Michaelis. New York. Henry Litolf Verlag/C. F. Peters n. 8165, método, 1972. v. 2.

LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. **Boletín Latino Americano de Música**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 6, p. 409-494, abr. 1946.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. **Situated Learning**: Legitimate Peripheral Participation. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1991.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Porto Alegre: Artes Médicas Sul Ltda.; Belo Horizonte: UFMG, 1999.

MAISONNAVE, P.; ROCHA-PINTO, S. R. Em busca da epoché: uma pesquisa quantitativa como subsídio à redução fenomenológica. **Revista de Administração e Inovação**, São Paulo, v. 4, n. 3, p. 86-101, 2007.

MARTINS, Denise A. de F. A institucionalização do ensino de música – do século XVIII aos dias de hoje. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL (ABEM), 14., 2005, Goiânia. **Anais...** Belo Horizonte, 2005. Disponível em:

<<http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2005/Comunicacoes/18Denise%20Andrade%20de%20Freitas%20Martins%201.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2010.

MENEZES, Eстера Muszkat; SILVA, Edna Lúcia da. **Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação**. 4. ed. rev. atual. Florianópolis: UFSC, 2005. 138p. Disponível em:

<<http://projetos.inf.ufsc.br/arquivos/Metodologia%20da%20Pesquisa%203a%20edicao.pdf>>. Acesso em: 8 abr. 2012.

MIDDLE-MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

MORGAN, G.; SMIRCICH, L. The case for qualitative research. **Academy of Management Review**, Mississippi, v. 5, n. 4, p. 491-500, 1980.

NEVES, José Maria. A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei. 30f. **Projeto Aquários**: Música Sacra na Região do Campo das Vertentes, 1984.

_____. **A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei**. 1987, 236f. Tese (Concurso para Professor Titular)–Escola de Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1987.

_____. **Coral** – Vicente Valle. São João del-Rei, 1991.

NEVES, José Maria. (Org.). **Catálogo de obras: música sacra mineira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

PALANGANA, Isilda Campaner. **Desenvolvimento e aprendizagem em Piaget e Vygotsky: a relevância do social**. 4. ed. São Paulo: Summus, 2001.

PASSOS, Flávio, M dos. **José Maria Xavier: o músico, o sacerdote, o cidadão, um homem de seus tempos**. 2003, 177f. Monografia (Especialização *Latu Sensu* em História de Minas Gerais no século XIX)–Departamento das Ciências Sociais e Jurídicas, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2003.

QUEIROZ, D. T.; VALL, J.; SOUSA, A. M. A.; VIEIRA, N. F. C. Observação participante na pesquisa qualitativa: Conceitos e aplicações na área da saúde. **Revista Enfermagem UERJ**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 276-283, abr./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.facenf.uerj.br/v15n2/v15n2a19.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

RAMOS, Ana Consuelo. **Leitura prévia e performance à primeira vista no ensino de piano complementar: implicações e estratégias pedagógicas a partir do modelo C(L)A(S)P de Swanwick**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música)–Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

RAULINO Jailson. A banda de música no Brasil um ponto convergente de formação e prática. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL – ABEM, 19., 2010, Goiânia. **Anais...** Goiânia, 2010.

RAYNOR, Henry, **História social da música: da Idade Média a Beethoven**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

REMENYI, D. *et al.* **Doing research in business and management: an introduction to process and method**. London: Sage, 1998.

RESENDE, Antônio de Lara. **Memórias 2**. Belo Horizonte: Distribuidora Record, 1972.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira. **A leitura à primeira vista e o ensino de piano**. 2010. 177f. Dissertação (Mestrado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

RISARTO, Maria Elisa Ferreira; LIMA, Sonia Regina Albano. O método de leitura à primeira vista ao piano de Wilhelm Keilmann e sua fundamentação teórica. **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 39-60, dez. 2010. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/16.2/files/OPUS_16_2_Risarto_Lima.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2011.

ROCHA, Edilson Assunção. **Aspectos de regência e execução nos responsórios para quarta-feira santa de Antônio dos Santos Cunha**. Volume I. 2009. 172f. Tese (Doutorado em Música)–Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_arquivos/14/TDE-2011-05-27T121119Z-2175/Publico/Tese%20Edilson%20Rocha%20parte%201%20seg.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2011.

SALES, Fernando Augusto. **A formação flautística no Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier: um estudo histórico**. 2011. 64f. Dissertação (Mestrado em Música)–Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em:

<[http://opus.grude.ufmg.br/opus/opusanexos.nsf/d3000e7c5bf9c18583256efb006f7c03/2799e69cce289cbf8325791900618c24/\\$FILE/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Fernando%20Sales.pdf](http://opus.grude.ufmg.br/opus/opusanexos.nsf/d3000e7c5bf9c18583256efb006f7c03/2799e69cce289cbf8325791900618c24/$FILE/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Fernando%20Sales.pdf)>. Acesso em: 3 mar. 2012.

SALLES, Fritz Teixeira de. **Associações religiosas no ciclo do ouro**. Belo Horizonte: UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1963.

SANTOS, M. P. **Encontros e esperas com os Ardinas de Cabo Verde: aprendizagem e participação numa prática social**. 2004. 699f. Tese (Doutorado em Educação)–Universidade de Lisboa, Portugal, 2004. Disponível em: <<http://madalenapintosantos.googlepages.com/>>. Acesso em: 15 dez. 2009

SÃO JOÃO DEL-REI TRANSPARENTE: a cidade que sonhamos é a cidade que podemos construir. Alzira Agostini Haddad, 1997. Portal independente, não vinculado a setores públicos que busca “auxiliar a comunidade no conhecimento da cidade visando identificar, valorizar, divulgar as ações, projetos, expressões, manifestações culturais e sociais, cruzando fontes de informações, pesquisas e consultas”. Disponível em: <<http://www.saojoaodelreitransparente.com.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

SCHWARTZMAN, Simon. **As bases do autoritarismo brasileiro**. 4. ed.: Rio de Janeiro: Publit soluções editoriais, 2007. Disponível em:

<http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/62_Cached.pdf>. Acesso em: 5 out. 2011.

SILVERMAN, David. **Interpretação de dados qualitativos: métodos para análise de entrevistas, textos e interações**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

SOTUYO BLANCO, Pablo Tríduos e novenas em Salvador: aspectos diacrônicos nessa prática religiosa e musical. In: NACIONAL DA ABET – ETNOMUSICOLOGIA: LUGARES E CAMINHOS, FRONTEIRAS E DIÁLOGOS, 2., 2004, Salvador. **Anais...** Salvador: Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), 2004. Disponível em:

<<http://www2.ufba.br/~psotuyo/dir/artigos/Triduos%20e%20Novenas%20em%20Salvador%20-%20IABET%20-%204.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2011.

SOUZA, Daniela do Santos. **Devoção e identidade: o culto de Nossa Senhora dos Remédios na Irmandade do Rosário de São João del-Rei – nos séculos XVIII e XIX**. 2010. 187f. Dissertação (Mestrado em História)–Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2010.

SOUZA, Fernanda. **Os jogos de mãos: um estudo sobre o processo de participação orientada na aprendizagem musical infantil**. 2009. 221f. Dissertação (Mestrado em

Música)–Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009. Disponível em: <<http://www.artes.ufpr.br/mestrado/dissertacoes/2009/Fernandas.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

TOLEDO, Silvana de Oliveira. Turismo e patrimônio histórico-cultural em São João del-Rei/MG. **Revista eletrônica de turismo cultural**, 2. sem., 2007. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/turismocultural/silvana.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2011.

TOMAZ, Vanessa Sena. **Práticas de transferência de aprendizagem situada em uma atividade interdisciplinar**. 2007. 309f. Tese (Doutorado em Educação)–Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/FAEC-85KMYC/1/tese_vanessa__vers_o_final.pdf>. Acesso em: 14 set. 2010.

TORRES, Grace Filipakc. **Canja de Viola: uma comunidade de prática musical em Curitiba**. 2008. 114f. Dissertação (Mestrado em Música) –Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://www.artes.ufpr.br/mestrado/dissertacoes/2008/Disserta%E7%E3o%2BGrace.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2010.

VALE, Dario Cardoso. **Memória Histórica de Prados: Documentário histórico sobre suas origens, sua região, sua gente, seus costumes e sua comunidade religiosa**. Belo Horizonte, 1985.

VIEGAS, Aluizio J. **Intrumentista – Seminário sobre a Cultura Mineira – século XIX**. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1982.

_____. Barroco Mineiro. **Palestra escrita e proferida para o Seminário de Cultura Brasileira na Faculdade Dom Bosco de Filosofia, Ciências e Letras**. São João del-Rei, 1986a.

_____. A Lira Sanjoanense e a música na região de São João del-Rei. **Palestra escrita e proferida durante o XVIII Festival de Inverno promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais realizado em São João del-Rei**. 1986b.

_____. Música em São João del-Rei de 1717 até 1900. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei**, São João del-Rei, v. 5, 1987.

VIEGAS, Augusto. **Notícia de São João del-Rei**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial. 1969.

VIEGAS, M. Salomé de R. **O solo de flauta do IV responsório das Matinas de Natal do Padre José Maria Xavier: aspectos históricos, estéticos e interpretativos**. 2006. 76f. Artigo (Mestrado em Música)–Escola de Música, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <www.cipedya.com/web/FileDownload.aspx?IDFile=167156>. Acesso em: 29 out. 2011.

VILLALTA, Luiz Carlos. O cenário urbano em Minas Gerais setecentista: outeiros do sagrado e do profano. **Termo de Kíariana: história e documentação**, Mariana:

Imprensa Universitária da UFOP, i p. 67-85, 1998. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/pae/apoio/ocenariourbanoemminasgeraissetecentista.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2011.

VYGOTSKY, Liev S. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WENGER, Etienne. **Communities of practice**: learning, meaning and identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WILLE, Regiana Blank. Educação musical formal, não-formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 13, p. 39-48, set. 2005.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso**: Planejamento e Métodos. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

ZORZAL, Ricieri Carlini. Repensando a estrutura sobre história do ensino de música no Brasil. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL (ABEM), 19., 2010, Goiânia. **Anais...** Goiânia, 2010. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2010/Anais_abem_2010.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2011.

APÊNDICE 1 – GLOSSÁRIO

AJUSTES – Realização de um acordo ou um pacto (DICIONÁRIO DIGITAL AULETE). Segundo Neves (1987, p. 18), os “ajustes” eram um sistema de contratos que os Mestres ou as Corporações assumiam com as irmandades religiosas para a “assistência”, neste caso assistência musical, em uma determinada festividade realizada pela irmandade contratante.

CORPUS CHRISTI – “A festa de *Corpus Christi* tem por objetivo celebrar solenemente o mistério da Eucaristia – o sacramento do Corpo e do Sangue de Jesus Cristo, o nome ‘Corpus Christi’ vem do latim e significa Corpo de Cristo. Acontece numa quinta-feira, em alusão à Quinta-feira Santa, quando se deu a instituição deste sacramento. Durante a última ceia de Jesus com seus apóstolos, ele mandou que celebrassem sua lembrança comendo o pão e bebendo o vinho que se transformariam em seu Corpo e Sangue” (CUTER; BAPTESTONE, 2010, p. 108).

GUILDA – “Associação que em certos países europeus agrupou, a partir da Idade Média, indivíduos com interesses comuns (mercadores, artesãos, artistas) com o objetivo de proporcionar assistência e proteção a seus membros” (DICIONÁRIO DIGITAL AULETE), também conhecida como hansa.

LADAINHA – trata-se de uma oração repetitiva, na qual alternam-se as vozes – invocações – e respostas (DICIONÁRIO DIGITAL AULETE).

LITURGIA – é um conjunto de oração pública e oficial da Igreja, cujo ápice é a Eucaristia. Pode ser denominada como Ofício Religioso ou Celebração (GLOSARIO DE TÉRMINOS RELIGIOSOS Y ECLESIAÍSTICOS). Segundo Röwer (1928, p. 133 *apud* SOTUYO BLANCO, 2004, p. 4), a palavra liturgia, quando empregada em um sentido mais amplo, significa todos os atos religiosos que pertencem à cerimônia religiosa, como Missa, Ofício, Sacramentos, tempo, lugar etc. Em um sentido mais estrito, significa somente o momento da celebração da missa da Igreja Católica.

MISSA – trata-se de uma cerimônia litúrgica, cujo ponto principal é “a consagração do pão e do vinho e a comunhão do corpo e do sangue de Jesus Cristo” (NEVES, 1997, p. 93). No que se refere à missa como composição musical, esta é dividida em duas grandes partes denominadas de Ordinário da missa e Próprio da missa. O Ordinário da missa é um “conjunto de orações, hinos e leituras presentes em todas as missas”, tradicionalmente compostos para coro à capela ou com acompanhamento de instrumentos musicais. As partes da missa “dividem-se em movimentos contrastantes e buscam seguir a dramaticidade do texto. São eles: *Kyrie; Gloria; Credo; Sanctus e Benedictus; Agnus Dei*”. O Próprio da missa, geralmente, está presente em festividades solenes, como: Domingo de Ramos, Quinta-feira Santa, Domingo da Ressurreição, e de alguns santos. Ele é “composto das antífonas de *Introito* (canto para a Procissão de Entrada), *Gradual* (às vezes, *Alleluia*, ou Sequência, depois da Epístola e durante a incensação do Evangelho), Ofertório (durante a Procissão das Oferendas e a incensação do altar) e *Communio* (durante a distribuição da comunhão)” (NEVES, 1997, p. 93).

MISSA SOLENE – trata-se de uma cerimônia religiosa da Igreja Católica celebrada por vários sacerdotes, geralmente em missas festivas e/ou especiais. Possui uma duração mais longa e conta com a presença de coro e instrumentos (GODINHO, 2008, p. 18).

MISSA DO GALO – Missa solene celebrada na noite da véspera do Natal, geralmente à meia-noite do dia 24 de dezembro.

NOVENA – A palavra novena, na liturgia católica, significa um “Conjunto de orações ou outras práticas religiosas feitas por nove dias consecutivos” (DICIONÁRIO DIGITAL AULETE).

PARALITURGIA – é uma celebração que não pertence à liturgia tradicional da missa apesar de ser estruturada de forma parecida (GLOSARIO DE TÉRMINOS RELIGIOSOS Y ECLESIAÍSTICOS).

QUINQUENA – trata-se de uma cerimônia paralitúrgica, realizada por cinco dias, na qual é celebrada a “imposição dos estigmas de São Francisco (cinco chagas)” (NEVES, 1997, p. 96).

RESPONSÓRIO – “texto de meditação para ser cantado após as ‘Lições’ ou ‘Lamentações’ do *Ofício Divino* e, mais raramente, como *gradual* de alguma missa. Sua estrutura poética tripartida, com repetição do segundo verso no fim, condiciona a construção musical, habitualmente feita como sequência de movimentos *lento-allegro-lento-allegro* (repetição), em forma A-B-C-B. No lento central, sempre ocorre mudança de textura, estando escrito para solista(s) e poucos instrumentos ou para coro à capela. Nos responsórios finais de cada noturno (m, VI e DC), canta-se o *Gloria patri*, geralmente em andamento *lento*, repetindo-se o *allegro*, na fórmula A-B-C-B-D-B. Nos *Ofícios de trevas*, não sendo usual o *Gloria patri*, costuma-se fazer repetição integral até o *allegro*, na fórmula A-B-C-B-A-B” (NEVES, 1987, p. 96, itálicos do autor).

SECULAR – “Que não é próprio da Igreja; que não pertence à Igreja; leigo, profano”. Outra definição seria sobre a pessoa que “participa do século, da vida civil, que não pertence a uma ordem religiosa”. Ou ainda o “sujeito que vive no século, no mundo, que não fez votos religiosos” (DICIONÁRIO DIGITAL AULETE).

TE DEUM LAUDAMUS – trata-se de um hino de louvor “utilizado como nono *Responsório* do ofício de *Matinas* de festas solenes”. Quando se trata de uma obra musical isolada, é um elemento de conclusão de grandes celebrações: final de *Novenas*, fim dos anos litúrgico e civil, ação de graças por acontecimento de especial relevância. Nas composições brasileiras do século XVIII, o canto de *Te Deum* possui uma forma “alternada”, com versos em canto gregoriano cantados pelos clérigos e respondidos em polifonia pelo coro e orquestra. A variação de andamentos e o sentido musical encontram-se subjacentes ao texto. Na cidade mineira de São João del-Rei, essa forma de *Te Deum* ainda se encontra em uso (NEVES, 1997, p. 97).

APÊNDICE 2 – BIOGRAFIAS

BONSUCESSO, Joaquim de Paula Souza

* Prados, 17-?

† Prados, 1820

Figura de grande importância em Prados, Joaquim de Paula Sousa Bonsucesso foi compositor, regente e violinista.

O fato de ter sido contemporâneo de Lobo de Mesquita e do Capitão Manoel Dias de Oliveira lhe permitiu que realizasse muitas cópias de obras desses dois grandes compositores do período colonial brasileiro. Hoje, essas cópias se encontram no Museu da Música de Mariana e das orquestras sacras Lira Ceciliana, em Prados, e Lira Sanjoanense, em São João del-Rei. Sousa Bonsucesso também foi “arrematante da música das festas de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos” (NEVES, 1997, p. 104) na cidade de Prados entre os anos de 1784 e 1796.

Seu nome assinado em suas obras possui algumas variantes, como Paula Sousa, Sousa Bonsucesso, Joaquim de Paula Sousa e Joaquim Sousa Bonsucesso. Além disso, este importante compositor mineiro também foi vereador do Senado da Câmara de São José del-Rei – hoje, cidade de Tiradentes – como representante do arraial de Nossa Senhora da Conceição de Prados. Segundo registros de batismos de sua época, Sousa Bonsucesso apadrinhou mais de 50 crianças (NEVES, 1997, p. 104).

BRAZIEL, Lourenço José Fernandes

* ?, 17-?

† São João del-Rei, 15 de junho de 1831

Lourenço José Fernandes Braziel, importante compositor da cidade de São João del-Rei, foi filho de Geraldo Fernandes Braziel e Páscoa Maria Lopes.

Não se sabe o local de seu nascimento porque seu registro de batismo ainda não foi encontrado. No entanto, sabe-se que viveu, constituiu família e faleceu em São João del-Rei.

Atuou nesta cidade ao final do século XVIII e início do XIX, sendo que os primeiros registros em que constam seu nome datam do ano de 1790, período em que começa a aparecer como o responsável por “partido musical”. Aparentemente, criou seu próprio grupo de músicos, que prestava serviços musicais – alguns documentos apontam para o fato de esse grupo ser um embrião do que se tornaria no século seguinte a Orquestra Ribeiro Bastos¹²² – segundo recibos da época de diversas irmandades religiosas. Um exemplo desses recibos data de 5 de setembro de 1806 e diz respeito a um contrato com a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis para “a prestação de serviços com seu ‘coro’”, assegurando que ele contaria “com as vozes e instrumentos necessários, como praticavam seus antecessores” (NEVES, 1997, p. 101) .

Foi membro das irmandades de Nossa Senhora da Boa Morte, de São Gonçalo Garcia, de Nossa Senhora do Rosário e de São Miguel e Almas, sendo que, nas duas primeiras, exerceu cargos administrativos. Em 1784, constituiu matrimônio com Ana Pimenta Severina Chaves, na Capela do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, nascendo dessa relação quatro filhos: o músico e Sargento-mor Joaquim Bonifácio, os padres Antônio da Trindade e Francisco de Assis e Ana Pimenta das Mercês, que se casou com o músico João Leocádio do Nascimento, que foi seu discípulo e aprendiz. Ao falecer, seu filho Joaquim Bonifácio e seu genro Leocádio do Nascimento – ambos músicos – iniciaram uma disputa pelo seu arquivo musical de acordo com o processo que se encontra no arquivo do IPHAN da cidade de São João del-Rei (inv. nº 128) (BIASON, 2008, p. 24).

Seus descendentes continuaram a atuação musical em cidades como Turvo (atual Andrelândia, em Minas Gerais), e nas cidades fluminenses de Valença e Cantagalo, e alguns se tornaram figuras ilustres no meio musical, como os irmãos e compositores Presciliano Silva (que estudou no Conservatório Real de Música de Milão) e Firmino Silva (que foi um importante músico são-joanense).

Infelizmente, seu arquivo musical foi queimado por um de seus herdeiros no ano de 1940, conforme apontam as pesquisas realizadas por Aluizio José Viegas – membro

¹²² Ver os tópicos 2.2 e 2.2.1 deste trabalho, intitulados, respectivamente: “A orquestra Ribeiro Bastos” e “Suas origens”.

da Orquestra Lira Sanjoanense de São João del-Rei (NEVES, 1997, p. 101; BIASON, 2008, p. 24).

CASTILHO¹²³, José Marcos de

* 17-?

† São João del-Rei, 25 de novembro de 1830

O músico e professor José Marcos de Castilho foi filho natural de Anna Francisca de Castilho e, segundo documentos da época, teve dois irmãos – sendo um deles conhecido como Francisco Pereira de Oliveira e uma irmã chamada Luzia.

Atuou em São João del-Rei na primeira metade do século XIX e foi o terceiro diretor regente da Orquestra Lira Sanjoanense (OLS) entre os anos de 1820 e 1830. Na cidade, existem vários registros históricos em que seu nome consta como “Professor e Diretor da Muzica”. Um deles, que se encontra na Ordem Terceira de São Francisco de Assis, datado do dia 26 de outubro de 1827, faz referência a um contrato de um coro de música dirigido por ele, cujo valor seria de 127\$200 reis. Tal documento também especifica o nome de todos os componentes do grupo, as suas funções e os valores que iriam receber pelo trabalho. Os integrantes do referido grupo eram: Veríssimo Rodrigues César, João José das Chagas, João de Castilho Preto, Francisco de Paula de Miranda, José Jerônimo de Miranda, Frutuso Coelho, Camilo Antônio do Carmo, Francisco Lopes da Chagas e Carlos Antônio da Silva.

Castilho também pertenceu a várias irmandades são-joanenses: Irmandades de Nossa Senhora da Boa Morte (na qual exerceu o cargo máximo de Juiz), Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora das Mercês e São Gonçalo Garcia. Nos pagamentos de suas anuidades, há menção que também quitava as anuidades de sua mãe.

Faleceu em 25 de novembro de 1830 em sua casa na Rua do Morro da Força, conhecida com o nome de “Rua do José Marcos”, e “deixou disposição testamentária para ser sepultado no Cemitério do Carmo”.

Seu testamento registra seu estado civil como solteiro. No entanto, reconhece neste dois filhos naturais, a saber: Jesuína de Góis e Lara, que foi casada com Francisco

¹²³ A biografia de José Marcos de Castilho foi baseada nas informações relatadas na palestra intitulada “A Lira Sanjoanense e a Música na Região de São João del-Rei”, proferida por Aluizio José Viegas no ano de 1986.

Xavier das Chagas; e José Joaquim de Castilho, casado com Rosa Marcelina da Conceição e falecido em Itapecerica. Além dos filhos citados em seu testamento, Castilho deixou uma importância em dinheiro para o sufrágio com missas das almas de seus dois irmãos que já estavam falecidos (VIEGAS, 1986b, p. 10).

CASTRO LOBO, João de Deus de

* Freguesia do Pilar de Vila Rica (atual Ouro Preto), 1794

† Mariana, 1832

Pertencente a uma família de músicos mineiros de pelo menos três gerações, João de Deus de Castro Lobo foi filho de Gabriel de Castro Lobo e Quitéria da Costa e Silva.

Nasceu na freguesia do Pilar de Vila Rica – Ouro Preto – no ano de 1794, sendo batizado a 16 de março desse mesmo ano. Em 1832, antes de completar 38 anos de idade, faleceu na cidade mineira de Mariana devido a doenças que o acompanharam por toda a sua vida.

Aparentemente, iniciou suas atividades musicais aos 17 anos mediante a participação na Casa da Ópera de Vila Rica, hoje conhecida como Teatro Municipal de Ouro Preto.

Ordenou-se padre de hábito de São Pedro (padre secular) no Seminário de Mariana, seu local de estudo e, aos 21 anos, “tornou-se irmão e professor de música da Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica, agremiação de profissionais que exerciam o monopólio da música na cidade” (CASTAGNA, 2004, p. 11-12). Atuou como organista da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, local onde se encontra sepultado (NEVES, 1997, p. 100; CASTAGNA, 2004, p. 11-12).

CHAGAS, José Francisco das – Mestre Chagas

* ?, 1814

† São João del-Rei, 16 de novembro de 1859

O compositor, instrumentista, regente e copista, conhecido como Mestre Chagas, foi um dos diretores, a partir de 1840, da corporação musical que hoje é denominada Orquestra Ribeiro Bastos e teve como seu principal discípulo o músico Martiniano Ribeiro Bastos.

A seu respeito, sabe-se que era pardo, faleceu de “congestão” e se encontra sepultado no “Cemitério do Rozario”, segundo as informações que se encontram no Livro de Óbitos e Testamentos da Matriz de Nossa Senhora do Pilar (anos 1844/1866, fl. 354 v.). Foi o copista – o manuscrito traz a data de 1837 – da obra *Flos Carmeli*, de Jerônimo de Sousa Lobo (NEVES, 1997, p. 105).

MIRANDA¹²⁴, Francisco Martiniano de Paula

* São João del-Rei, 1823

† São João del-Rei, 1891

O músico são-joanense Francisco Martiniano de Paula Miranda foi compositor e um dos diretores regentes da bicentenária orquestra sacra de São João del-Rei “Lira Sanjoanense” (OLS), assumindo tal função em 27 de fevereiro de 1846 em substituição ao seu pai. Esteve à frente dessa corporação musical até o ano de 1854, quando foi substituído pelo músico Marcos dos Passos Pereira (violinista, compositor e professor de música são-joanense, que regeu a OLS entre os anos de 1854 e 1855).

Era filho de Ana Rosa de Jesus e de Francisco de Paula Miranda (4º diretor regente da OLS entre os anos de 1827 e 1846), além de neto de José Joaquim de Miranda – fundador e 1º diretor regente da OLS entre os anos de 1776 e 1802. Seu registro de batismo, datado de 21 de agosto de 1823, se encontra na Matriz de Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei.

Montou um quarteto de cordas junto aos músicos João Ignácio Coelho (seu discípulo e excelente violinista, que se filiou à OLS ainda menino e que esteve à frente, como diretor regente, dessa orquestra entre os anos de 1875 e 1876), Padre José Maria Xavier (seu primo e um dos mais importantes compositores mineiros do século XIX, era clarinetista, violinista e violista) e Daniel Antônio de Paiva.

¹²⁴ A biografia de Francisco Martiniano de Paula Miranda foi baseada nas informações relatadas na palestra intitulada “A Lira Sanjoanense e a Música na Região de São João del-Rei”, proferida por Aluizio José Viegas no ano de 1986, e em Neves (1997, p. 103).

Também foi um copista profícuo e compositor. Em suas obras, inicialmente, não assina seu nome, rubricando-as somente como “Por um amador”. Posteriormente, passa a assiná-las e datá-las. Dentre elas, podemos destacar: Hino ao Espírito Santo (texto em vernáculo), *Maria Mater Gratiae*, além de um Andante para violoncelo e cordas; porém, a parte solo dessa obra se encontra desaparecida.

Pertenceu às Irmandades de Nossa Senhora da Boa Morte, de São Gonçalo Garcia e de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pardos (NEVES, 1987, p. 103, VIEGAS, 1986b, p. 12).

MIRANDA¹²⁵, Francisco de Paula de

* São João del-Rei, 1786

† São João del-Rei, 12 de fevereiro de 1846

O músico são-joanense Francisco de Paula Miranda era filho de José Joaquim de Miranda (1º regente da Orquestra Lira Sanjoanense) e Joana Baptista da Silva.

Em 1827, assumiu a diretoria e regência da Orquestra Lira Sanjoanense (OLS), tornando-se o quarto diretor regente da Corporação até o ano de 1846, sendo que, nesse período, elaborou o “Estatuto” da Corporação. Foi copista de inúmeras obras da Instituição, a saber: Novena do Carmo, de Jerônimo de Souza Lobo; *Laudate Pueri*, de Padre José Maurício Nunes Garcia; obras de Manuel Dias de Oliveira; e, principalmente, das peças de Lobo de Mesquita: “*Ofício de Dominica in Palmis*”, de 1782, e “Sábado Santo”. Como compositor, a única música, cuja composição lhe é atribuída é um coro processional a quatro vozes, “*Caput tuum ut Carmelus*”, para a procissão de Nossa Senhora do Carmo. Em 9 de dezembro de 1837, reformulou, com a Ordem Terceira do Carmo, o contrato do “Partido da Muzica”.

Em sua carreira militar, no ano 22 de julho de 1809, recebeu patente de Alferes do Regimento de Infantaria de Milícias dos Homens Pardos, concedida pelo Governador da Capitania Pedro Maria Xavier de Ataíde e Melo; e, em 23 de outubro de 1826, Dom Pedro I assinou sua patente de Alferes Reformado do Batalhão de Caçadores nº 24 da 2ª linha.

¹²⁵ A biografia de Francisco de Paula de Miranda foi baseada nas informações relatadas na palestra intitulada “A Lira Sanjoanense e a Música na Região de São João del-Rei”, proferida por Aluízio José Viegas no ano de 1986.

Faleceu no dia 12 de fevereiro de 1846. Sua morte repentina se deu na tribuna do coro da Igreja do Carmo enquanto exercia sua função de músico. “Consta na tradição oral da Lira Sanjoanense que ele sofreu um colapso fulminante, não chegando nem mesmo a cair, permanecendo sentado e tendo caído de suas mãos apenas o seu violino” (VIEGAS, 1986, p. 10-11).

Com seu falecimento, no ano de 1846, tem em seu filho – com Ana Rosa de Jesus – Francisco Martiniano de Paula Miranda seu sucessor na OLS (*ibidem*).

MIRANDA¹²⁶, José Joaquim de

* Mariana, 17?

† São João del-Rei, 1815

O músico mulato José Joaquim de Miranda foi o fundador e primeiro diretor regente da Orquestra Lira Sanjoanense (OLS) entre os anos de 1776 e 1802. Apesar de ter nascido na cidade mineira de Mariana, viveu a maior parte de sua vida em São João del-Rei, cidade onde constituiu família, exerceu suas atividades de músico e faleceu, sendo sepultado na Igreja de São Gonçalo Garcia.

Foi casado com Joana Baptista da Silva e teve cinco filhos, a saber: Joaquim Lourenço de Miranda, Marcelino Cláudio de Miranda, José Jerônimo de Miranda, Francisco de Paula de Miranda (que se tornaria o 4º diretor regente da OLS entre os anos de 1827-1846) e Maria José Benedicta de Miranda (mãe do ilustre compositor são-joanense Padre José Maria Xavier, que também foi um de seus discípulos).

Como mestre de música, prestou inúmeros serviços musicais ao Senado da Câmara e às irmandades são-joanenses, além de assinar um número significativo de cópias de músicas. Acredita-se que foi compositor de muitas obras. No entanto, somente há registro de uma página de rosto de uma ária solo, denominada “*Ah, non lasciarmi*”, para violinos e baixos. Há indícios de que também atuou de maneira intensa em atividades de música profana, principalmente em teatro de óperas.

Teve significativa atuação nas irmandades religiosas de São João del-Rei. Em 1786, foi um dos signatários da reformulação do Estatuto da Irmandade da Nossa

¹²⁶ A biografia de José Joaquim de Miranda foi baseada nas informações relatadas na palestra intitulada “A Lira Sanjoanense e a Música na Região de São João del-Rei”, proferida por Aluizio José Viegas no ano de 1986.

Senhora da Boa Morte e seu tesoureiro. A essa Irmandade, foram filiados a maioria dos músicos locais e outros artistas, como pintores, escultores e entalhadores (VIEGAS, 1986b, p. 9-10).

NEVES, José Maria¹²⁷

* São João del-Rei, 20 de agosto de 1943

† Rio de Janeiro, 27 de novembro de 2002

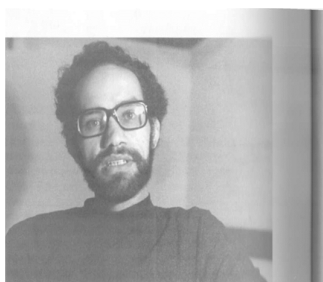


Figura 60 – José Maria Neves. Doutorado na Sorbonne, Paris, 1970.

Fonte: Foto retirada do livro *Música contemporânea brasileira*, p. 372.

José Maria Neves foi filho da professora primária Margarida Alacoque Moreira Neves e do músico e bibliotecário Telêmaco Vitor Neves. Era o caçula de nove irmãos – sete mulheres e dois homens –, sendo que seu irmão mais velho foi o cardeal Dom Lucas Moreira Neves, e uma de suas irmãs é a atual maestrina da Orquestra Ribeiro Bastos (ORB), Maria Stella Neves Valle.

A sua educação musical iniciou-se em casa, junto ao seu pai Telêmaco Neves, que foi maestro da ORB, além de acompanhar suas irmãs aos compromissos musicais que a referida Orquestra mantinha com as Irmandades religiosas de São João del-Rei. Deu continuidade aos seus estudos musicais no Conservatório Estadual de Música “Padre José Maria Xavier”, em São João del-Rei, tendo nessa escola estudado violino e

¹²⁷ A biografia de Neves, aqui apresentada, foi elaborada por Salomea Gandelman a partir da segunda edição que foi revista e ampliada por Gandelman e lançado no ano de 2008, do livro *Música contemporânea brasileira*, que foi escrito em 1981 pelo próprio José Maria Neves. Segundo Gandelman (2008, p. 368), para se construir esse perfil do autor, ela utilizou-se, além de seu “próprio testemunho” como amiga de Neves desde 1965, dados biográficos presentes em seu *curriculum vitae*, informações coletadas de uma apresentação ocorrida no dia 7 de maio de 2002 durante uma série denominada “Trajetórias”, promovida pela Academia Brasileira de Música, e em um texto que seu amigo pessoal Coriún Aharonián escreveu após a sua morte. No entanto, também usei como referência uma entrevista realizada com sua irmã Maria Stella Neves Valle no dia 13 de março de 2012.

violão. Na adolescência, ingressou na Escola Apostólica de São Domingos, seminário dominicano, localizada em Juiz de Fora, Minas Gerais, para a realização do curso secundário. Nessa instituição, foi integrante do coro dos Pequenos Cantores de São Domingos, além de atuar como preparador e regente assistente.

Entre os anos de 1963 e 1964, iniciou o curso de Filosofia do *Studium Generale* Dominicano em São Paulo e, no ano de 1965, optou por deixar a vida religiosa e estudou por três semestres na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e nos Seminários de Música Pró-Arte. Nessa última instituição, estudou teoria e solfejo com Esther Scliar, e harmonia, contraponto, fuga e composição com Guerra-Peixe.

No ano de 1969, o governo francês lhe concedeu uma bolsa de estudos, que lhe permitiu estudar em Paris. Nessa cidade, participou de cursos de aperfeiçoamento em composição, regência e regência coral, e, no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, estudou Música Eletroacústica com Pierre Schaeffer, com quem estagiou no *Groupe de Recherches Musicales* da ORTF.

No ano de 1976, concluiu os cursos de mestrado e doutorado em Musicologia na Universidade de Paris IV, ambos sob a orientação de Jacques Chailley e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Um livro no qual apresentou seu trabalho de mestrado foi publicado no Brasil pela Ricordi do Brasil com o nome de “Villa-Lobos, o choro e os Choros”, e de sua tese de doutorado originou-se, no Brasil, o livro *Música contemporânea Brasileira*. Durante o período que residiu na França, estudou regência coral no Instituto Católico de Paris e fez estágio em composição eletroacústica no *American Center* de Paris.

Sua carreira como professor iniciou-se em 1968 como professor colaborador no Instituto Villa-Lobos. Em 1973, passou a ser professor assistente dessa mesma escola e, ao voltar ao Brasil no ano de 1976, paralelamente às suas atividades de professor no Rio de Janeiro, assumiu, junto à sua irmã Maria Stella Neves Valle, a regência da ORB em São João del-Rei. Em 1987, com a tese “A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em São João del-Rei”, tornou-se professor titular da Escola de Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Uni-Rio – e dez anos depois recebeu o título de professor emérito.

Neves também exerceu várias atividades administrativas no Instituto Villa-Lobos e participou de inúmeras comissões, bancas de concurso e de defesa de mestrado e doutorado. Em 1981, fundou e coordenou o curso de Mestrado em Música no

Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro e, em 1992, participou da elaboração do projeto do curso de Mestrado em Música Brasileira do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio.

Neves também realizou várias conferências no Brasil e no exterior, e cursos intensivos, publicou um número significativo de artigos e integrou conselhos editoriais de revistas especializadas brasileiras e estrangeiras. Entre os anos de 1972 e 1974, dedicou-se ao campo da educação musical, frequentou cursos, realizou conferências voltadas para essa área e tornou-se presidente da Sociedade Brasileira de Educação Musical e da Associação Brasileira de Musicoterapia.



Figura 61 – Orquestra Ribeiro Bastos (coralistas e instrumentistas) em frente à Catedral Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei na Semana Santa de 1999. José Maria Neves é o primeiro à direita.

Fonte: Foto retirada do *site* http://www.museudapessoa.net/hotsites/msjdelrei/stela_al.htm.

NEVES, Telêmaco Vitor¹²⁸

* São João del-Rei, 12 de abril de 1898

† São João del-Rei, 24 de junho de 1950

Filho de Antônio Bernardino Neves e Eugênia da Cunha Neves, Telêmaco Vitor Neves nasceu e faleceu em São João del-Rei. Considerado um homem culto,

¹²⁸ Biografia construída a partir da entrevista realizada com Stella Neves no dia 13 de março de 2012.

“conhecedor de línguas”, conforme conta sua filha Stella Neves, exerceu a profissão de sapateiro e, posteriormente, foi aprovado em um processo seletivo para atuar como bibliotecário municipal, cargo que exerceu até o final de sua vida aos 52 anos. Como músico amador, foi membro da Orquestra Ribeiro Bastos (ORB) e, para ter uma renda extra, atuava como músico em festas e bailes da região.

Segundo sua filha Stella Neves, sua formação musical começou “assistindo a aulas de música pelas janelas” dos professores de música que atuavam em sua cidade natal. Antes de assumir a regência da ORB, em 1938, foi trombonista da orquestra e auxiliou, por um período, o maestro João Pequeno, que já se encontrava doente. Compôs obras de caráter sacro, mas, principalmente, realizou arranjos de cunho pedagógico para serem executados pela Orquestra. Além disso, foi o responsável pela formação musical de vários membros da Corporação, pois, quando regente desta, tornou a sua casa a “escola” de música da ORB, situação comum entre os dirigentes das corporações musicais daquela época.

Todos os seus filhos estudaram música e, em algum momento de suas vidas, participaram da ORB. Alguns deles foram figuras ilustres no cenário são-joanense e nacional, pois foi pai do Cardeal Dom Lucas Moreira Neves, do primeiro músico brasileiro com doutorado em Música – o professor e musicólogo José Maria Neves – ambos já falecidos, e da atual maestrina da ORB, Maria Stella Neves Valle.

NUNES GARCIA, José Maurício¹²⁹

* Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1767

† Rio de Janeiro, 18 de abril de 1830

O compositor carioca José Maurício Nunes Garcia foi filho da mineira Maria Vitória da Cruz e do alfaiate Apolinário Nunes Garcia (falecido em 1773), ambos mulatos libertos. Nunes Garcia teve cinco filhos ilegítimos com a mestiça liberta Severiana Rosa de Castro (nascida em 1789) apesar de ter sido ordenado sacerdote em

¹²⁹ Todas as informações descritas aqui foram retiradas do *site* MÚSICA BRASILIS. Dra. Rosana Lanzelotte, 2009. O Projeto tem como objetivo difundir e disponibilizar, por meio de seu portal, o repertório de música brasileira de todas as épocas e as partituras “em formato que possibilita a execução”. Além disso, o portal “contém áudios, vídeos e recursos interativos para ampliar a fruição e o interesse pelos repertórios”. Disponível em: <<http://www.musicabrasilis.org.br/personalidades/jose-mauricio-nunes-garcia>>. Acesso em: 28 nov. 2011.

1772. São eles: Apolinário José (em 1807), José Apolinário (em 1808), Josefina (em 1810), Panfilia (em 1811) e Antônio José (em 1813). No entanto, somente seu primogênito tornou-se seu filho legítimo. Este mudou seu nome para José Maurício Nunes Garcia Jr. após reconhecida a paternidade em 1828

Após a morte de seu pai em 1773, sua mãe e sua tia observaram que a criança apresentava um talento musical precoce, tendo, então, conseguido contratar o compositor mineiro Salvador José de Almeida e Faria para lhe ensinar música.

Segundo Manuel de Araújo Porto Alegre, um de seus primeiros biógrafos, ele tinha uma bela voz e uma prodigiosa memória musical, reproduzindo tudo o que ouvia, além de tocar cravo e viola sem os ter aprendido.

Já aos 12 anos, em 1779, começou a lecionar música às senhoras da sociedade, situação que lhe permitiu exercitar-se ao teclado de um piano ou cravo, visto que sua família não possuía recursos financeiros para adquirir esses instrumentos. Quando começou a aprender a tocar órgão, já havia se tornado sacerdote e, no ano de 1798, foi nomeado mestre de capela no lugar de Lopes Ferreira, que havia falecido.

No ano de 1808, após a chegada da família real portuguesa ao Brasil, o príncipe regente nomeou Nunes Garcia, em reconhecimento ao seu talento musical, como mestre da Capela Real. Em fevereiro de 1809, o príncipe regente ficou impressionado com suas habilidades de improvisação ao piano, situação que levou o príncipe a conceder a Nunes Garcia uma medalha, que o tornou um cavaleiro da Ordem de Cristo. Tal título ele renunciou em benefício de seu primogênito no ano de 1828.

Entre os anos de 1808 e 1811, compôs cerca de 70 obras musicais para as festas reais. Em 1811, chegou ao Rio de Janeiro o compositor da corte Marcos Portugal, que havia permanecido em Lisboa. Este foi nomeado mestre compositor da Capela Real e diretor do Teatro Real de São João.

As relações entre Marcos Portugal e Nunes Garcia parecem ter sido amistosas, ao contrário de alguns biógrafos do compositor afirmarem uma rivalidade entre os dois. Essa nova situação não levou Nunes Garcia a perdas financeiras e ele pôde diminuir seu ritmo de trabalho e aceitar trabalhos em outras igrejas, aumentando, dessa forma, sua renda familiar. Além disso, não houve a substituição de um pelo outro, pois Marcos Portugal tornou-se o responsável pela composição de obras musicais para as principais cerimônias da Capela Real e José Maurício, pela regência.

Os anos que se seguiram foram profícuos em suas composições, tendo Nunes Garcia falecido em 18 de abril de 1830, mesmo ano de morte do compositor Marcos Portugal.

Muitas das cópias de suas obras se encontram na coleção denominada “Gabriela Alves de Souza”, que pertence à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Também há cópias guardadas nos arquivos das duas orquestras sacras de São João del-Rei – Orquestra Lira Sanjoanense e Orquestra Ribeiro Bastos. Na cidade Ouro Preto, no Museu da Inconfidência, encontra-se a coleção de partituras que foram reunidas pelo musicólogo alemão Francisco Curt Lange.

RIBEIRO BASTOS, Martiniano



Figura 62 – Martiniano Ribeiro Bastos.

Fonte: Foto retirada do *site*

<http://www.gazetadesaojoaodelrei.com.br/site/2012/12/orquestra-interpretara-missa-de-ribeiro-bastos/>.

* São João del-Rei, 1835

† São João del-Rei, 8 de dezembro de 1912

Martiniano Ribeiro Bastos foi compositor, regente, violinista, além de discípulo do maestro Francisco José das Chagas (o Mestre Chagas). No dia 20 de novembro de 1859, assumiu, por mais de 50 anos, a liderança da corporação musical que hoje leva seu nome – Orquestra Ribeiro Bastos. Tal homenagem deveu-se à sua importância como músico e como líder dessa Orquestra.

Apesar de ter sido “melhor animador cultural do que compositor” (NEVES, 1997, p. 103), algumas de suas obras – os Motetos de Passos, por exemplo – são bastante populares em São João del-Rei. Em sua casa, ensinou e educou com dedicação dezenas de meninos e jovens que mais tarde tornaram-se figuras de destaque da música

são-joanense no final do século XIX e início do século XX. Alguns desses nomes se tornaram compositores e/ou atuaram como regentes dessa mesma Orquestra, a saber: os maestros João Evangelista Pequeno e Telêmaco Neves; os compositores Carlos dos Passos Andrade, João Francisco da Mata, José Vítor da Aparição, Firmino Silva e Presciliano Silva; e os instrumentistas Targino da Mata, José Quintino dos Santos, Japhet Maria da Conceição, Silvino Perudo, José Hilário Viegas e Carmélio de Assis Pereira.

O maestro Ribeiro Bastos também foi professor e diretor da Escola Normal, vereador e presidente da Câmara Municipal e juiz de paz em sua terra natal (NEVES, 1997, p. 103).

SANTOS CUNHA, Antônio dos

* 17---?

† 18 ---

As informações do compositor e organista Antônio dos Santos Cunha são imprecisas. Presume-se que era branco e português, e que viveu em São João del-Rei no final do século XVIII e início do século XIX.

As inferências relativas à cor de sua pele fazem-se baseadas no fato de ter sido irmão das seguintes instituições religiosas são-joanenses, que não permitiam mulatos ou negros como irmãos: Ordem Terceira do Carmo (ingresso em 1800) e Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos (ingresso em 1801).

Relativo à possibilidade de ser português, conjectura-se em questões sociais e de raça, pois, naquele período, em São João del-Rei, a quase maioria absoluta dos músicos eram negros ou mulatos libertos. Além disso, a orquestração em sua obra e a presença do *bel-canto* demonstram uma sólida formação musical possivelmente adquirida em outra cidade brasileira ou na Europa (ROCHA, 2009, p. 34).

A informação mais antiga de sua presença em São João del-Rei data do ano de 1786, “a propósito da venda de uma resma de papel para a Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte de São João dei Rei” (NEVES, 1997, p. 103). Há também um documento do ano de 1805, mostrando que “recebeu pagamento da Irmandade de São Miguel e Almas ‘pelo importe de um livro’, ou seja, venda de um livro com as folhas em branco”

(*ibidem*). Além disso, a Ordem Terceira do Carmo possui um livro de pagamento de “anuais”, que o cita em 1815 como “auzente p^a Lisboa” (NEVES, 1997, p. 103).

Atualmente, podemos encontrar apenas oito de suas obras nos arquivos da Orquestra Ribeiro Bastos, na Orquestra Lira Sanjoanense e no arquivo pessoal do pesquisador Alúzio José Viegas (ROCHA, 2009, p. 31).

SILVA, Francisco Manuel da¹³⁰

* Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1795

† Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1865

Autor do Hino Nacional Brasileiro, Francisco Manuel da Silva foi maestro e compositor, com grande destaque no cenário musical brasileiro no período que se fez entre a morte do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) – seu professor – e da ascensão do compositor paulista Antônio Carlos Gomes (1836-1896). Além de ter sido aluno do Padre José Maurício, foi aluno do compositor austríaco – que passou a morar no Brasil por volta de 1816 – Sigismund Von Neukomm (1778-1858).

Em 1809, foi nomeado cantor da Capela Real, atuando, posteriormente, na orquestra dessa instituição como timbaleiro (1823). No ano de 1825, passou a fazer parte dos músicos da corte de D. João VI, atuando como segundo violoncelista. Além dos instrumentos já citados, o compositor também tocava violino, piano e órgão e promoveu o ensino organizado de música no país.

Foi um dos fundadores das seguintes instituições: Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, Sociedade de Beneficência Musical e Conservatório de Música, atual Escola de Música da UFRJ.

Suas obras musicais encontram-se em vários arquivos do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, e vão desde música sacra a modinhas, lundus e obras didáticas. É o Patrono da Cadeira nº 7 da Academia Brasileira de Música.

¹³⁰ Todas as informações descritas aqui foram retiradas do *site* MÚSICA BRASILIS. Dra. Rosana Lancelotte, 2009. O Projeto tem como objetivo difundir e disponibilizar, por meio de seu portal, o repertório de música brasileira de todas as épocas e as partituras “em formato que possibilita a execução”. Além disso, o portal “contém áudios, vídeos e recursos interativos para ampliar a fruição e o interesse pelos repertórios”. Disponível em: <<http://www.musicabrasilis.org.br/personalidades/francisco-manuel-silva>>. Acesso em: 28 nov. 2011.

SOUZA LOBO, Jerônimo de

* 17—? ; † ca. 1803 (NEVES, 1997, p. 104)

* fl. Vila Rica, c.1780; † c.1810 (CASTAGNA, 2004, p. 8)

Jerônimo de Souza Lobo foi regente, compositor, organista e violinista. Acredita-se que foi pai de Jerônimo de Souza Lobo Queiroz, compositor prolixo e autor de uma Missa e Credo de 1825. É provável que tenha exercido sua profissão principalmente em Vila Rica (atual Ouro Preto, em Minas Gerais), onde atuou como organista da Matriz de Nossa Senhora do Pilar. O fato de ter pertencido à Irmandade do Senhor São José dos Homens Pardos pode ser um indício de que tenha sido mulato. Suas principais obras são: Domingo de Ramos, Matinas de Santo Antônio, Ofício de Quarta-feira Santa, Ofício de Sexta-feira Santa e Responsórios de São Francisco de Paula (CASTAGNA, 2004, p. 8; NEVES, 1997, p. 104).

VALLE, Maria Stella Neves¹³¹



Figura 63 – Maria Stella Neves Valle.

Fonte: Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

* São João del-Rei, 17 de junho de 1928

Maria Stella Neves Valle nasceu em São João del-Rei, Minas Gerais, no dia 17 de junho de 1928. É a terceira irmã dentre os nove filhos (sete mulheres e dois homens) do bibliotecário e músico Telêmaco Vitor Neves e da professora primária Margarida

¹³¹ Biografia construída a partir da entrevista realizada com Stella Neves no dia 13 de março de 2012.

Alacoque Moreira Neves. Seu irmão caçula foi o professor e musicólogo José Maria Neves e seu irmão primogênito, o cardeal Dom Lucas Moreira Neves.

Sua formação escolar primária ocorreu na Escola Estadual João dos Santos e o secundário na Escola de Comércio “Tiradentes”, ambas localizadas em sua cidade natal. Na antiga Faculdade Dom Bosco em São João del-Rei, hoje UFSJ, cursou Pedagogia, Filosofia e Psicologia. No Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, concluiu o bacharelado em Canto e o curso de Educação Artística. Apesar da formação acadêmica em outras áreas, Stella Neves sempre atuou como professora de música no Conservatório de Música “Padre José Maria Xavier”, também localizado em São João del-Rei.

Sua formação musical começou em casa aos 11 anos de idade com seu pai – trombonista e regente da Orquestra Ribeiro Bastos (ORB) –, que dava aulas em sua residência para músicos e futuros músicos da ORB. Apesar de ter estudado harmônio, sua principal formação musical foi como cantora no naipe de sopranos do coral da ORB, no qual ingressou aos 14 anos de idade.

Entre seus parentes que configuraram membros da ORB, encontramos, além de seu pai e seus irmãos, seu avô, que também era trombonista, e seu marido, o compositor, flautista e cantor Vicente Valle, com quem foi casada por 32 anos.

Em 1976, paralelo às suas atividades como professora no Conservatório de São João del-Rei, Stella Neves assumiu, junto ao seu irmão José Maria Neves, a regência da Orquestra Ribeiro Bastos, cargo que hoje – aos 84 anos de vida – ainda ocupa com muita vitalidade.

VALLE, Vicente¹³²



Figura 64 – Vicente Valle.

Fonte: Foto retirada do *site* <http://www.cantadelrei.com.br/2cantadelrei/index.php?corpo=homenageado>.

¹³² Biografia construída por José Maria Neves (1991, p. 7) com base em informações de amigos e familiares.

* Arraial de São Francisco Xavier¹³³, 22 de maio de 1913

† São João del-Rei, 29 de agosto de 1991

Vicente Valle nasceu no Arraial de São Francisco Xavier (hoje, Coronel Xavier Chaves) em Minas Gerais. Foi o primogênito de João Rodrigues Valle (que trabalhou como seleiro, ferrador de animais, trançador de cadeiras e sofás de palhinha, relojoeiro, consertador de joias, marceneiro, pedreiro, barbeiro, tropeiro, comerciante e protético) e Ângela Lucia de Castro.

Em 1925, foi enviado pelo vigário local à cidade de Mendes (RJ) para o Seminário Irmãos Maristas, onde permaneceu por três anos e, possivelmente, iniciou seus estudos musicais. Devido a problemas de saúde de seu pai¹³⁴, precisou deixar o seminário e retornar à casa de sua família. Ao retornar à sua cidade natal, Vicente Valle ingressou na Banda Lírica, no coro da Igreja, nas serestas e nas congadas apesar de seu pai não concordar com seu envolvimento com o meio musical. Em 1931, passou a residir em São João del-Rei com sua família. Nessa cidade, foi dono de um armazém, que, posteriormente, se tornou bar e café (nesse local, pesquisava fórmulas de bebidas, como conhaque e outros tipos com ervas e raízes digestivas). Além disso, foi proprietário de um salão de barbeiro e viajava pela região vendendo artigos de beleza – alguns fabricados por ele próprio. O fato de ser maçom permitiu-lhe encontrar apoio nos maçons da região, condição que contribuiu para o sucesso de suas vendas. Quando se aposentou, em meados de 1980, ainda exercia a atividade profissional de cabeleireiro.

Como músico amador, teve como incentivador o Maestro Cristóvão Pinto. Portanto, foi um autodidata por toda a sua vida, aprendendo seus instrumentos (violão e flauta transversal) por meio da observação de músicos mais experientes. Estudou também harmonia, contraponto e composição “através da escuta atenta de obras e da leitura de velhos manuais” (NEVES, 1991, p. 4) como “Os segredos da Harmonia” e do “Sei compor”, ambos do Frei Pedro Sinzig. Algumas de suas composições lhe renderam algum dinheiro, dentre elas um caderno com 12 dobrados composto para bandas de música, que foi vendido por dois mil réis.

¹³³ O Arraial de São Francisco Xavier (que era distrito da cidade de Prados), tornou-se a cidade de Coronel Xavier Chaves. Ambas se encontram na região do Vale do Rio das Mortes e são cidades muito próximas a São João del-Rei.

¹³⁴ A carta de pedido de retorno de Vicente Valle e a resposta do padre superior se encontram conservadas (NEVES, 1991, p. 4).

Sua prática musical em São João del-Rei iniciou-se logo que se mudou para a cidade, tendo tocado no Conjunto do Minas e no Jazz Continental (orquestra de música de salão). Participou de serenatas, foi músico e diretor do Clube Teatral Artur Azevedo, além de ter sido o primeiro diretor artístico da Rádio São João del-Rei, na qual fez dupla caipira com seu “Compadre Lúcio”. Foi flautista da Orquestra Lira Sanjoanense, além de coralista e membro da diretoria da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Por volta de 1959, começou a fazer parte do coro da Orquestra Ribeiro Bastos.

Como compositor, a maioria de suas músicas foi composta para serem executadas por músicos de São João del-Rei. À medida que suas composições eram executadas, sua obra tornava-se conhecida na região. Várias de suas peças foram executadas em meados dos anos de 1950 pelo coral infantil “Pequenos Cantores de São Domingos”, da cidade de Juiz de Fora. Em 1970, uma coleção de seus arranjos foi premiada em um concurso de coral realizado em Belo Horizonte.

Por 32 anos, foi casado com Maria Stella Neves Valle, atual maestrina da Orquestra Ribeiro Bastos (ORB). Tinha muitos amigos e fama de ser um homem generoso e cordial. Costumava ir a velórios de pessoas que não tinham família ou amigos e vendia fiado para pessoas que não possuíam mais nenhum crédito na praça, pois acreditava que tinha a obrigação de ajudar a quem não era atendido pelos outros comerciantes. Perdoou uma dívida referente a oito meses de aluguel de um inquilino – maquinista da Rede Mineira de Viação – que “fez-lhe o agrado de passar com sua locomotiva apitando de modo todo especial, bem ‘comprido’” (NEVES, 1991, p. 5).

Vicente Valle faleceu em São João del-Rei no dia 29 de agosto de 1991. “Dizia sempre que sua reza principal era para ter morte súbita, sem dar trabalho para ninguém. E foi desta forma que ele morreu” (NEVES, 1991, p. 4-7).

XAVIER, José Maria

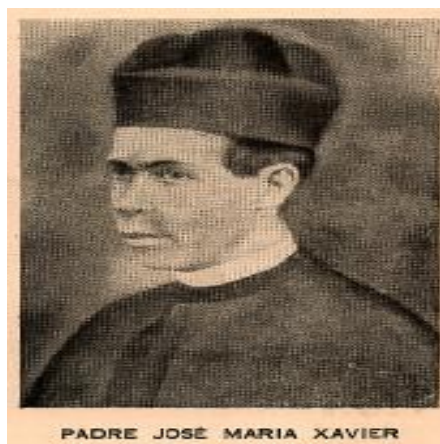


Figura 65 – Padre José Maria Xavier.

Fonte: Foto retirada do *site* <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM04-07.htm>.

* São João del-Rei, 23 de agosto de 1819

† São João del-Rei, 22 de janeiro de 1887

O compositor e professor de música José Maria Xavier, mais conhecido como Padre José Maria Xavier, era filho de João Xavier da Silva Ferrão e Maria José Benedita de Miranda.

Aprendeu canto, clarineta e violino e foi discípulo de seu tio Francisco de Paula Miranda, que era pai do também compositor Francisco Martiniano de Paula Miranda. Como seminarista na cidade mineira de Mariana, foi ordenado padre no dia 19 de abril de 1846, sendo, então, designado como pároco na cidade de Rio Preto, em Minas Gerais. No entanto, não pôde permanecer na cidade por motivos de doença, o que o fez retornar à sua cidade natal.

Em São João del-Rei, trabalhou como compositor e como professor de música, tendo, também, atuado como definidor da Ordem Terceira de São Francisco de Assis e da Confraria de São Gonçalo Garcia e comissário da Ordem Terceira do Carmo e, entre os anos de 1879-1880, foi provedor da Santa Casa da Misericórdia. No ano de 1872, foi-lhe concedida Medalha de Prata devido à execução de algumas de suas obras durante a V Semana Industrial Mineira em Juiz de Fora. Ao final de sua vida, tornou-se capelão da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos e da Confraria de Nossa Senhora do Rosário, em cujo cemitério está enterrado.

No que se refere ao número de composições, são conhecidas mais de cem obras guardadas em arquivos musicais mineiros. De suas obras mais conhecidas, temos as Matinas do Natal, que foram editadas na Alemanha e “representam caso raro de música oitocentista mineira com partitura impressa”. Padre José Maria Xavier é patrono da cadeira nº 12 da Academia Brasileira de Música (NEVES, 1997, p. 104-105).



Figura 66 – Busto do Padre José Maria Xavier em frente à Igreja do Rosário em São João del-Rei/MG.

Fonte: foto retirada do *site* <http://www.overmundo.com.br/overblog/seras-lembrado>.



Figura 67 – Casa do Padre José Maria Xavier localizada na rua Santo Antônio em São João del-Rei/MG.

Fonte: http://saojoaodel-rei.blogspot.com.br/2009_02_01_archive.html

Créditos: Cris Carezzato

APÊNDICE 3 – MODELO DE QUESTIONÁRIO APLICADO AOS CORALISTAS

Prezado membro da Orquestra Ribeiro Bastos, este questionário é parte da pesquisa que venho realizando. Sua finalidade é levantar dados sobre seu processo de aprendizagem musical e o perfil dos músicos atuantes na Orquestra Ribeiro Bastos.

Comprometo-me a manter total sigilo e anonimato em relação aos dados coletados neste questionário, os quais serão relacionados apenas a nomes fictícios. Desde já, agradeço imensamente a sua disponibilidade e atenção em relação a esta pesquisa.

Diretrizes para responder ao questionário

Por favor, se desejar acrescentar alguma outra informação que você achar importante, use o verso das páginas, e para que haja total preservação e sigilo das informações aqui mencionadas, o questionário deverá ser entregue somente a mim.

Grata

Fabíola M. Resende

Perguntas sobre sua aprendizagem musical:

1 – Qual a sua formação musical e onde cursou?

Iniciação ou Básico: _____

Médio ou Técnico: _____

Graduação: _____

Pós-graduação: _____

2 – Antes de entrar para a Orquestra Ribeiro Bastos, você já tinha estudado música?

() Sim () Não

Se a resposta foi *sim*, responda às seguintes perguntas:

Quanto tempo você estudou música antes de entrar para a Orquestra Ribeiro Bastos? _____

O que você estudou? Onde e com quem você estudou? _____

3 – Atualmente, em qual naípe do coro da Orquestra Ribeiro Bastos você canta?

() Contralto () Soprano () Baixo () Tenor

Na Orquestra Ribeiro Bastos, você sempre cantou neste naípe?

() Sim, () Não

Se a resposta for *não*, responda às seguintes perguntas:

Em qual outro (ou outros) naípe(s) você já cantou dentro da Orquestra Ribeiro Bastos?

Em quais situações? _____

4 – Você já aprendeu técnica vocal?

() Sim () Não

Se a resposta foi *sim*, responda às seguintes perguntas:

Como você aprendeu? _____

Com quem você aprendeu? _____

Você costuma cantar nos compromissos religiosos da Orquestra Ribeiro Bastos usando a técnica vocal que você aprendeu? () Sim () Não

5 – Como você aprendeu (ou ainda aprende) a cantar em latim?

6 – Você sabe ler partitura?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, responda às seguintes perguntas:

Onde você aprendeu? _____

Com quem você aprendeu? _____

Como você aprendeu? _____

7 – A participação dentro da Orquestra Ribeiro Bastos ajudou de alguma forma a aprendizagem da sua leitura de partitura musical?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, de qual forma? _____

8 – Atualmente, como você considera o seu solfejo à primeira vista?

() Muito Bom () Bom () Regular () Ruim

9 – A participação dentro da Orquestra Ribeiro Bastos ajudou de alguma maneira a aprendizagem da forma como você realiza os solfejos?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, de qual forma? _____

10 – Como você considera a sua leitura rítmica?

() Muito Boa () Boa () Regular () Ruim

11 – A participação dentro da Orquestra Ribeiro Bastos ajudou de alguma forma a aprendizagem da sua leitura rítmica?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, de qual forma? _____

12 – Antes de entrar para o coro da Orquestra Ribeiro Bastos, você já possuía alguma experiência de cantar em coral?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, como seu deu essa experiência? _____

13 – Você costuma estudar o repertório que você canta na Orquestra Ribeiro Bastos?

14 – Durante as cerimônias religiosas, você costuma cantar de cor ou de ouvido o repertório ou trechos do repertório da Orquestra Ribeiro Bastos?

15 – As perguntas 15.1 e 15.2 dizem respeito ao momento em que você se encontra cantando durante as missas e cerimônias das quais você participa junto à Orquestra Ribeiro Bastos.

15.1 Já houve (ou ainda há) momentos, durante essas execuções, nos quais você se deparou com músicas que nunca havia cantado?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, responda à seguinte questão:

Neste caso, como você fez (ou faz) para cantar a música e permanecer acompanhando a Orquestra? _____

15.2 – Se em algum momento você se perder enquanto está cantando, qual é a sua reação?

16 – Atualmente, você estuda música em alguma escola ou com algum professor particular?

() Sim () Não

Se a resposta foi *sim*, responda às seguintes perguntas:

Onde você estuda? _____

Com quem você estuda? _____

17 – Você gosta de escutar música?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, quais os estilos de músicas você gosta de escutar?

() Sertanejo () Clássica () Axé () Rock

() Jazz () MPB () Blues () Rap

() Pagode () Forró () Heavy Metal () Hip Hop

() Bossa Nova () Samba () Música de Raiz

Outros: _____

18– Atualmente, o que o(a) motiva a permanecer na Orquestra Ribeiro Bastos?

Sobre seu perfil como músico da Orquestra Ribeiro Bastos

1 – Há quantos anos você participa da Orquestra Ribeiro Bastos? _____

2 – Como e por que você entrou para a Orquestra Ribeiro Bastos? _____

3 – Com qual idade você começou a participar da Orquestra Ribeiro Bastos?

4 – Atualmente, além de cantar no coro da Orquestra Ribeiro Bastos, você também toca algum instrumento dentro da Orquestra?

() Sim () Não

Se a resposta foi *sim*, responda às seguintes perguntas:

Qual (ou quais) instrumento(s) você toca? _____

Em quais situações você toca este instrumento? _____

5 – Você costuma participar de alguma outra atividade musical (bandas de músicas, orquestras, conjuntos de baile e/ou casamentos etc.) em São João del-Rei ou nas cidades vizinhas?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, responda às seguintes perguntas:

Como você participa desta atividade musical? _____

Em quais situações você participa desta atividade musical? _____

Em qual (ou quais) cidade(s)? _____

6 – De qual (ou quais) música(s) do repertório executado pela Orquestra Ribeiro Bastos você gosta mais?

7 – Você tem ou já teve algum parente que foi membro da Orquestra Ribeiro Bastos ou de alguma outra orquestra sacra de São João del-Rei, Prados ou Tiradentes?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, responda às seguintes perguntas:

Quem são estes parentes? _____

Quais instrumentos eles tocavam ou cantavam? _____

Em qual (ou quais) orquestra(s)? _____

8 – Você se considera um músico profissional ou um músico amador?

() Amador () Profissional

Se você respondeu *amador*, responda às questões 8.1, 8.2 e 8.3.

8.1 Onde você atua? _____

8.2 Como você atua? _____

8.3 Você ganha alguma renda extra atuando como *músico amador*?

() Sim () Não

Se a resposta foi *sim*, responda às questões A e B:

A. Onde você atua? _____

B. Como você atua? _____

Se você respondeu *profissional*, responda às seguintes perguntas:

Onde você atua? _____

Como você atua? _____

9 – Atualmente, qual a sua profissão e o local onde trabalha (se aposentado, qual profissão exerceu): _____

Qual é a sua escolaridade?

() **Nível Primário** () completo () incompleto () em andamento
 () **Nível Fundamental** () completo () incompleto () em andamento
 () **Nível Médio** () completo () incompleto () em andamento
 () **Curso Técnico** () completo () incompleto () em andamento

Qual? _____

() **Nível Superior** () completo () incompleto () em andamento

Qual? _____

() **Pós-graduação - Especialização** () completo () incompleto () em andamento

Qual? _____

() **Pós-graduação - Mestrado** () completo () incompleto () em andamento

Qual? _____

() **Pós-graduação - Doutorado** () completo () incompleto () em andamento

Qual? _____

10 – Você se considera um membro da Orquestra Ribeiro Bastos?

() Sim () Não

10.1 Se você respondeu *sim*, responda às seguintes questões:

Você se considera um *membro novato*, um *membro veterano* ou um *músico convidado*?

() Membro Novato () Membro Veterano () Músico Convidado

Caso as definições anteriores não se apliquem, como você classifica sua participação na Orquestra Ribeiro Bastos? _____

Só responda a essa pergunta se você se considera um membro novato ou um membro veterano:

Qual é a sua assiduidade nos seguintes compromissos da Orquestra Ribeiro Bastos?

Nos ensaios de sábado:

() Quase sempre () Frequentemente () Algumas vezes () Quase nunca

Nos ensaios de naípe:

() Quase sempre () Frequentemente () Algumas vezes () Quase nunca

Nas missas de quinta-feira:

() Quase sempre () Frequentemente () Algumas vezes () Quase nunca

Nas missas de sexta-feira:

() Quase sempre () Frequentemente () Algumas vezes () Quase nunca

Nas missas de domingo:

() Quase sempre () Frequentemente () Algumas vezes () Quase nunca

Nas novenas, cerimônias religiosas, missas especiais durante o ano etc.:

() Quase sempre () Frequentemente () Algumas vezes () Quase nunca

10.2 Só responda a essa pergunta se você se considera um músico convidado:

Em quais compromissos da Orquestra Ribeiro Bastos você costuma atuar? _____

Muito Obrigado, Fabíola

APÊNDICE 4 – MODELO DE QUESTIONÁRIO APLICADO AOS INSTRUMENTISTAS

Prezado membro da Orquestra Ribeiro Bastos, este questionário é parte da pesquisa que venho realizando. Sua finalidade é levantar dados sobre seu processo de aprendizagem musical e o perfil dos músicos atuantes na Orquestra Ribeiro Bastos.

Comprometo-me a manter total sigilo e anonimato em relação aos dados coletados neste questionário, os quais serão relacionados apenas a nomes fictícios. Desde já, agradeço imensamente a sua disponibilidade e atenção em relação a esta pesquisa.

Diretrizes para responder ao questionário

Por favor, se desejar acrescentar alguma outra informação que você achar importante, use o verso das páginas, e para que haja total preservação e sigilo das informações aqui mencionadas, o questionário deverá ser entregue somente a mim.

Grata

Fabíola M. Resende

Perguntas sobre sua aprendizagem musical:

1 – Qual a sua formação musical e onde cursou?

Iniciação ou Básico: _____

Médio ou Técnico: _____

Graduação: _____

Pós-graduação: _____

2 – Antes de entrar para a Orquestra Ribeiro Bastos, você já tinha estudado música?

() Sim () Não

Se a resposta foi *sim*, responda às seguintes perguntas:

Quanto tempo você estudou música antes de entrar para a Orquestra Ribeiro Bastos? _____

O que você estudou? _____

Onde e com quem você estudou? _____

3 – Você já cantou no coro da Orquestra Ribeiro Bastos ou ainda canta?

() Sim () Não

Se a resposta foi *sim*, em qual (ou quais) situação(ões)?

4 – Você sabe ler partitura?

() Sim () Não

4.1 Se você respondeu *sim*, responda às seguintes questões:

Onde e com quem você aprendeu? _____

Como você aprendeu? _____

5 –Tocar na Orquestra Ribeiro Bastos ajudou de alguma forma a aprendizagem da sua leitura musical?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, de qual forma? _____

6 – Atualmente, como você considera a sua leitura à primeira vista?

() Muito Boa () Boa () Regular () Ruim

7 – Atualmente, como você considera a sua leitura rítmica?

() Muito Boa () Boa () Regular () Ruim

8 -- Tocar na Orquestra Ribeiro Bastos ajudou de alguma forma o desenvolvimento e a aprendizagem da sua técnica instrumental?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, de qual forma? _____

9 – Você sabe fazer transposição?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, responda às seguintes questões:

Onde e com quem aprendeu? _____

Como você aprendeu? _____

A participação dentro da Orquestra Ribeiro Bastos ajudou de alguma maneira a forma como você realiza a transposição no seu instrumento?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, de qual forma? _____

10 – Você costuma estudar o repertório que você executa na Orquestra Ribeiro Bastos?

11 – Durante as cerimônias religiosas, você costuma tocar de cor ou de ouvido o repertório ou trechos do repertório da Orquestra Ribeiro Bastos? _____

12 – As perguntas 12.1 e 12.2 dizem respeito ao momento em que você se encontra tocando durante as missas e cerimônias das quais você participa junto com a Orquestra Ribeiro Bastos.

12.1 Já houve (ou ainda há) momentos, durante essas execuções, nos quais você se deparou com músicas que nunca havia tocado?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, responda à seguinte questão:

Neste caso, como você fez (ou faz) para executar a música e continuar a acompanhar a Orquestra? _____

12.2 Se em algum momento você se perder durante a execução, qual é a sua reação?

13 – Atualmente, você estuda música em alguma escola ou com algum professor particular?

() Sim () Não

Se a resposta foi *sim*, onde e com quem você estuda? _____

14 – Você gosta de escutar música?

() Sim () Não

Se você respondeu *sim*, quais os estilos de músicas você gosta de escutar?

() Sertanejo () Clássica () Axé () Rock

() Jazz () MPB () Blues () Rap

() Pagode () Forró () Heavy Metal () Hip Hop

() Bossa Nova () Samba () Música de Raiz

Outros: _____

15– Atualmente, o que o(a) motiva a permanecer na Orquestra Ribeiro Bastos?

Sobre o seu perfil como músico na Orquestra Ribeiro Bastos

1– Há quantos anos você participa da Orquestra Ribeiro Bastos? _____

2 – Como e por que você entrou para a Orquestra Ribeiro Bastos?

3 – Com qual idade você começou a participar da Orquestra Ribeiro Bastos? _____

4 – Atualmente, você toca algum instrumento na Orquestra Ribeiro Bastos?

() Sim () Não

Se a resposta foi você *sim*, responda às seguintes perguntas:

Qual (ou quais) instrumento(s)?

Se a resposta foi *não*, como é a sua participação atual?

5 – Você costuma participar de alguma outra atividade musical (bandas de músicas, orquestras, conjuntos de baile e/ou casamentos etc.) em São João del-Rei ou nas cidades vizinhas?

() Sim

() Não

Se você respondeu *sim*, em quais situações e cidades? _____

6 – Você tem ou já teve algum parente que foi membro da Orquestra Ribeiro Bastos ou de alguma outra orquestra sacra de São João del-Rei, Prados ou Tiradentes?

() Sim

() Não

Se você respondeu *sim*, responda às seguintes questões:

Quais parentes e quais instrumentos eles tocavam ou cantavam?

Em qual (ou quais) orquestra(s)? _____

7 – De qual (ou quais) música(s) do repertório executado pela Orquestra Ribeiro Bastos você gosta mais?

8 – Você se considera um músico profissional ou um músico amador?

() Amador

() Profissional

8.1 Se você respondeu *amador*, responda às seguintes questões:

Onde e como você atua? _____

Você ganha alguma renda extra atuando como músico amador? () Sim () Não

Se a resposta foi *sim*, onde e como? _____

8.2 Se você respondeu *profissional*, onde e como você atua? _____

9 – Atualmente, qual a sua profissão e o local onde trabalha (se aposentado, qual profissão exerceu): _____

Qual é a sua escolaridade:

() **Nível Primário**

() completo

() incompleto

() em

andamento

() **Nível Fundamental**

() completo

() incompleto

() em

andamento

() **Nível Médio**

() completo

() incompleto

() em

andamento

() **Curso Técnico**

() completo

() incompleto

() em

andamento

Qual? _____

() **Nível Superior**

() completo

() incompleto

() em andamento

Qual? _____

() **Pós-graduação - Especialização**

() completo

() incompleto

() em

andamento

Qual? _____

() Pós-graduação - Mestrado () completo () incompleto () em andamento

Qual? _____

() Pós-graduação - Doutorado () completo () incompleto () em andamento

Qual? _____

10 – Você se considera um membro da Orquestra Ribeiro Bastos?

() Sim () Não

10.1 Se você respondeu *sim*, você se considera um *membro novato*, um *membro veterano* ou um *músico convidado*?

() Membro Novato () Membro Veterano () Músico Convidado

10.2 Caso as definições anteriores não se apliquem, como você classifica sua participação na Orquestra Ribeiro Bastos?

10.3 Só responda a essa pergunta se você se considera um membro novato ou um membro veterano:

Qual é a sua assiduidade nos seguintes compromissos da Orquestra Ribeiro Bastos?

Nos ensaios de sábado:

() Quase sempre () Frequentemente () Algumas vezes () Quase nunca

Nos ensaios de naípe:

() Quase sempre () Frequentemente () Algumas vezes () Quase nunca

Nas missas de quinta-feira:

() Quase sempre () Frequentemente () Algumas vezes () Quase nunca

Nas missas de sexta-feira:

() Quase sempre () Frequentemente () Algumas vezes () Quase nunca

Nas missas de domingo:

() Quase sempre () Frequentemente () Algumas vezes () Quase nunca

Nas novenas, cerimônias religiosas, missas especiais durante o ano etc.:

() Quase sempre () Frequentemente () Algumas vezes () Quase nunca

10.4 Só responda a essa pergunta se você se considera um músico convidado:
em quais compromissos da Orquestra Ribeiro Bastos você costuma atuar?

Muito Obrigado, Fabíola

APÊNDICE 5 – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM A MAESTRINA STELLA NEVES

Informações pessoais

Idade

Escolaridade

Profissão

Sua aprendizagem musical

Com qual idade começou a estudar (aprender) música?

Por que começou a estudar (aprender) música?

Como começou a estudar (aprender) música?

Quais instrumentos ou canto aprendeu?

Seu perfil como musicista na Orquestra Ribeiro Bastos

Idade que começou a atuar na Orquestra Ribeiro Bastos?

Parentes na Orquestra?

Por que entrou para a Orquestra Ribeiro Bastos?

Atuação na Orquestra (cantou, tocou instrumento, copiou partituras, organizou arquivos etc.)?

Atuação como regente na Orquestra Ribeiro Bastos

Há quanto tempo atua como regente?

Como começou a reger a ORB?

Como foi o início do trabalho de regência da ORB?

Que desafios e dificuldades enfrentou?

Sobre a Orquestra Ribeiro Bastos

A aprendizagem musical da Orquestra

Como era a aprendizagem musical na ORB antes da fundação do Conservatório de Música de SJDR e como é agora?

Existem momentos em que a Orquestra toca de ouvido? Como eles acontecem?

Como é a aprendizagem dos membros recém-chegados na Orquestra?

Como acontece a ajuda de um membro mais antigo ao mais jovem?

Como lida com dificuldades de leitura de partitura (notas e ritmos) dos instrumentistas novatos da Orquestra?

Como lida com dificuldades técnicas dos instrumentistas novatos da Orquestra?

Como lida com dificuldades de leitura rítmica e solfejo dos cantores novatos do coro da Orquestra?

Como lida com dificuldades técnicas dos cantores novatos do coro da Orquestra?

Que tipo de habilidades musicais e gerais a participação na Orquestra desenvolve nos músicos?

O repertório escolhido para as cerimônias

Por que o repertório das missas de quinta e sexta-feira são “treinos” para as missas de domingo?

Qual é o critério de escolha do repertório das missas de quinta e sexta-feira?

Desde quando o repertório das missas de quinta e sexta-feira é executado?

Qual é o critério para a escolha do repertório das missas de domingo?

Sobre a atuação dos músicos

Em sua opinião, quais as motivações que levam os músicos a atuarem na Orquestra Ribeiro Bastos?

Como acontecem as mudanças de naipe quando falta alguém?

Como acontece a escolha dos cantores solistas para atuarem nas cerimônias?

Como você define músico amador e músico profissional?

Como vê as diferenças de atuação dos músicos amadores e profissionais na ORB?

Como vê a questão da sobrevivência futura da ORB?

Como vocês trabalham para manter viva esta tradição musical em São João del-Rei?

Sobre as questões financeiras da Orquestra

Como sobrevive financeiramente a ORB?

Os músicos recebem algum tipo de pagamento ou ajuda de custo para atuarem na Orquestra?

Sobre a música em São João del-Rei

Tocar na Orquestra Ribeiro Bastos representa algum tipo de *status* social para a comunidade de São João del-Rei?

O que as duas orquestras sacras de São João del-Rei – Ribeiro Bastos e Lira – representam para São João del-Rei?

APÊNDICE 6 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA AS OBSERVAÇÕES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Universidade Federal de Minas Gerais/ UFMG

Escola de Música da UFMG/ EMUFG

Esta pesquisa segue rigorosamente as normas previstas pelo Comitê de Ética em Pesquisa (COEP) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), de acordo com a Resolução CNS 196/96, disponível no site <http://www.ufmg.br/bioetica/coep>.

Eu, Heloísa Faria Braga Feichas, professora de Música na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG –, venho através desta pedir autorização ao Sr. José Geraldo da Silva, presidente da Orquestra Ribeiro Bastos, para que Fabíola Moreira Resende, aluna do curso de mestrado desta mesma escola, possa realizar no interior na Orquestra Ribeiro Bastos a pesquisa intitulada *“Os processos de aprendizagem musical na Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rei – MG: um estudo de caso”*. Para tal empreendimento, a mestrand Fabíola Moreira Resende deverá participar como coralista no coro da Orquestra Ribeiro Bastos, a fim de coletar dados para a referida pesquisa. Além disso, será pedida autorização aos membros da Orquestra Ribeiro Bastos para a aplicação de questionários e, posteriormente, a realização de entrevistas.

Desde já, agradeço a compreensão e a disponibilidade para esta pesquisa.

Seguem abaixo informações mais detalhadas a respeito da referida pesquisa

As observações realizadas pela pesquisadora Fabíola Moreira Resende tem como intenção levantar dados sobre os processos de aprendizagem musical no interior da Orquestra Ribeiro Bastos, além de buscar informações relevantes à pesquisa sobre o perfil (idade, sexo, profissão, período e formas de atuação na Orquestra Ribeiro Bastos) dos músicos que atuam na Orquestra Ribeiro Bastos. Nós nos comprometemos a manter total sigilo e anonimato em relação aos dados coletados durante esta pesquisa. A **privacidade** de todos os indivíduos pesquisados será respeitada, ou seja, seu nome ou qualquer outro dado ou elemento que possa, de qualquer forma, identificar esse membro será mantido em sigilo.

Todos os membros participantes deste estudo **poderão se recusar a participar ou retirar seu consentimento a qualquer momento**, sem precisar justificar, e, se desejarem sair da pesquisa, não sofrerão qualquer prejuízo. Entre os **possíveis desconfortos esperados**, os indivíduos participantes da pesquisa poderão se sentir constrangidos ao expor as seguintes informações: formação escolar e musical, conhecimento musical, idade, profissão. **Para a minimização desses desconfortos**, os nomes nas informações coletadas durante as observações, aplicação de questionário e entrevistas serão omitidos, e a participação de todos os membros da Orquestra Ribeiro Bastos no decorrer da pesquisa será opcional e a eles será opcional responder às perguntas que julgarem adequadas sem qualquer prejuízo. Entre os **benefícios da pesquisa que podem ser esperados**, destaca-se a contribuição para a área de pesquisa em educação musical e uma melhor compreensão sobre os processos de aprendizagem musical no interior Orquestra Ribeiro Bastos. Da mesma forma, todos os membros da Orquestra Ribeiro Bastos serão informados sobre os produtos desta pesquisa, na forma de dissertação e/ou artigos.

Os **objetivos** desta pesquisa são: 1) investigar os processos de aprendizagem musical dos integrantes da Orquestra Ribeiro Bastos; 2) discutir, pelo ponto de vista da sociologia da educação musical, a importância das vivências musicais dos integrantes desta Orquestra e a

construção de suas identidades como músico da mesma; 3) investigar como a participação na referida agremiação musical contribui para o desenvolvimento musical dos sujeitos investigados.

A **justificativa** da pesquisa considera o fato de que, atualmente na cidade São João del-Rei, localizada na região dos Campos das Vertentes em Minas Gerais, encontra-se a Orquestra Ribeiro Bastos, que se mantém em atividade ininterrupta desde o seu início em meados do século XVIII, cuja principal função sempre foi e ainda é a atuação nas cerimônias religiosas da Igreja Católica desta cidade. De acordo com informações e relatos de integrantes desta agremiação, ocorre no interior desta Orquestra uma forma de aprendizagem musical informal, que, na grande maioria das vezes, acontece diretamente na atuação durante as cerimônias religiosas. Dessa forma, creio ser importante investigar a prática musical e principalmente as formas aprendizagem musical no interior da Orquestra Ribeiro Bastos.

As pesquisadoras envolvidas com o referido projeto são **Fabíola Moreira Resende** e **Heloisa Faria Braga Fechas**, e, para saber mais sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com elas pelos telefones (32) 8811-3060, (32) 3372-4006 e (31) 9302-3103, ou pelos e-mails: fabiolamoreiraresende@yahoo.com.br e hfeichas@hotmail.com, e também através do **COEP (Comitê de Ética e Pesquisa da UFMG)**, no endereço: Av. Pres. Antônio Carlos, 6627, Unidade Administrativa II – 2º andar, Sala 2005, CEP 31270-901, Belo Horizonte – MG, Telefax: (31) 3409-4592, e-mail: coep@prpq.ufmg.br.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que você deseje saber antes, durante e depois de sua participação.

Eu _____ Identidade RG _____

Nacionalidade: _____ Idade: _____ Estado civil: _____

Profissão: _____

declaro ter sido orientado quanto ao teor de todo o conteúdo aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do referido estudo. Recebi, por outro lado, os esclarecimentos necessários sobre os possíveis desconfortos e riscos decorrentes do estudo, levando-se em conta que é uma pesquisa, e os resultados positivos ou negativos somente serão obtidos após a sua realização. Manifesto, assim, meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação.

São João del-Rei, ____ de _____ de 2010.

Fabíola Moreira Resende (Mestranda)

Heloisa Faria Braga Fechas (Orientadora)

APÊNDICE 7 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA OS QUESTIONÁRIOS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

*Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG
Escola de Música da UFMG / EMUFG*

Esta pesquisa segue rigorosamente as normas previstas pelo Comitê de Ética em Pesquisa (COEP) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), de acordo com a resolução CNS 196/96, disponível no site <http://www.ufmg.br/bioetica/coep>

Você está sendo convidado(a) para participar da pesquisa intitulada “*Os processos de aprendizagem musical na Orquestra Ribeiro Bastos de São João del-Rei – MG: um estudo de caso*”. A sua participação nesta pesquisa visa a informar dados sobre o perfil (idade, sexo, profissão, anos e formas de atuação na Orquestra Ribeiro Bastos) dos músicos que atuam na Orquestra Ribeiro Bastos e principalmente sobre o seu processo de aprendizagem musical dentro da Orquestra Ribeiro Bastos. Comprometo-me a manter total sigilo e anonimato em relação aos dados coletados durante esta pesquisa. Sua **privacidade** será respeitada, ou seja, seu nome ou qualquer outro dado ou elemento que possa, de qualquer forma, o(a) identificar será mantido em sigilo. **Você pode se recusar a participar do estudo, ou retirar seu consentimento a qualquer momento**, sem precisar justificar, e, por desejar sair da pesquisa, você não sofrerá qualquer prejuízo. Entre os **possíveis desconfortos esperados**, você poderá se sentir constrangido(a) ao expor as seguintes informações: formação escolar e musical, conhecimento musical, idade e profissão. Para a minimização desses desconfortos, **os questionários serão** aplicados individualmente, e sua participação no decorrer da pesquisa será opcional, podendo responder às perguntas que julgar adequadas sem qualquer prejuízo. Entre os **benefícios da pesquisa que podem ser esperados**, destacam-se a contribuição para a área de pesquisa em educação musical e uma melhor compreensão sobre os processos de aprendizagem musical no interior Orquestra Ribeiro Bastos. Da mesma forma, você será informado(a) sobre os produtos desta pesquisa na forma de dissertação e/ou artigos.

Os **objetivos** desta pesquisa são: 1) investigar os processos de aprendizagem musical dos integrantes da Orquestra Ribeiro Bastos; 2) discutir, pelo ponto de vista da sociologia da educação musical, a importância das vivências musicais dos integrantes desta Orquestra e a construção de suas identidades como músico da mesma; 3) investigar como a participação na referida agremiação musical contribui para o desenvolvimento musical dos sujeitos investigados.

A **justificativa** da pesquisa considera o fato de que, atualmente, na cidade São João del-Rei, localizada na região dos Campos das Vertentes em Minas Gerais, encontra-se a Orquestra Ribeiro Bastos, que se mantém em atividade ininterrupta desde o seu início em meados do século XVIII, cuja principal função sempre foi e ainda é a atuação nas cerimônias religiosas da Igreja Católica desta cidade. De acordo com informações e relatos de integrantes dessa agremiação, ocorre no interior dessa Orquestra uma forma de aprendizagem musical informal, que, na grande maioria das vezes, acontece diretamente na atuação durante as cerimônias religiosas. Dessa forma, creio ser importante investigar a prática musical e principalmente as formas de aprendizagem musical no interior da Orquestra Ribeiro Bastos.

As pesquisadoras envolvidas com o referido projeto são **Fabíola Moreira Resende** e **Heloisa Faria Braga Feichas**, e, para saber mais sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com elas pelos telefones (32) 8811-3060, (32) 3372-4006 e (31) 9302-3103 ou pelos *e-mails*: fabiolamoreiraresende@yahoo.com.br e hfeichas@hotmail.com, e também através do COEP (Comitê de Ética e Pesquisa da UFMG), no endereço: Av. Pres. Antônio Carlos, 6627, Unidade Administrativa II – 2º andar, Sala 2005, CEP 31270-901, Belo Horizonte – MG, Telefax: (31) 3409-4592, *e-mail*: coep@prpq.ufmg.br. É assegurada a assistência durante toda esta pesquisa, bem como é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que você deseje saber antes, durante e depois de sua participação.

Eu, _____, RG:

 Nacionalidade: _____, Idade: _____, Estado civil: _____, Profissão:
 _____, Endereço:

 declaro ter sido orientado quanto ao teor de todo o conteúdo aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do referido estudo. Recebi, por outro lado, os esclarecimentos necessários sobre os possíveis desconfortos e riscos decorrentes do estudo, levando-se em conta que é uma pesquisa, e os resultados positivos ou negativos somente serão obtidos após a sua realização. Manifesto, assim, meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação.

✓ _____

São João del-Rei, ____ de _____ de _____

 Heloisa Faria Braga Feichas (orientadora)

 Fabíola Moreira Resende (mestranda)

APÊNDICE 8 – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA A ENTREVISTA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG

Escola de Música da UFMG / EMUFGM

Esta pesquisa segue rigorosamente as normas previstas pelo Comitê de Ética em Pesquisa (COEP) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), de acordo com a resolução CNS 196/96, disponível no site <http://www.ufmg.br/bioetica/coep>

Você está sendo convidado(a) para participar da pesquisa intitulada *“Os processos de aprendizagem musical na orquestra sacra Ribeiro Bastos de São João del-Rei – MG: um estudo de caso”*. A sua participação nesta pesquisa visa a informar dados sobre o perfil (idade, sexo, profissão, anos e formas de atuação na Orquestra Ribeiro Bastos) dos músicos que atuam na Orquestra Ribeiro Bastos e principalmente sobre o seu processo de aprendizagem musical dentro da Orquestra Ribeiro Bastos. Comprometo-me a manter total sigilo e anonimato em relação aos dados coletados durante esta pesquisa. Sua **privacidade** será respeitada, ou seja, seu nome ou qualquer outro dado ou elemento que possa, de qualquer forma, o(a) identificar será mantido em sigilo. **Você pode se recusar a participar do estudo, ou retirar seu consentimento a qualquer momento**, sem precisar justificar, e, por desejar sair da pesquisa, você não sofrerá qualquer prejuízo. Entre os **possíveis desconfortos esperados**, você poderá se sentir constrangido(a) ao expor as seguintes informações: formação escolar e musical, conhecimento musical, idade, profissão. **Para a minimização desses desconfortos**, esta entrevista será realizada individualmente, você poderá **responder as perguntas** que julgar adequadas sem qualquer prejuízo, além de interromper a pesquisa, seja qual for o motivo, no momento que desejar. Entre os **benefícios da pesquisa que podem ser esperados**, destacam-se a contribuição para a área de pesquisa em educação musical e uma melhor compreensão sobre os processos de aprendizagem musical no interior Orquestra Ribeiro Bastos. Da mesma forma, você será informado sobre os produtos desta pesquisa na forma de dissertação e/ou artigos.

Os **objetivos** desta pesquisa são: 1) investigar os processos de aprendizagem musical dos integrantes da Orquestra Ribeiro Bastos; 2) discutir, pelo ponto de vista da sociologia da educação musical, a importância das vivências musicais dos integrantes dessa Orquestra e a construção de suas identidades como músico da mesma; 3) investigar como a participação na referida agremiação musical contribui para o desenvolvimento musical dos sujeitos investigados.

A **justificativa** da pesquisa considera o fato de que, atualmente, na cidade São João del-Rei, localizada na região dos Campos das Vertentes em Minas Gerais, encontra-se a Orquestra Ribeiro Bastos, que se mantém em atividade ininterrupta desde o seu início em meados do século XVIII, cuja principal função sempre foi e ainda é a atuação nas cerimônias religiosas da Igreja Católica desta cidade. De acordo com informações e relatos de integrantes dessa agremiação, ocorre no interior dessa Orquestra uma forma de aprendizagem musical informal, que, na grande maioria das vezes, acontece diretamente na atuação durante as cerimônias religiosas. Dessa forma, creio ser importante investigar a prática musical e principalmente as formas aprendizagem musical no interior da Orquestra Ribeiro Bastos.

As pesquisadoras envolvidas com o referido projeto são **Fabíola Moreira Resende** e **Heloisa Faria Braga Fechas**, e, para saber mais sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com

elas pelos telefones (32) 8811-3060, (32) 3372-4006 e (31) 9302-3103 ou pelos *e-mails*: *fabiolamoreiraresende@yahoo.com.br* e *hfeichas@hotmail.com*, e também através do COEP (Comitê de Ética e Pesquisa da UFMG), no endereço: Av. Pres. Antônio Carlos, 6627, Unidade Administrativa II – 2º andar, Sala 2005, CEP 31270-901, Belo Horizonte – MG, Telefax: (31) 3409-4592, *e-mail*: *coep@prpq.ufmg.br*. É assegurada a assistência durante toda a pesquisa, bem como é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que você deseje saber antes, durante e depois de sua participação.

Eu, _____, portador do documento de identificação

RG: _____, Nacionalidade: _____, Idade: _____,

Estado civil: _____, Profissão: _____,

Endereço: _____

declaro ter sido orientado(a) quanto ao teor de todo o conteúdo aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do referido estudo. Recebi, por outro lado, os esclarecimentos necessários sobre os possíveis desconfortos e riscos decorrentes do estudo, levando-se em conta que é uma pesquisa, e os resultados positivos ou negativos somente serão obtidos após a sua realização. Manifesto, assim, meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação.

São João del-Rei, ____ de _____ de 2010.

Heloisa Faria Braga Feichas (orientadora)

Fábola Moreira Resende (mestranda)