



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**  
**MESTRADO ACADÊMICO EM MÚSICA/EDUCAÇÃO MUSICAL**

**CARMELITO LOPES NETO**

**APRENDIZAGENS MUSICAIS NAS INTERAÇÕES SOCIAIS EM  
PRÁTICAS MUSICAIS COLETIVAS**

SALVADOR  
2017

CARMELITO LOPES NETO

**APRENDIZAGENS MUSICAIS NAS INTERAÇÕES SOCIAIS EM  
PRÁTICAS MUSICAIS COLETIVAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós- graduação em Música, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.  
Área de concentração: Educação Musical

Orientadora: Profa. Dra. Leila Miralva Martins Dias

Salvador

2017

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

L864 Lopes Neto, Carmelito  
Aprendizagens musicais nas interações sociais em práticas musicais  
coletivas / Carmelito Lopes Neto.- Salvador, 2017.  
140 f. : il. Color.

Orientador: Profa. Dra. Leila Miralva Martins Dias  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de  
Música, 2017.

1. Música - Estudo e ensino. 2. Música - interação social. 3. Práticas  
Musicais - Interação. I. Dias, Leila Miralva Martins . II. Universidade  
Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 780.7

**CARMELITO LOPES NETO**

**APRENDIZAGENS MUSICAIS NAS INTERAÇÕES SOCIAIS EM  
PRÁTICAS MUSICAIS COLETIVAS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 04 de dezembro de 2020

**Banca Examinadora**

Leila M. Martins Dias – Orientadora UFBA  
Doutora em Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Jusamara Vieira Souza  
Doutora em Educação Musical pela Universidade de Bremen - Alemanha

Antônio Dias Nascimento  
Doutor em Sociologia pela University of Liverpool, Inglaterra

*Dedico este trabalho à minha avó, Idalina Santana, um anjo protetor, uma estrela de luz que sempre iluminou meus passos e guiou os meus caminhos.*

## AGRADECIMENTOS

A realização desta pesquisa de mestrado, na qual se fez necessária uma imersão profunda no processo de reflexão e construção do conhecimento, exigiu de mim dedicação e trabalho intensos, que sozinho seria impossível executar. Assim sendo, gostaria de agradecer aqui a todos aqueles que, de alguma forma, colaboraram neste percurso:

À minha avó, Idalina Santana, por ser um exemplo de sabedoria, humildade, generosidade e, principalmente, humanidade.

À minha mãe, Tânia Santana, pelo amor incondicional, fortaleza e apoio em todos os momentos da vida.

À minha esposa, Leticia Lopes, por ser meu porto seguro, minha companheira, e por me incentivar em todas as etapas do processo, principalmente nas horas mais difíceis.

Ao meu filho, Joaquim Lopes, pela paciência e compreensão pelos momentos que não pudemos brincar juntos.

Aos meus irmãos, Carlos Jorge Lopes, Marina Melo e Cátia Lopes, por estarem presentes na minha vida e terem ajudado a formar o homem que sou. Um agradecimento especial à Marina, por cuidar de Joaquim sempre que não pude estar presente nestes dois anos de pesquisa.

À minha orientadora, Leila Dias, por todo o aprendizado, desde a minha graduação, quando guiou os meus primeiros passos no caminho da Educação Musical, até os dias atuais.

Aos professores Marcos da Silva Sampaio, Diana Santiago, Helena Nunes, Conceição Perrone e Cristina Tourinho pelos ensinamentos que foram valiosíssimos na minha formação enquanto pesquisador.

Aos meus amigos e companheiros de caminhada musical que são a razão da existência deste trabalho e, por esse motivo, faço questão de nomeá-los um a um: Ronaldo Oliveira, Roberval Oliveira, Rogério Oliveira, Alex Rêgo, Marcelo Ribeiro, Marcos Nicurí, Nino Balla, Dakson Souza, Amélia Dias, Aurora Dias, Antônio Dias, Silvio Rafael, Dedé Reis, Luciano Caveira, Reinaldo Boaventura, Emanuel Magno, Leonardo Rocha, Marcilio Santana e Gilmar Chaves.

Aos amigos, quase irmãos, Leila Soares, Fernanda Burgos e Alessandro Marimpietri, pelo carinho, força e confiança, além do amor e cuidados para com o pequeno Joaquim Lopes.

Aos amigos e companheiros de “Artesania”, Caio Rodrigo e Ian Fraser, pelos momentos de ímpares de criações artísticas e por terem confiado a mim a direção musical do nosso espetáculo “A Máquina que Dobra o Nada”.

Aos amigos do elenco, atores e músicos, da peça “A Máquina que Dobra o Nada”, pela paciência e generosidade em todos os momentos da nossa convivência.

Ao Colégio Anglobrasileiro, nas pessoas de Puni e Ildete, pela compreensão das demandas próprias do processo do mestrado.

À Maíra Valverde por ter "decifrado" e realizado as transcrições de todas as entrevistas.

A todos os meus colegas do mestrado com quem pude conviver, aprender e compartilhar as alegrias e dificuldades do processo.

A todos aqueles, enfim, que estão ou estiveram presentes na minha vida e que me ajudaram a me tornar o ser humano que sou.

LOPES NETO, Carmelito. **Aprendizagens musicais nas interações sociais em práticas musicais coletivas.** 2017. 148 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2017.

## **RESUMO**

O presente estudo teve como objetivo geral compreender as aprendizagens musicais adquiridas nas interações sociais construídas pelos participantes de três grupos musicais: Banda de Axé, Coral Juvenil e Banda de Salsa. Nele, tanto o aprendizado musical adquirido pelos participantes nos três contextos, quanto as aproximações sociais entre os sujeitos apresentam o mesmo grau de importância. O suporte teórico é constituído de autores da Educação, Educação Musical e Sociologia. Como o pesquisador é parte integrante do campo empírico, a autoetnografia foi a metodologia eleita para validar as análises e as interpretações dadas pelas próprias memórias e reflexões, aliadas aos dos companheiros de vivência musical. Como instrumento de coleta de dados foram aplicadas entrevistas semiestruturadas gravadas em áudio e, posteriormente, transcritas. Os resultados obtidos revelaram que houve aprendizagens musicais significativas nas três práticas coletivas e que os vínculos afetivos construídos deram subsídios para a formação profissional e humana dos sujeitos envolvidos.

**Palavras chave:** Educação Musical. Práticas Musicais Coletivas. Interações Sociais.



LOPES NETO, Carmelito. **Aprendizagens musicais nas interações sociais em práticas musicais coletivas.** 2017. 148 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2017.

## **ABSTRACT**

This study aimed to understand the musical learning acquired in social interactions built by participants from three musical groups: Banda de Axé, Youth Choir and Banda de Salsa. In it, both the musical learning acquired by the participants in the three contexts, as well as the social approximations between the subjects present the same degree of importance. Theoretical support is made up of authors from Education, Music Education and Sociology. As the researcher is part of the empirical field, self-ethnography was elected methodology to validate the analyzes and interpretations of the memories and reflections themselves, allied to the musical experience of companions. As data collection instrument were applied semi-structured interviews recorded in audio and later transcribed. The results showed that there were significant musical learning in the three collective practices and that built emotional bonds gave subsidies for professional and human development of the subjects involved.

Keywords: Musical Education. Collective Musical Practices. Social Interactions.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Festa de 40 anos. Arquivo pessoal de Carmelito Lopes.....	36
Figura 2 - As práticas musicais coletivas e a festa de aniversário .....	37
Figura 3 - Marcos temporais dos períodos dos grupos musicais .....	38
Figura 4 - Show da Banda Sinal Verde no Colégio São José, Salvador, 1990...	55
Figura 5 - Show da Banda Sinal Livre no Clube Fantoches, Salvador, 1992. ...	56
Figura 6 - Show da Banda Madame Beatriz no "Arraiá da Capitá", 1997.....	57
Figura 7 - Capa do CD da Banda Madame Beatriz, Salvador, 1995.....	58
Figura 8 - Espetáculo Musical "Sucessos de 10 em 10 ", ano 2000. ....	73
Figura 9 - Espetáculo Musical "Lacinho Cor de Rosa", ano 2003.....	74
Figura 10 - Show da Banda "Sueño Cubano" no Bar da Praia, Salvador, 2003.	97
Figura 11 - Show da Banda "Sueño Cubano" no Pelourinho, Salvador, 2004.	98
Figura 12 - Aproximações e Práticas Musicais Coletivas .....	111

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

CD	Compact Disc
DVD	Digital Video Disc
EMUS	Escola de Música
INPI	Instituto Nacional da Propriedade Industrial
LP	Long Play
MPB	Música Popular Brasileira
PPGMUS	Programa de Pós-graduação em Música
UFBA	Universidade Federal da Bahia

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO</b> .....	18
2.1 APRENDIZAGEM MUSICAL.....	19
2.2 INTERAÇÕES SOCIAIS.....	26
<b>3 METODOLOGIA</b> .....	32
3.1 A AUTOETNOGRAFIA .....	32
3.2 O CAMPO EMPÍRICO .....	35
<b>3.2.1 Em busca do campo empírico</b> .....	35
<b>3.2.2 Delimitação do Campo</b> .....	37
3.3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....	41
<b>3.3.1 Elaboração do Roteiro de Entrevista</b> .....	41
<b>3.3.2 Entrevistas</b> .....	42
<b>3.3.3 Análise de Dados</b> .....	45
<b>3.3.4 Escrita da Dissertação</b> .....	46
<b>4 A BANDA DE AXÉ</b> .....	48
4.1 TROCAS DAS EXPERIÊNCIAS MUSICAIS.....	59
4.2 CONSTRUÇÕES EM GRUPO .....	61
4.3 APRENDIZAGENS NOS ESTÚDIOS DE GRAVAÇÃO .....	62
4.4 O SIGNIFICADO DAS APRENDIZAGENS .....	63
4.5 FAZENDO AMIGOS.....	64
<b>5 CORAL JUVENIL</b> .....	67
5.1 TROCAS DAS EXPERIÊNCIAS MUSICAIS.....	76
5.2 APRENDIZAGENS DOS CORISTAS .....	78
5.3 APRENDIZAGENS DO PIANISTA NO CORO .....	79
5.4 APRENDIZAGENS DOS CORISTAS NOS ESPETÁCULOS MUSICAIS .....	80
5.5 APRENDIZAGENS DOS INSTRUMENTISTAS NOS ESPETÁCULOS MUSICAIS .....	83
5.6 O SIGNIFICADO DAS APRENDIZAGENS .....	85
5.7 FAZENDO AMIGOS.....	85
<b>6 A BANDA DE SALSA</b> .....	90
6.1 APROXIMAÇÕES COM A SALSA .....	99
6.2 CONSTRUÇÕES EM GRUPO .....	100
6.3 APRENDIZAGENS NAS APRESENTAÇÕES PÚBLICAS .....	102
6.4 O SIGNIFICADO DAS APRENDIZAGENS .....	103

6.5 FAZENDO AMIGOS.....	104
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>109</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>113</b>
<b>APÊNDICE A - Roteiro de entrevista com os integrantes das Bandas de Axé e de Salsa .....</b>	<b>118</b>
<b>APÊNDICE B: Roteiro de entrevista com os integrantes do Coral Juvenil.....</b>	<b>120</b>
<b>APÊNDICE C: Modelo da carta de cessão de direitos sobre entrevistas e depoimentos, imagens e áudio.....</b>	<b>122</b>
<b>ANEXO A: Material de divulgação e recibo do cachê do primeiro show da banda “Madame Beatriz”. 19 de agosto de 1995.....</b>	<b>123</b>
<b>ANEXO B: Matérias em jornais a respeito da Banda Madame Beatriz.....</b>	<b>124</b>
<b>ANEXO C: Materiais de divulgação de shows da banda Madame Beatriz em outros estados.....</b>	<b>125</b>
<b>ANEXO D: Materiais gráficos dos Espetáculos Musicais realizados pelo Coral Juvenil.....</b>	<b>128</b>
<b>ANEXO E: Divulgação da programação do Projeto Pelourinho Dia e Noite.....</b>	<b>138</b>
<b>ANEXO F: Texto do blog “salsaembrasil.blogspot.com.br” a respeito da “Salsafiesta”, evento realizado no bar Rock in Rio.....</b>	<b>139</b>
<b>ANEXO G: Cartaz de divulgação da temporada de shows da banda Sueño Cubano no bar Boomerang.....</b>	<b>140</b>

# 1 INTRODUÇÃO

A inspiração para a construção do projeto de pesquisa que deu origem a esta dissertação foi a festa de celebração dos meus 40 anos. Percebi, enquanto fazia a lista de convidados, que as relações afetivas estabelecidas com todas as pessoas do meu convívio, exceto familiares, foram originadas em algum dos ambientes musicais que frequentei nos últimos 25 anos da minha vida.

Na referida festa, comecei a refletir sobre a minha história de vida e sobre a história de vida das pessoas ali presentes e percebi como nossos caminhos estão entrelaçados a partir das nossas vivências musicais. Pude perceber também o quanto desenvolvemos as nossas habilidades instrumentais e vocais juntos e o quanto nos influenciemos mutuamente para nos tornarmos os indivíduos que somos hoje.

Esta reflexão despertou em mim alguns questionamentos, entre eles: Qual foi o nosso desenvolvimento musical a partir dessas experiências de música em grupo? De que forma essas aprendizagens aconteceram? Que tipos de aproximações aconteceram nestes cenários? Existe relação entre as aprendizagens musicais ocorridas em cada contexto e os vínculos afetivos estabelecidos entre os integrantes deles?

Foi, então, a partir desse cenário reflexivo e cheio de questionamentos que surgiu o objetivo geral desta pesquisa: compreender as aprendizagens musicais adquiridas nas interações sociais construídas pelos participantes de três grupos musicais: Banda de Axé, Coral Juvenil e Banda de Salsa.

Posso assegurar que a minha escolha profissional foi resultante das experiências vividas em encontros que tivemos para fazer música juntos. Neles, tínhamos muita música, mas tínhamos também laços de amizade que brotavam de cada um dos nossos corações. O aprendizado musical ocorrido durante esses encontros e os vínculos afetivos estabelecidos entre todos nós contribuíram significativamente para que eu me tornasse um professor de Música.

Por se tratar de um tema tão ligado às minhas experiências pessoais, julgo necessário trazer aqui um pouco do meu histórico de vida e da minha relação com o fazer musical. Dessa forma, desejo que o leitor possa compreender melhor as motivações que me mobilizaram a desenvolver esta pesquisa.

Nasci em uma família com significativa relação com a música. Minha avó tocava piano e cantava todas as tardes. Minha mãe sempre ouvia LP's de Caetano Veloso, Maria Bethânia e Roberto Carlos. Meu pai, por sua vez, preferia Júlio Iglesias e Ray Connif. Ainda criança, ganhei uma vitrolinha que tocava muitos discos da Turma do Balão Mágico, Os Trapalhões,

além de discos que pertenciam aos meus pais, que eu pegava escondido. Ou seja, a música se fez presente desde muito cedo na minha vida.

Aos doze anos, resolvi me aproximar do fazer musical. Tínhamos um piano em casa e solicitei aos meus pais suporte para ter aulas de música. Em 1988, fui matriculado numa pequena escola do bairro, onde havia aulas semanais de piano e teoria musical. As aulas eram ministradas de forma bastante tradicional, privilegiando a técnica instrumental e a teoria musical em detrimento da prática, não havendo espaço nem para criatividade dos alunos, nem para a vivência corporal da música. Eram sessenta minutos de aula sentado em frente ao piano, aprendendo a ler partituras e a colocar os dedos de forma correta nas teclas.

Passado um ano, as aulas tornaram-se monótonas e já não me interessavam mais. Por esse motivo, gradativamente, fui distanciando-me do piano. Meus pais, percebendo o meu desinteresse pelo instrumento, resolveram me presentear com um teclado eletrônico a fim de estimular minha permanência nas aulas e, principalmente, de manter o meu contato com a música.

Eles não poderiam imaginar o quanto aquele teclado influenciaria a minha formação pessoal e profissional dali para frente. Possuir aquele instrumento eletrônico propiciou que, em 1990, seis amigos e eu formássemos uma banda de *Axé Music* chamada “Sinal Verde”. Foi o meu primeiro contato com o fazer musical popular e com a prática instrumental em conjunto.

A partir do momento em que comecei a tocar na banda, as aulas de piano serviam como forma de tentar aprender novos conteúdos musicais e técnicas instrumentais que eu pudesse levar para a minha prática na banda. Percebi que tocar peças de compositores eruditos, a exemplo de Bach e Chopin, antes dos ensaios era uma forma de impressionar meus companheiros de banda e compensar a minha falta de habilidade em “tirar” músicas de ouvido.

A experiência com a prática musical coletiva foi decisiva na escolha da minha carreira profissional. Desde criança eu havia sido influenciado a dizer que cursaria Medicina e, como é comum que as crianças tentem agradar a seus pais, eu repetia o discurso deles e até acreditava que queria ser médico. Porém, depois da vivência musical com a banda Sinal Verde, decidi fazer uma graduação ligada à música.

Em 1993, quando prestei vestibular, a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia oferecia curso superior em Composição, Regência e Licenciatura em Música e Bacharelados em Instrumento e Canto. Como um amigo que também tocava teclado em bandas de axé havia ingressado em Licenciatura no ano anterior e trazia boas referências do curso, optei pela mesma formação acadêmica. Assim, ingressei no curso em 1994. Durante os três primeiros anos de faculdade, propositadamente, não me dediquei aos estudos acadêmicos, pois

estava focado na carreira artística da minha banda de axé. Apenas em 1997 comecei a focar na graduação e matriculei-me nas disciplinas ligadas à educação. Até então só havia cursado as disciplinas gerais, comuns a todos os cursos da Escola de Música.

No mesmo ano, aconteceu um fato importante que potencializou a minha relação com a Educação Musical: ingressei, a convite da professora Leila Dias, no Projeto Corais do Núcleo de Educação Musical (EMUS/UFBA) como pianista. Lá permaneci, de forma ininterrupta, até 2005. Depois deste período, participei de algumas atividades isoladas em 2008 e retornei em 2011, permanecendo até 2013, ano de afastamento definitivo de Leila do projeto.

O ano de 1998 foi marcado pela dedicação à academia e ao encontro efetivo com a Educação Musical. Percebendo as dificuldades e incertezas da carreira de músico profissional ao tempo em que descobria e encantava-me pela pedagogia musical, fui distanciando-me da banda de axé e investindo cada vez mais na formação de professor de música.

Terminada a graduação, logo comecei a exercer a profissão em escolas regulares e projetos sociais, porém o desejo de estar no palco, de fazer música pela música, nunca deixou de existir. Por esse motivo, paralela à carreira docente, sempre mantive ativas as práticas artísticas como músico.

Em 2003, junto com amigos (alguns da banda de axé e outros do projeto coral), fundamos a banda de música latina chamada *Sueño Cubano*, na qual, além de pianista, eu acumulava a função de diretor musical. A banda permaneceu em atividade até 2009 e, durante esse tempo, apresentamos músicas da cultura da caribenha em diversas casas de shows e festas da cidade.

Em 2015, sentia-me incomodado com a escassez de espetáculos teatrais de boa qualidade para as crianças de Salvador. Foi então que, junto com outros dois amigos e colegas de trabalho, decidi elaborar um projeto de teatro musical infanto-juvenil com texto e canções inéditas. Assim, surgiu “A Máquina que Dobra o Nada”. Além de assinar a direção musical, apresento oito composições inéditas compostas em parceria com a professora Letícia Lopes. O projeto foi contemplado pelo edital Arte Todo Dia, da Fundação Gregório de Matos.

A peça entrou em cartaz em março de 2015, no Centro Cultural de Plataforma, com seis apresentações exclusivas para escolas públicas e mais duas apresentações gratuitas abertas à comunidade. A segunda temporada aconteceu no Teatro do Módulo, entre 19 de abril e 24 de maio de 2015, e a montagem foi vencedora do prêmio Braskem de teatro na categoria melhor espetáculo infanto-juvenil daquele ano.

Ainda em 2015, decidi que, depois de quinze anos trabalhando diretamente com música em salas de aula, principalmente na escola básica, chegara o momento de aprofundar meus



estudos. Por esse motivo, ingressei no Programa de Pós-Graduação da Escola de Música (PPGMUS) da UFBA, a fim de aprender a olhar e refletir mundos musicais, construindo novos conhecimentos, ou seja, ampliando meus horizontes enquanto ser musical, acadêmico e humano. Assim, quem sabe, eu pudesse contribuir com a área da Educação Musical, produzindo uma nova literatura de consulta que também possa levar inspirações acadêmicas aos meus pares.

Tendo feito este breve resumo, vou agora explicitar no que consiste este trabalho. Esta dissertação está organizada em sete partes: Introdução, Referencial Teórico, Metodologia, três capítulos oriundos dos dados analisados e as Considerações Finais.

No Referencial Teórico, apresento os autores que deram suporte ao meu objetivo de pesquisa. Lá estão os estudos que tratam tanto das relações de ensino e aprendizagem musical quanto das interações socio-musicais, sem esquecer os pesquisadores que passaram pelo meu tema e pelo meu campo empírico.

No capítulo “Metodologia”, trago a autoetnografia como abordagem metodológica que minha orientadora e eu julgamos a mais adequada a esta pesquisa, já que fui participante ativo nos três contextos estudados. Também revelo o meu encontro com o campo empírico e descrevo os procedimentos metodológicos adotados para a realização deste estudo, que vão desde a elaboração do instrumento de coleta de dados, passando pela realização das entrevistas, à análise dos dados e escrita da dissertação.

O quarto, quinto e sexto capítulos intitulados “A Banda de Axé”, “O Coral Juvenil” e “A Banda de Salsa”, respectivamente, tratam, cada um, de uma prática musical relacionada à pesquisa. Contextualizo cada um deles e muitos dos sujeitos pesquisados, narrando a história das experiências musicais em questão. Além disso, discorro sobre as aprendizagens musicais e interações sociais desveladas nas minhas análises e reflexões.

Nas Considerações Finais, apresento os pontos mais significativos do estudo e destaco as contribuições que a pesquisa pode trazer à área da Educação Musical e aos pesquisadores que venham a se interessar pelo tema aqui estudado. Por fim, trago os Anexos, nos quais encontram-se os roteiros das entrevistas, as cartas de cessão de direitos e materiais gráficos de divulgação de eventos artísticos diversos.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

Os seres humanos são essencialmente sociais. Toda a evolução vivenciada pela espécie, desde que emergiu dos demais mamíferos, só foi possível pela relação de interdependência e afetividade entre os homens. Em grupo, aprenderam a caçar e desenvolveram a agricultura, além de formas de sobrevivência às adversidades, como o frio, o calor e os predadores naturais. Foi essa interação entre os seres humanos que possibilitou a sobrevivência da espécie. Sobre a interação social, Turner (2000) afirma que:

[...] é um processo social primordial que sustenta a sociedade, cultura e nosso bem-estar social. Todos nós nos tornamos humanos através da interação com outros, e nela adquirimos uma personalidade, aprendemos como nos adaptarmos em sociedade, e organizamos nossas vidas. (TURNER, 2000, p. 61).

O ser humano só aprende e desenvolve a sua humanidade a partir do contato com o seu semelhante. Através da interação, os indivíduos formam suas subjetividades e estruturam-se enquanto sociedade. Essa relação entre sujeitos, e também entre eles e a natureza, tornou possível o progresso científico, as grandes descobertas e todo o caminho evolutivo percorrido pela humanidade. Davis, Silva e Esposito (1989) definem que:

Na verdade, a produção e a reprodução da existência humana dependem, sempre, de uma dupla interação: a do homem com a natureza e a do homem com outros homens - com o universo do social, entendido enquanto realidade transformada pelo processo histórico e social. As interações humanas são, assim, sempre sociais, uma vez que a relação com a natureza e, necessariamente, mediatizada pelas relações que se estabelecem com os outros homens e com a realidade humana material. Interações sociais mantêm e recriam, portanto, a todo e a cada momento, a estrutura mesmo do que se convencionou chamar de sociedade. (DAVIS; SILVA; ESPOSITO, 1989, p. 52).

Os autores destacam ainda que, como as interações representam efetivamente o "tecido do social", elas servem a fins tanto positivos quanto negativos. Por isso, não se pode afirmar que toda interação social tem valor formativo, ou seja, favorece a construção do saber, porém, o contrário é sim verdadeiro: é a partir das interações que os indivíduos constroem o conhecimento.

Astrain (2006) corrobora com os estudos de Davis, Silva e Esposito (1989) quando declara que o compartilhamento é essencial aos seres humanos. Mesmo que as decisões sejam individualizadas, os homens vivem em um mundo repleto de outros seres vivos, com ações e comportamentos que precisam ser respeitados, compartilhados e vivenciados de forma integral.

Embasado pelo referencial teórico citado e buscando compreender as aprendizagens musicais ocorridas nas interações sociais constituídas em três práticas musicais coletivas distintas, fui estudar pesquisas de autores que pudessem dar suporte teórico à minha compreensão. Ao longo do estudo, percebi que o aprendizado musical em dois desses contextos,

na Banda de Axé e na Banda de Salsa, havia se sucedido de forma semelhante, enquanto no Coral Juvenil as aprendizagens apresentavam outras particularidades.

Por esse motivo, embora nos demais capítulos desta dissertação o campo empírico tenha sido apresentado em ordem cronológica de acontecimentos, no referencial teórico, para olhar especificamente o processo de desenvolvimento musical dos entrevistados de acordo com o suporte teórico encontrado nos autores, achei melhor alterar a ordem de abordagem dos três cenários musicais. Apresentarei primeiramente as duas bandas, que mostraram um modo peculiar de aprender música, diferentemente das experiências vividas pelos integrantes do Coral Juvenil, que será contemplado posteriormente.

Em seguida, por entender que as aprendizagens geram interações e as interações geram aprendizagens, trouxe também um olhar, novamente cronológico, sobre as interações ocorridas na Banda de Axé, no Coral Juvenil da UFBA e na Banda de Salsa.

## 2.1 APRENDIZAGEM MUSICAL

De acordo com Libâneo (2010), é importante repensarmos a educação em todas as suas vertentes, assim como as condições e espaços em que se manifestam os processos de ensino e aprendizagem. Este autor acredita que a educação deve ser vista como um fenômeno que não ocorre de maneira isolada da sociedade e das condições políticas, nem se limita aos espaços reconhecidamente formais de educação. Sendo assim, as aprendizagens podem acontecer nos mais diversos contextos da vida do ser humano. Espaços de convivência social da família, entre amigos, nas escolas, na rua e nas igrejas são alguns exemplos de ambientes onde a troca de experiências e a construção do saber podem estar presentes (LIBÂNEO, 2010).

As bandas de Axé e de Salsa, por exemplo, não guardavam relação alguma com instituições de ensino. Essas práticas existiam fora dos muros escolares. Nos dois grupos, não havia a figura do professor tradicional. Em ambos os casos, um dos participantes, o que tinha mais experiência musical, acabava ajudando os outros a desempenharem melhor a sua função no conjunto. Desta forma, fica claro que havia a ação intencional de ensinar e o desejo explícito de aprender.

Corrêa (2000), que investigou a autoaprendizagem do violão por cinco adolescentes com idades entre 15 e 16 anos, em contexto extraescolar, destacou a contribuição da prática musical em grupo no desenvolvimento das aprendizagens musicais. Em sua pesquisa, o autor percebeu que as “bandas representavam um espaço significativo para trocas e aprendizagens do

violão ou guitarra. Muitas vezes, serviam também de motivação e justificativa para se dedicarem ao estudo do instrumento”. (CORRÊA, 2000, p. 143).

A investigação a respeito de como se deu a aprendizagem musical dos indivíduos nas bandas de Axé e de Salsa pode ser alicerçada pelos estudos de Bonilla, Bozzeto, Cunha, Hentschke e Souza (2003), à medida que elas entenderam que a aprendizagem musical em três bandas de rock, que foram estudadas pelas autoras, se deu entre colegas e familiares, bem como buscas em livros, revistas e programas de internet. As autoras revelam ainda que “[...] não existe um único caminho seguido e, ao mesmo tempo, não houve uma ordem cronológica. O conhecimento foi sendo construído de acordo com os recursos que cada integrante possuía e sua forma de encarar o próprio processo de aprendizagem”. (BONILLA, BOZZETO, CUNHA, HENTSCHE e SOUZA, 2003, p. 72).

Nas duas bandas aqui estudadas, assim como no estudo das três bandas de rock, o conhecimento também não foi construído de forma linear, nem de maneira igual entre os músicos. As diferentes experiências musicais que cada um trazia faziam com que as aprendizagens acontecessem de forma diversa e aleatória.

Entre os componentes da Banda de Axé e da Banda de Salsa, alguns deles tinham histórico de parentes músicos, outros eram os primeiros em suas respectivas famílias a tocarem algum instrumento musical. Havia aqueles que frequentavam ou haviam frequentado aulas de música anteriormente, e os que aprenderam a tocar seu instrumento por experiências pessoais que podem ser chamadas de autoaprendizagens. Elas podem acontecer de diversas maneiras, a exemplo de troca de saberes entre amigos, colegas e vizinhos, acesso à tecnologia contemporânea ou publicações como livros e revistas da área.

Sobre a autoaprendizagem, Gohn (2003) revela que por se tratar de um tipo de educação centrada no aluno, depende exclusivamente das características intrínsecas do aprendiz. Segundo o autor, o sujeito que “decide aprender música sozinho tem total interesse na matéria e relaciona o estudo com as informações presentes no seu cotidiano. Procura elementos na sua vida diária que acrescentem e contribuam com o processo”. (GOHN, 2003, p. 31).

Ainda de acordo com Gohn (2003), o indivíduo autodidata define o melhor método para seu estudo, buscando a harmonia entre razão e afetividade a fim de potencializar suas habilidades e competências, focando no desenvolvimento da “independência, criatividade e autoconfiança”. (GOHN, 2003, p. 31).

Corrêa (2000) corrobora com os estudos de Gohn (2003), quando afirma que “na autoaprendizagem, cada adolescente desenvolve a aprendizagem em sua própria realidade concreta, no seu contexto, através de projetos pessoais” (CORRÊA, 2000, p. 152). Segundo os

dois autores, no autodidatismo o aprendiz é o principal ator do processo de aprendizagem. É ele quem decide o que estudar, seleciona o material didático a ser utilizado, bem como a melhor forma de atingir seu objetivo.

Corrêa (2000) destacou ainda a importância das revistas de músicas cifradas e o material disponível na internet, como tablaturas e canções com as respectivas cifras para o desenvolvimento musical dos adolescentes que compunham seu campo empírico. A esse respeito, Souza (2001) afirma que é possível que as crianças e jovens da contemporaneidade “aprendam” música mais fora da escola, através da internet, programas de TV, CD’s e DVD’s, que dentro dela, participando das aulas específicas de música. Esse aprendizado pode acontecer de forma consciente, através de videoaulas, programas de computador e aplicativos de celulares, ou espontaneamente, através da apreciação de músicas em discos e apresentações ao vivo.

Kramer (2000) defende que o conhecimento musical não está apenas nas instituições de ensino. Jornalistas especializados, músicos, professores, todas as pessoas, enfim, que transmitem conhecimentos e habilidades próprios da música são agentes no processo de Educação Musical. Sobre isso, Souza (2014) afirma que: "As práticas pedagógico-musicais se ampliam para além das instituições escolares formais, abrangendo espaços como a rua, a casa, a família, a igreja e as mídias". (SOUZA, 2000. In: SOUZA, 2014, p. 12).

Nesta pesquisa, ficou evidente a importância das revistas de canções cifradas, assim como os livros chamados de *songbooks* como fonte de informações para os integrantes das bandas de Axé e de Salsa, principalmente a respeito da formação e nomenclatura dos acordes. Videoaulas disponíveis em fitas de VHS, DVD’s e sites na internet foram importantes para o desenvolvimento da técnica específica dos músicos em seus respectivos instrumentos.

Outras fontes que contribuíram para a formação musical dos integrantes das duas bandas aqui observadas foram o contato e a troca de experiências com músicos de outros grupos e a apreciação de shows musicais, tanto ao vivo quanto por vídeos. Porém, por conta do próprio prazer do encontro presencial, o momento que mais gerava aprendizagens musicais era mesmo quando nos encontrávamos para ensaiar.

Além das questões sociais, os ensaios eram a oportunidade de colocarmos em prática o que havia sido estudado em casa. Era o momento de sanar as dúvidas de cada um em relação às dificuldades musicais. Neles, trabalhávamos a escuta, a reprodução vocal e a instrumental das frases melódicas e realizávamos a conferência das harmonias das canções tiradas de ouvido. Enfim, naquele espaço/tempo ocorriam importantes trocas de saberes que resultavam em aprendizagens musicais significativas para cada um dos participantes e para os grupos como

um todo. Era também nos ensaios que combinávamos e decidíamos questões além dos aspectos relacionados à prática musical propriamente dita, a exemplo das canções que deveriam entrar ou sair do repertório, do figurino que usaríamos nas apresentações e se aceitaríamos ou não os convites para tocarmos nos eventos.

Wille (2005) realizou uma pesquisa observando três adolescentes que tinham aula de música na escola e, ao mesmo tempo, tocavam em bandas. A autora tinha como objetivo investigar como os processos de ensino e aprendizagem musical vivenciados nas aulas de música nas instituições se justapõem às experiências musicais vividas em outros espaços além da escola. A partir desse estudo, Wille (2005) ressalta a importância dos ensaios no processo de aprendizagem dos jovens. Segundo a autora:

Os conhecimentos musicais desses adolescentes, em suas respectivas bandas, não são produzidos pela aquisição de conteúdos estabelecidos previamente; é um conhecimento que vai sendo obtido através das próprias dificuldades que vão surgindo, das necessidades que vão se mostrando a cada ensaio. O fato de ficarem muito tempo juntos faz com que os integrantes das bandas interajam, resultando em ações que são fundamentais para que novos saberes sejam adquiridos, ocorrendo no plano da comunicação verbal, oral. (WILLE, 2005, p. 47).

Uma habilidade fundamental para os indivíduos que tocam em bandas com repertório voltado para a música popular é conseguir identificar e executar os acordes, as melodias e os padrões rítmicos das canções a partir da apreciação. Essa atividade é chamada de “tirar de ouvido” e, normalmente, é desenvolvida de forma prática e vivenciada a partir de sucessivas tentativas e experimentações. É uma prática importante, pois, às vezes, a cifra da música escolhida para compor o repertório não está disponível nas revistas nem na internet, ou então as versões encontradas apresentam um encadeamento harmônico divergente do original. Quando isso acontece, o sujeito precisa “descobrir” como tocar a canção unicamente através da audição.

Souza e Corrêa (2001), que escreveram um artigo a partir da pesquisa realizada por Corrêa (2000), desvelam o complicado processo adotado pelos adolescentes que compunham o campo empírico do estudo dele no processo de tirar as canções de ouvido. Segundo os autores:

“[...] o tirar música é uma ação central e demonstra uma certa complexidade. Os procedimentos utilizados para tirar uma música eram múltiplos, integrando várias ações e sentidos, articulados entre si, como a observação, a audição, a procura, a experimentação e a dedução”. (SOUZA e CORRÊA, 2001, p.138).

Nas duas experiências com as bandas, o aprendizado musical estava diretamente ligado às dificuldades encontradas na execução das canções escolhidas por nós, até mesmo porque essas escolhas eram baseadas nos desejos e preferências, nunca pelo grau de complexidade técnico-instrumental de cada uma. As músicas selecionadas costumavam trazer demandas

técnicas que desafiavam os músicos, que por sua vez precisavam dedicar maior tempo de estudo aos seus instrumentos a fim de superar tais desafios e assegurar a permanência da canção escolhida no repertório, assim como manter a qualidade musical e artística nas apresentações públicas.

Sobre a relevância da prática musical em grupo na busca da construção do saber dos integrantes de bandas formadas por adolescentes, Bonilla, Bozzeto, Cunha, Hentschke e Souza (2003) desvelam que:

Os processos de aprendizagem musical na juventude observados nas três bandas revelam a importância do grupo (peer-group) como instância de socialização musical que parece deslocar o significado da escola e da família como mediadora. O grupo torna-se uma referência para a escolha do repertório, aprimoramento técnico e avaliação do desenvolvimento musical. (BONILLA, BOZZETO, CUNHA, HENTSCHE e SOUZA, 2003, p. 74).

Voltando a olhar para as bandas de Axé e de Salsa aqui estudadas, entende-se que elas apresentam características semelhantes em seus processos de aprendizagem musical aos grupos examinados pelos autores aqui trazidos na medida em que apresentam fontes, locais e momentos diversos, sem tirar o protagonismo das trocas de saberes entre os seus integrantes por ocasião dos encontros sociais.

No que se refere às aprendizagens musicais que ocorreram no Coral Juvenil, coube procurar suporte teórico nos autores que me precederam nos estudos que tratam do desenvolvimento e aprendizado musical neste contexto socio-musical: a prática coral. Nesse sentido, vale ressaltar as pesquisas realizadas por Santa Rosa (2006 e 2012), Fonseca (2016) e Muniz (2010).

Santa Rosa (2006) buscou compreender as possíveis aprendizagens ocorridas através da prática musical e artística na construção de um Musical. O campo empírico deste estudo foi o mesmo Coral Juvenil que integra o meu campo de estudo. O musical construído como parte da pesquisa de mestrado de Santa Rosa (2006) foi o “Lamento Sertanejo”, espetáculo no qual participei do processo de elaboração do texto e de escolha das músicas como diretor da banda e tecladista.

Por se tratar de três linguagens artísticas em um mesmo contexto, o Teatro Musical favorece para os seus participantes aprendizagens em diversas dimensões. Segundo Santa Rosa (2006), o Teatro Musical é

[...] um gênero artístico que traz muitas possibilidades de expressão artística aos envolvidos, pois engloba no mesmo evento, o canto, a dança e a interpretação teatral. Além disso, o recurso do Musical, no processo de educação, estimula o aprendizado em outros campos de saber tais como o social, o psicológico e, sobretudo, o cultural. (SANTA ROSA, 2006, p. 22).

Em sua pesquisa, a autora descreve como aconteceu o processo de construção do roteiro do musical “Lamento Sertanejo”, a definição dos personagens, do repertório e como foram planejados e realizados os ensaios do coro. Além disso, adotou um processo de avaliação que considerou as visões dos alunos, da professora (a própria pesquisadora) e de três especialistas independentes. Ao final, comparou e cruzou as informações para verificar os resultados obtidos.

Anos mais tarde, como parte da pesquisa do doutorado, Santa Rosa (2012) realizou outro estudo com o mesmo coro, desta vez no processo de criação colaborativa do espetáculo “Com a perna no mundo”. Desse eu participei apenas como tecladista e co-diretor da banda, pois nesta época não fazia mais parte do Coral Juvenil e só me integrei ao grupo no final do processo, a convite da pesquisadora, para contribuir na organização e execução instrumental da banda. Nesse estudo, a autora, além de relatar todos os passos da elaboração, produção, montagem e apresentação do espetáculo “Com a perna no mundo”, buscou identificar e analisar as articulações pedagógicas existentes no processo de concepção deste musical. Santa Rosa (2012) explica que se fundamentou na abordagem PONTES, desenvolvida pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alda Oliveira, que procura “identificar articulações pedagógicas eficazes no ensino da música para auxiliar no processo de formação de professores”. (SANTA ROSA, 2012, p. 16).

Os dois trabalhos realizados por Santa Rosa (2006 e 2012) trouxeram relevantes contribuições para esta pesquisa no que diz respeito à identificação e compreensão das aprendizagens musicais dos integrantes do Coral Juvenil, pois a autora estudou profundamente, dentre outros aspectos, como se sucederam esses aprendizados no mesmo contexto. No entanto, o meu estudo, onze anos depois do mestrado e cinco depois da pesquisa de doutorado da autora, olhando esse mesmo campo empírico, busca uma compreensão diferenciada e ao mesmo tempo complementar para a área de Educação Musical. Diferenciada porque ela investigou o processo de construção de dois espetáculos musicais, “Lamento Sertanejo”, realizado no ano de 2005, e “Com a perna no mundo”, em 2008, cada um montado durante aquele ano letivo. Já em minha pesquisa, eu observo a história musical e social de alguns desses coristas e instrumentistas que participaram do mesmo contexto ao longo de nove anos corridos: de 1997 a 2006.

Fonseca (2016), em seu mestrado, estudou as interações que aconteceram na aprendizagem musical do “Coral Conquista Criança”, que faz parte de um programa social da prefeitura de Vitória da Conquista. Apesar de ter como foco as interações sociais, a autora investigou as aprendizagens musicais que aconteciam durante os ensaios e apresentações do coro. Sobre isso ela afirma que:

Ao longo dos ensaios, foi possível notar que gradativamente os coristas adquiriam novas compreensões dos paradigmas dos sons musicais, como: (a) duração do som e do silêncio, ao perceber pausas e interlúdios entre uma estrofe e outra, ao esperar o



tempo da introdução instrumental de algumas músicas, bem como alongar o tempo de uma fermata; (b) intensidade do som, ao realizar crescendo, diminuindo, forte e piano; (c) altura do som, conduzindo melhor a direção dos intervalos para agudos e graves... (FONSECA, 2016, p. 57).

Os estudos que se aprofundam nas experiências musicais e sociais na prática coral contribuem para o meu entendimento a respeito da importância da minha vivência como pianista do Coral Juvenil para a minha formação pessoal e como instrumentista. Naquele contexto, fui estimulado a desenvolver habilidades e competências musicais desafiadoras a fim de atender satisfatoriamente cada uma das demandas apresentadas na rotina daquela prática musical.

Muniz (2010), que investigou os campos de atuação e habilidades desenvolvidas por pianistas de conjuntos diversos, inclusive corais, afirma que não existe um curso de formação específica para esse tipo de músico. O autor revela que o pianista acaba se formando a partir superação dos desafios musicais apresentados por cada campo de atuação. A respeito do amadurecimento do trabalho do pianista que acompanha grupos musicais diversos, Muniz (2010) afirma que “é somente com as experiências proporcionadas pelo dia a dia através dos ensaios, que este músico alcançará excelência em seu trabalho”. (MUNIZ, 2010, p. 38).

A formação específica a que o autor se refere coaduna com a minha experiência vivida no Coral Juvenil no qual, enquanto pianista, percebia que era imprescindível desenvolver habilidades para atuar em situações inesperadas com presteza e eficácia. Exemplos disso era quando a regente, de acordo com a extensão vocal dos coristas, solicitava uma tonalidade diferente daquela que eu havia preparado para aquele ensaio, ou quando tocava estilos musicais diferentes daqueles do meu universo musical cotidiano, tais como tango, maracatu e maxixe. Tudo isso, conforme a fala de Muniz (2010), me fez entender que as experiências vividas naquele coro, a exemplo dos ensaios semanais e gerais, das apresentações públicas em diversos eventos culturais, das criações, montagens e apresentações dos espetáculos musicais encenados em teatros da cidade, estimularam meu desenvolvimento musical de maneira relevante, contribuindo significativamente para a formação do pianista que me tornei.

Diante desse panorama pedagógico-musical, entende-se mais ainda a importância de compreender não só as aprendizagens musicais, mas também as interações sociais que aconteceram em cada um desses três contextos. Para isso, achei importante para a fundamentação deste trabalho estudar alguns autores da Sociologia, outros da Educação e diversos da área da Educação Musical e, desta área, que se preocupam também com as questões psicossociais nas práticas musicais coletivas em seus espaços múltiplos.

## 2.2 INTERAÇÕES SOCIAIS

A sociedade contemporânea é caracterizada pela desagregação das relações sociais, o que provoca o aumento da individualização e da impessoalidade. Bauman (2004), aponta que nesta sociedade líquida, os relacionamentos são frágeis e inconsistentes, sendo substituídos por outro tipo de relação, o que o autor chama de conexão.

Neste cenário, segundo Bauman (2004), os indivíduos não buscam construir vínculos afetivos duradouros. Ao invés disso, as pessoas apenas se conectam, ou seja, estabelecem ligações superficiais e descartáveis, podendo simplesmente se desconectar a qualquer instante, sem sentir culpa e nem necessidade de dar explicações aprofundadas.

A prática musical em grupo, com seu potencial de agregação, representa uma possibilidade para esse distanciamento entre as pessoas no mundo contemporâneo. Os três contextos observados nesta pesquisa tiveram em comum, além da aprendizagem musical em suas práticas coletivas, a criação de vínculos afetivos que resultaram em amizades duradouras e de grande significado para a vida musical e social de cada um dos seus participantes. As aproximações entre os indivíduos em todos os três grupos eram tão importantes que os integrantes iam para os ensaios não apenas para fazer música, mas também para encontrar com os companheiros e interagir uns com os outros.

Interações Sociais são as relações desenvolvidas entre dois ou mais indivíduos, durante as quais acontece o compartilhamento de informações. Essas interações acontecem no cotidiano do ser humano, a exemplo de familiares, amigos, companheiros de trabalho e até entre pessoas que não se conhecem. Goffman (1975) define as interações como sendo:

[...] a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata. Uma interação pode ser definida como toda interação que ocorre em qualquer ocasião, quando, num conjunto de indivíduos, uns se encontram na presença imediata de outros. (GOFFMAN, 1975, p. 23).

Blumer (1969) destaca que a interação humana é mediada pelo uso de símbolos, por interpretações ou pela determinação de significados às ações dos outros. Sendo assim, as pessoas interagem entre si a partir de leituras mútuas de comportamentos e atitudes umas das outras, ao invés de simplesmente reagir a elas. As respostas não são dadas diretamente nas ações mútuas, e sim no significado que elas atribuem a tais ações.

De acordo com Goffman (1967), o mais importante no estudo das interações não é conhecer a psicologia dos personagens, e sim a relação entre as ações dos indivíduos que se encontram em contato direto. O foco, segundo o autor, deve estar nas circunstâncias que

transformam a simples presença de duas ou mais pessoas em interações, modificando, assim, o comportamento mútuo através da comunicação estabelecida entre elas.

Ainda segundo o autor, existem dois tipos de interação: a focalizada, na qual os indivíduos se reúnem em torno de um mesmo núcleo, prestando atenção ao que os outros dizem ou fazem; e a não focalizada, na qual não há comunicação verbal, apenas visual.

Dias (2011), em sua pesquisa de doutoramento, buscou analisar e compreender as interações no processo de ensino e aprendizagem em dois coros da cidade de Porto Alegre. Neste estudo, a autora contextualiza a interação focalizada, defendida por Goffman (1967), em uma prática musical coletiva:

A interação focalizada requer troca de informações, ou mesmo comunicações, e se dá quando algumas pessoas se reúnem e cooperam abertamente, se mantendo em um só centro de atenção e falando geralmente um por vez. No coro, as pessoas convergem, na medida em que entoam suas vozes em um mesmo tempo e espaço, comunicam-se pelos olhares, se distribuem combinadamente pela ocupação dos espaços nos ensaios e nas apresentações, tanto para compor uma massa sonora a um só tempo como para se complementar, às vezes, cantando em pergunta e resposta, tendo os olhares no regente e o sentido na música como conteúdo a ser vivenciado conjuntamente. (DIAS, 2011, p. 20).

Tanto nas bandas de Axé e de Salsa, quanto no Coral Juvenil, as aproximações e os vínculos afetivos existentes entre os integrantes dos grupos revelaram-se essenciais no processo de ensino e de aprendizagem. Eram os aspectos sociais, aliados ao desejo de produzir música em grupo, que nos estimulavam a estar sempre presentes nos ensaios, favoreciam as trocas de saberes e a construção de novos conhecimentos de forma coletiva.

Outro ponto importante a respeito das questões sociais nos três cenários musicais desta pesquisa é que elas nos incentivavam a estudar individualmente a técnica dos nossos respectivos instrumentos e/ou canto a fim de chegarmos aos ensaios e às apresentações públicas bem preparados para contribuir com o resultado artístico do grupo e também mostrar o nosso desenvolvimento musical.

Davis, Silva e Esposito (1989) destacam a importância da interação na construção do conhecimento, pois a troca de experiências favorece a afetividade, o conflito cognitivo e apresenta os desafios e as soluções encontradas no dia a dia. Ainda sobre a influência da interação no processo de construção do conhecimento, os autores afirmam: “As trocas entre parceiros - adulto/criança e criança/criança - são não só valorizadas como incentivadas na medida em que resultam, na experiência humana, em conhecimento do outro e em conhecimentos construídos com os outros”. (DAVIS, SILVA, ESPOSITO, 1989, p. 51).

Cairo (2015), que em seus estudos procurou compreender as interações que acontecem entre os alunos de um curso bateria em grupo, destaca, assim como Davis, Silva e Esposito (1989), a relação das interações sociais e as aprendizagens:

[...] essas trocas, durante a aula, geram uma relação que vai além do simples coleguismo, construindo novas amizades, vistas aqui como “interações”. A interação promovida pela aula em grupo, portanto, além da contribuição no crescimento musical, oferece oportunidade aos alunos de vivenciarem uma socialização enquanto grupo, que servirá de experiência futura nas experiências de bandas e em outros trabalhos coletivos, assim como em sua inserção profissional. (CAIRO, 2015, p. 20).

Ainda segundo Cairo (2015), as aproximações estabelecidas entre os alunos favoreceram, além da construção do conhecimento, a conquista da autoconfiança, o desenvolvimento da autoestima, da motivação pessoal e da perseverança no aprendizado. Os vínculos criados entre aqueles jovens eram importantes tanto para o tempo presente, no desenvolvimento musical e nas questões sociais, quanto para o futuro, na formação profissional e humana de cada um (CAIRO, 2015).

Sobre essa formação profissional, dois dos meus entrevistados declararam a importância das experiências vividas nos contextos musicais observados nesta pesquisa para a escolha de suas profissões posteriores: Aurora, que era integrante do Coral Juvenil e cantora da Banda de Salsa, tornou-se cantora e atriz de Teatro Musical no Rio de Janeiro; Ronaldo, cantor do Juvenil e percussionista dos três contextos, acabou, por conta dessas experiências, graduando-se em Licenciatura em Música e atualmente é professor da rede particular de ensino na cidade de Salvador. Sobre essa profissionalização, ele declarou:

Entrei na universidade graças ao Coral, graças a esse contato. Então, profissionalmente foi muito importante pra mim. Até hoje, na minha forma de agir, muita coisa veio dessa época. Vem da forma que eu via a Pró fazer, do que eu achava que funcionava bem, do que eu não achava que funcionasse, procuro não fazer. Mas eu aprendi demais, foi uma época muito importante para mim, como professor e como músico. (OLIVEIRA, Ronaldo, 2017).

Cairo (2015) revela ainda que a convivência em grupo oportunizou o surgimento de novas experiências sociais e que elas contribuíram na afirmação da própria identidade dos alunos, ajudando-os a superar a timidez com o fortalecimento da autoconfiança e da autoestima. O autor afirma também que foi notório, durante as aulas, o respeito pela alteridade, atenção às diferenças e limites de cada indivíduo, o estreitamento dos vínculos afetivos, além da cooperação de todos no processo coletivo e individual de aprendizagem.

Sousa (2015), que buscou compreender as práticas pedagógicas e interações sociais ocorridas na construção de um musical realizado na comunidade da Baixa Fria, no município de Salvador, ratifica os estudos de Cairo (2015) declarando:

[...] a experiência de todos os envolvidos na construção do musical que aconteceu em uma comunidade de baixa renda, favoreceu interações importantes para cada um de nós, gerando novas amizades e fortalecendo as antigas. Isso comprova a importância de uma prática musical coletiva, não só pela aprendizagem musical como também pela conquista social, em contrapartida com o afastamento que a sociedade moderna impõe entre as pessoas (SOUSA, 2015, p. 90).

O significado da minha vivência, e também da vivência dos meus amigos nas práticas musicais coletivas aqui observadas a partir da realização da minha festa de 40 anos, evento que originou esta pesquisa, se confirmam com as afirmações de Sousa (2015). Todos ali presentes eram, de alguma forma, resultado dessas experiências musicais vividas por nós no passado. Na lista de convidados, havia pessoas de diferentes níveis socioeconômicos e de escolaridade, porém todos nós nos sentíamos amparados e seguros porque sabíamos que estávamos entre pessoas com laços de amizades sólidas e duradouras.

Ainda sobre as aproximações que acontecem a partir das práticas musicais coletivas, Fonseca (2016) afirma:

[...] a aprendizagem adquirida durante a experiência de cantar em um coro não se limitava apenas à música. Pois, apesar de o tempo disponibilizado para os ensaios de coro no Programa ter sido reduzido e, por isso mesmo, não ter possibilitado dinâmicas específicas de sociabilização dentro dos próprios ensaios, ainda assim as interações aconteciam nos pátios, nas apresentações públicas e até mesmo fora do contexto coral. Isso mostra que esses encontros outros reforçavam aquelas interações ocorridas naturalmente dentro dos ensaios. (FONSECA, 2016, p. 72).

Uma importante consequência das interações construídas em todos os três contextos em análise é o que tem sido chamado nas pesquisas acadêmicas de “Sentimento de Pertença”. Sobre ele, Koury (2010) afirma:

[...] é um exercício moral de autocontrole que estende e eleva o sentimento de pertencer à totalidade grupal e permite que o indivíduo se encontre como membro. Um membro é sempre especial por permitir o reconhecimento dos demais membros, por via do conjunto, e neles reconhecer-se como pessoa, um indivíduo relacional que tem compromissos e se sente comprometido e motivo de compromissos com os outros da relação. (KOURY, 2010, p. 41).

Esse é um importante sentimento que os integrantes de cada grupo desenvolvem e que faz com que se sintam parte importante do todo, como se fossem uma família. Ele surge à medida que os vínculos afetivos vão se solidificando e que as oportunidades de encontro do grupo, seja para ensaios, apresentações ou eventos sociais, vão fazendo parte do cotidiano do indivíduo. O sentimento de pertença nos grupos desta pesquisa era significativo ao ponto de os encontros serem agendados apenas com a possibilidade de participação de todos, não porque a falta de um componente impossibilitasse o evento, mas porque só fazia sentido se todos os integrantes pudessem estar presentes.

Através da entrevista de Uirá, que era baterista da Banda de Salsa, fica explícito que os integrantes da banda mesmo haviam desenvolvido o sentimento de pertença. Quando perguntei o que ele menos gostava nos ensaios da banda, respondeu: “Quando faltava alguém. Quando a banda ia toda e fulano não pode vir era uma tristeza retada. Tipo, Amélia não pode vir hoje, tal. Faltava uma peça, faltava uma peça no grupo, era realmente um momento que eu não gostava”. (CAIRO, U., 2017).

Sobre a importância do sentimento de pertença dentro de uma experiência de música em grupo, Dias (2012) afirma: “A constituição do grupo, ao longo do tempo, desenvolve entre os seus membros o sentimento de pertença, uma das condições básicas para que cada indivíduo, em particular, se sinta parte do grupo, e que este, em seu conjunto, se reconheça como tal”. (DIAS, 2012, p. 134)

Dias (2011) destaca também a importância das interações entre os integrantes do coro no processo de ensino/aprendizagem. Segundo a autora, dessas trocas sociais que ocorrem entre os coristas “resulta um pacto de colaboração, renovado a cada encontro, dentro de um tempo e espaço estabelecido, tanto dos ensaios como das apresentações, no interesse mútuo de fazer música”. (DIAS, 2011, p. 19).

Podemos fazer um paralelo dessa afirmação com este estudo, pois nos cenários desta pesquisa também se via com clareza essas interações e essa espécie de pacto não declarado entre os componentes dos três grupos. Isso gerava trocas relevantes de experiências vividas e aprendizagens musicais significativas.

As interações firmadas entre os integrantes dos três grupos tiveram início a partir da convivência nos ensaios e foram se transformando em vínculos afetivos de forma gradual e espontânea. O desejo de fazer música em grupo e a afinidade por determinados estilos musicais (o Axé, no caso da *Banda Sinal Livre*, e a Salsa, no caso da *Sueño Cubano*), assim como as atividades de integração propostas nos inícios dos ensaios do Coral Juvenil foram componentes determinantes para a aproximação entre as pessoas.

Outro fator importante para o estreitamento das relações dos sujeitos pesquisados foram as apresentações públicas, pois implicavam sempre em novos desafios e adaptações, compreensão com os possíveis erros, colaboração para a superação dos obstáculos e avaliação de todo processo no final de cada espetáculo. Dias (2011) traz, em sua pesquisa, a percepção dos coristas a respeito das aproximações estabelecidas por motivo das apresentações. De acordo com a autora, os participantes dos coros

Relatavam que aprendiam muito com as apresentações, sobretudo por terem vencido os desafios da exposição, o que gerava sentimento de realização musical, emocional e social em todos. Além disso, como eles passavam a se conhecer melhor, tendo tido

mais tempo compartilhando suas vidas, no ensaio seguinte, percebia-se um vínculo mais estreito que houvera se constituído a partir dessas apresentações públicas. (DIAS, 2011, p.168).

Tanto nas experiências das duas Bandas, quanto na prática Coral, as exposições públicas, fossem elas em teatros, bares, hotéis ou praças, propiciavam importantes aproximações entre os seus respectivos integrantes. A partir do momento em que tomávamos conhecimento de algum trabalho ou decidíamos que faríamos uma apresentação, a rotina dos ensaios mudava. Os preparativos para os shows faziam com que precisássemos nos comunicar mais, que tomássemos decisões em conjunto e prestássemos mais atenção uns nos outros durante a execução musical a fim de identificar e corrigir os erros, garantindo assim um bom espetáculo. Durante a apresentação, era imprescindível que nos mantivéssemos atentos às reações do público e à nossa performance artística. Era importante que nos entendéssemos no palco através de gestos e olhares, com intuito de realizar as combinações necessárias para evitar e corrigir possíveis falhas.

Dias (2011) revela, a partir das observações dos estudos de Schutz (1974 apud DIAS, 2011), que os participantes de uma execução musical em conjunto estabelecem importantes interações sociais, pois compartilham, de forma bilateral, um segmento particular de tempo e espaço:

[...] a relação que se dá entre os co-executantes de uma determinada peça musical, onde eles se trocam a cada vez da execução, dando e recebendo os sinais de passagem de um executante para o outro, assim como escutam o outro, preparando-se em qualquer momento, conseqüentemente, para ser condutor ou seguidor. Cada um deles compartilha a duração do conteúdo musical no tempo vivido de maneira consciente de si e do outro, de forma imediata. (DIAS, 2011, p. 23).

Terminada a apresentação, avaliávamos os aspectos positivos e negativos do processo com objetivo de melhorar a performance do grupo nas oportunidades futuras, fazíamos brincadeiras uns com os outros a respeito de situações inusitadas que sempre aconteciam no palco e fora dele e comemorávamos o resultado do show e a reação do público ou nos lamentávamos com os mesmos.

O aprofundamento nos estudos dos autores citados nos possibilitou uma reflexão sobre a realidade dos contextos contemplados nesta pesquisa, tornando possível um entendimento mais profundo e significativo de como ocorreram e quais foram as aprendizagens musicais dos participantes de cada grupo e as relações sociais estabelecidas entre os esses indivíduos.

### 3 METODOLOGIA

A metodologia pode ser considerada como um mapa. Ela é uma ferramenta de grande importância porque norteia o momento de desvelar um acontecimento ou um fenômeno social. Além disso, pode fornecer ao pesquisador um amparo acadêmico, em todas as suas etapas, na busca de um caminho a ser percorrido.

Os estudos realizados sobre autoetnografia auxiliaram-me a dar credibilidade e a ter forças para contar as experiências socio-musicais, sobretudo por eu estar inserido nos contextos, junto aos meus pares. Além disso, foi bastante conveniente o momento das entrevistas, pois a relação já estabelecida entre eu, o pesquisador, e os pesquisados gerou uma cumplicidade ímpar, favorecendo, desta maneira, maior espontaneidade e verdade nas respostas.

#### 3.1 A AUTOETNOGRAFIA

Por se tratar de uma relação vivida pelo pesquisador e pelos sujeitos pesquisados, a metodologia escolhida para guiar o caminho desta pesquisa foi a autoetnografia. Sendo assim, esta abordagem permite a exposição e o relato dos contextos socioculturais estudados pelo próprio sujeito pertencente à realidade observada. Versiani (2005) a define:

Processo de construção do conhecimento em que o pesquisador não se exime do fato de pertencer ao objeto que investiga, de considerar-se imerso nele, colocando lado a lado, tanto sua experiência pessoal e profissional quanto suas perspectivas teórico-críticas como forças motrizes de suas indagações e da escolha de seus objetos de pesquisa. (VERSIANI, 2005, p. 172).

É uma metodologia é caracterizada pela escrita do “eu”, em contínua interação com outras subjetividades em um determinado contexto. Sobre a complexidade dessas experiências vividas, a autora revela:

A noção de sujeito aqui utilizada pela autoetnografia pressupõe a complexidade e singularidade do self como somatória e acúmulo de múltiplas pertencas e experiências passadas decorrentes de sua singular trajetória de identificações com diferentes grupos socioculturais, memórias e tradições. (VERSIANI, 2005, p. 23).

Bossle e Molina Neto (2009) afirmam que a autoetnografia emerge como uma espécie de etnografia voltada à vida e às experiências do sujeito em seu ambiente social, ou seja, a abordagem metodológica autoetnográfica “representa a possibilidade de aproximação do sujeito que pesquisa em lidar com os próprios impulsos, sentimentos e emoções em relação ao objeto de pesquisa e sua própria cultura”. (BOSSLE e MOLINA NETO, 2009, p. 133).

No modelo etnográfico tradicional, o pesquisador vai a campo, observa de forma participante, faz anotações no diário de campo, vivencia intensamente o meio no qual está



imerso e, no momento da escrita, deve enquadrar-se aos moldes do texto científico: impessoal, com uso da terceira pessoa, tempo presente e mantendo distância do objeto estudado.

Delineando um paralelo entre a etnografia e a autoetnografia, Pratt (2005) aponta que:

[...] se os textos etnográficos são aqueles em que os sujeitos metropolitanos representam para si mesmos os seus outros (geralmente os seus outros subjugados), os textos autoetnográficos são representações que os chamados outros constroem em resposta a esses textos ou em diálogo com eles. (PRATT, 2005, p. 237).

A autoetnografia, por sua vez, expande seu foco na medida em que olha para o autor/pesquisador e para a sua própria história de vida, tornando o produto do estudo uma descrição densa e profunda de uma realidade da qual ele mesmo é resultado.

Seguindo essa linha de pensamento, Ellis (2004) aponta que o modelo autoetnográfico compreende técnicas de pesquisa e métodos que objetivam o entendimento do complexo meio social, onde o pesquisador habita ou tem sua origem, e a sua relação com esse meio e que dá sentido à sua cultura e à sua vida. Segundo o autor, na experiência autoetnográfica, afloram as relações entre o individual (íntimo) e o cultural (outro). É uma interação entre o *self* e os outros que representam a sociedade, que, através da memória, partindo do particular para o social, constroem contornos tênues, no entanto, indispensáveis à estruturação do todo. Pensando na introspecção emocional, intelectual, social e cultural dos sujeitos e dialogando com Ellis (2004), Bossle e Molina Neto (2009) afirmam:

[...] é possível supor que a autoetnografia está fundamentada em requisitos que têm como base a descrição, a reflexão e a introspecção, tanto intelectual quanto emocional não somente do autor, mas dos autores que atuam dentro de um contexto social ou cultural e do leitor que se apropria desses conceitos. (BOSSLE e MOLINA NETO, 2007, p. 134).

O trabalho de investigação realizado pelo pesquisador no seu próprio *habitat* social possibilita, portanto, a compreensão da importância do próprio pesquisador na investigação, somando a esse processo dialógico com seus pares o reconhecimento de sua própria história, experiências e saberes.

Medeiros (2016), que em sua tese de doutorado sobre o processo de criação e funcionamento da escola no sítio rural Timbaúba, município de Ouro Branco, na região do Seridó Potiguar, adotou a autoetnografia como método de interlocução entre os sujeitos envolvidos em uma pesquisa destaca que:

A abordagem autoetnográfica, tomada no contexto deste estudo, serve de base à descrição dos contextos socioculturais pelo lado do próprio mundo dos sujeitos observados, assim como serve também à metodologia das histórias de vida individual ou coletiva, que, acaba por ser nessa perspectiva, um complemento da pesquisa autoetnográfica e da investigação. Na combinação desses elementos ficamos com o propósito de explicar tanto quanto possível nosso lugar de fala, nossa localização sociocultural, nossas eventuais identificações. (MEDEIROS, 2016, p. 64).

Ainda na sua tese, Medeiros (2016) afirma que a construção do texto autoetnográfico depende diretamente do compartilhamento de informações entre os participantes e o pesquisador, “baseado em uma descrição íntegra, pautada nos valores, práticas e vivências, num processo quase misterioso”. (MEDEIROS, 2016, p. 64). Os dados resultantes dessa experiência pessoal devem ser analisados pelo próprio pesquisador com cautela, sem perder o olhar acadêmico, evitando-se, assim, um possível narcisismo, como destaca Fortin (2009): “[...] a história pessoal deve se tornar um trampolim para uma compreensão maior. O praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros”. (FORTIN, 2009, p. 83).

As autoras Bastos e Rabinovich (2016), no livro “Autoetnografia colaborativa e investigação autobiográfica”, acentuam a importância e a riqueza que pode representar o compartilhamento das histórias vividas. Elas apontam que a autoetnografia é um método de escrita de forma: “[...] compartilhada, vivida junta, olhando para dentro e para fora, para o eu e para nós, e para o outro. Esta é, possivelmente, a grande descoberta ao longo do percurso: a possibilidade de descobrirmos o Brasil profundo espreitando nossas histórias individuais”. (BASTOS e RABINOVICH, 2016, p. 18).

Bastos e Rabinovich (2016) defendem também que as pessoas, ao adentrarem em si mesmas, num mergulho árduo e profundo, encontram uma raiz comum, uma memória coletiva. Seguindo esse raciocínio, Halbwachs (2013) destaca:

[...] a memória individual existe, mas está enraizada em diferentes contextos que a simultaneidade ou a contingência aproxima por um instante. A rememoração pessoal está situada na encruzilhada das redes de solidariedades múltiplas em que estamos envolvidos. Nada escapa à trama sincrônica da existência social atual, é da combinação desses diversos elementos que pode emergir aquela forma que chamamos lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem (HALBWACHS, 2013, p. 6).

O mesmo autor afirma que a memória individual só existe a partir da memória coletiva. O coletivo, segundo ele, não é o resultado da soma das lembranças pessoais, e sim o contrário. Desta forma, as ideias e sentimentos particulares existem a partir de uma memória comum, ou seja, cada indivíduo tem um estado de consciência que possibilita um ponto de vista pessoal em relação à memória coletiva. Ele aponta ainda a contribuição da memória coletiva no processo de rememoração dos acontecimentos vividos em conjunto:

Uma ou mais pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e conseguem até reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso. (HALBWACHS, 2013, p. 31).

Nesta perspectiva, Halbwachs (2013) constata que a memória tem a atribuição de substanciar a percepção social através da “adesão afetiva”, permitindo aos indivíduos o sentimento de pertencimento a um determinado grupo que partilha das mesmas memórias, o que ele definiu como “comunidade afetiva”. (HALBWACHS, 2013).

Cada grupo musical observado nesta pesquisa representa uma comunidade afetiva, com memórias coletivas próprias. Essas memórias, aliadas às descrições socioculturais dos contextos, produziram um conjunto de informações que foi observado e interpretado à luz dos estudos apresentadas no referencial teórico, o que gerou os resultados alcançados ao final do processo.

## 3.2 O CAMPO EMPÍRICO

### 3.2.1 Em busca do campo empírico

Inicialmente, o meu projeto de pesquisa pretendia estudar a Música na Educação Infantil. O objetivo era entender como são trabalhados os conteúdos musicais e como acontece, efetivamente, o ensino de música nos grupos 4 e 5 da Escola Municipal Vinícius de Moraes, situada em Itapuã, Salvador. No entanto, ao apresentar meu memorial em uma das disciplinas do mestrado, outra opção de pesquisa foi surgindo naturalmente. Durante o debate proposto ao final da minha exposição, tanto meus colegas quanto a professora da Disciplina, que era a minha orientadora, Leila Dias, destacaram a intensidade do meu envolvimento emocional no relato de cada experiência musical vivida e o diálogo que as práticas musicais coletivas poderiam construir com as teorias do cotidiano.

Poucas semanas depois, aconteceu a festa dos meus 40 anos. Depois dela, Leila Dias, presente ao evento, e eu conversamos muito sobre a celebração, convidados e, principalmente, sobre a fala que fiz agradecendo a presença de todos. O discurso havia sido organizado de forma cronológica, explicitando o momento e o contexto em que as pessoas ali presentes tinham entrado na minha vida. Evidenciei, durante o falatório, a relevância de quatro cenários musicais na construção do músico, professor e ser humano que me tornei: uma banda de Axé Music, um Coral do projeto de extensão da UFBA, uma banda de Salsa e o coletivo Artesania.

*Figura 1- Festa de 40 anos*



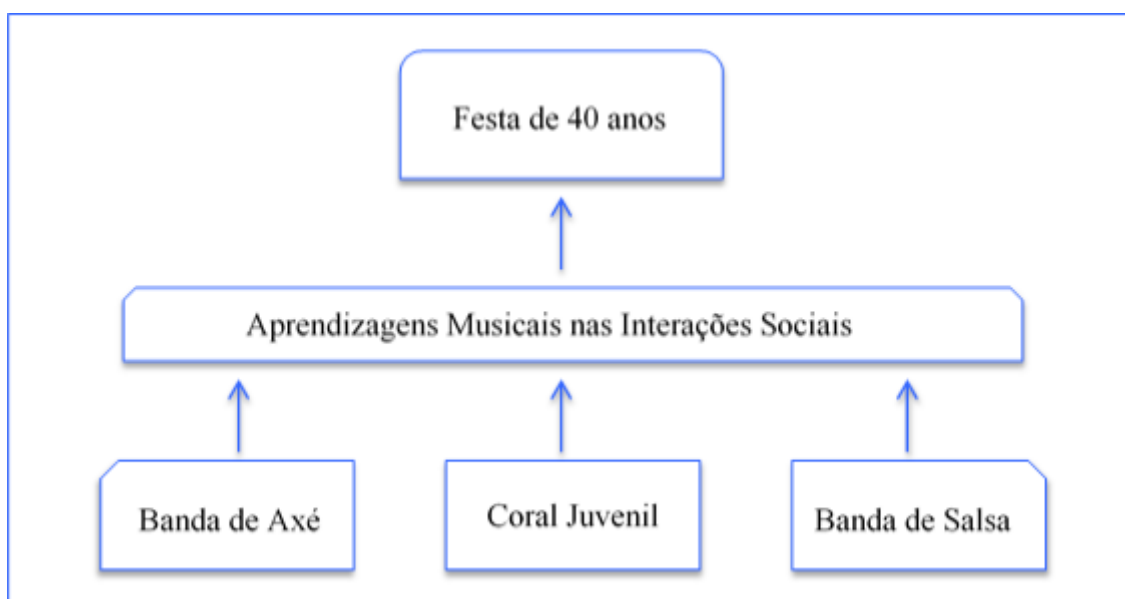
*Fonte: Arquivo pessoal de Carmelito Lopes.*

Leila, por ser uma educadora musical estudiosa das interações sociais e da aprendizagem musical no cotidiano, trouxe para nossas conversas os estudos de Jusamara Souza e dela própria, além de diversos autores até então por mim desconhecidos, como Erving Goffman e Jonathan Turner. As orientações com ela levaram-me a refletir sobre a importância da Música e da Educação Musical nas interações estabelecidas no cotidiano e como o fazer musical, seja ele profissional ou amador, bem como as aulas de Música podem aproximar as pessoas, proporcionar momentos de relaxamento, prazer e construção de novos conhecimentos.

As discussões ocorridas nos encontros com a professora Leila trouxeram-me uma nova forma de enxergar a minha história e a curiosidade de entender mais profundamente a relação entre o meu aprendizado musical, o meu desejo de seguir carreira profissional, primeiramente como músico e depois como professor de Música, com as relações afetivas e sociais construídas ao longo da minha vida. Outra questão que surgiu nas nossas conversas foi como essa relação pode ter influenciado na formação musical, profissional e pessoal dos demais indivíduos que também fizeram parte daqueles cenários.

Diante de todo este contexto, exposição do meu memorial aos colegas, a celebração dos meus 40 anos e os diálogos com minha orientadora, pude refletir a respeito da relação existente entre a música, mais especificamente as aprendizagens musicais coletivas nas interações sociais que são estabelecidas através das experiências musicais vividas pelos indivíduos. A partir daí, decidimos mudar o direcionamento da minha pesquisa, já que o tema das minhas próprias

experiências musicais vividas estava tomando um protagonismo ímpar também nas minhas inquietações acadêmicas.



*Figura 2 - As práticas musicais coletivas e a festa de aniversário*

Comecei a sentir um entusiasmo muito grande com a ideia de desvelar toda essa dinâmica socio-musical que ainda estava tão presente no meu cotidiano e no dos meus amigos músicos. Também comecei a entender que os resultados de uma pesquisa de práticas coletivas musicais capazes de gerar amizades consolidadas que, por sua vez, resultavam em compromissos e novas experiências musicais, vistas por um pesquisador que faz parte desses contextos, poderiam contribuir para a área de Educação Musical, sobretudo no que se refere ao entendimento de como aqueles indivíduos construíram seus respectivos conhecimentos musicais e a importância dos vínculos afetivos nesse aprendizado.

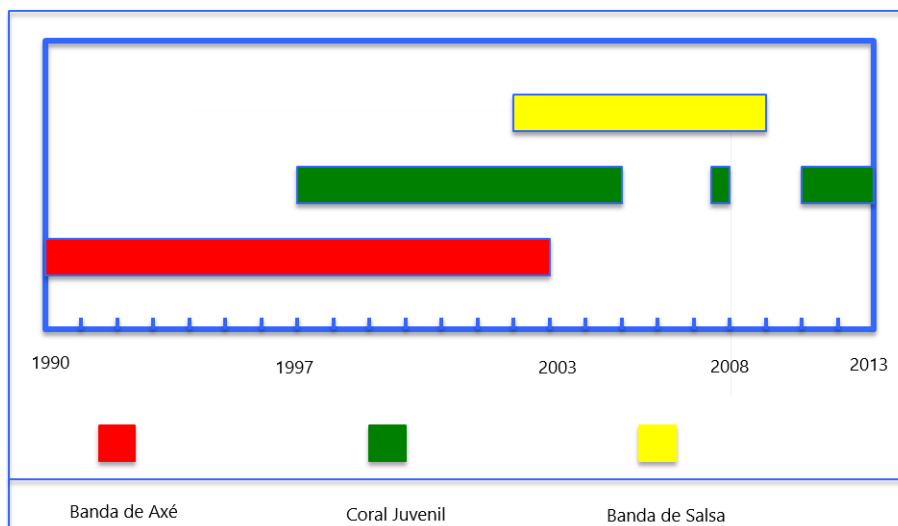
### 3.2.2 Delimitação do Campo

Decidido o objeto da pesquisa, restava delimitar o campo empírico, pois percebemos, minha orientadora e eu, que, se o estudo não fosse objetivado, acabaria sendo produzindo um material de tal monta que não seria possível aprofundamento nos dados. Nesse sentido, inicialmente decidimos estudar os contextos que estivessem numa faixa temporal coincidente entre si.

Adotamos esse critério mencionado no parágrafo anterior na tentativa de entender de forma mais clara a influência que um cenário musical poderia ter exercido sobre o outro. Assim, optamos por investigar a Banda de Axé, que existiu entre 1990 e 2003, o Coral Juvenil, do qual

particpei ininterruptamente entre 1997 e 2006, e a Banda de Salsa, que permaneceu ativa de 2003 a 2009. Ou seja, todas elas existiram entre 1990 e 2009. Excluimos assim, a Companhia de Teatro Musical Artesania, que foi fundada em 2015.

*Figura 3 - Marcos temporais dos períodos dos grupos musicais*



*Fonte: Carmelito Lopes*

Quanto aos critérios utilizados na escolha dos sujeitos a serem pesquisados, delimitamos: a idade, priorizando uma faixa etária próxima à minha, a participação em pelo menos dois desses três contextos e aqueles que estavam presentes na festa de comemoração dos meus 40 anos. Assim, a busca foi direcionada de forma a deixar evidente na pesquisa a intensidade e a importância dos vínculos estabelecidos nos contextos investigados. Foram excluídos, então, inicialmente, além de familiares, pessoas próximas, como vizinhos ou colegas de colégio, pois o propósito era se concentrar nas aproximações firmadas em decorrência exclusivamente do meio musical.

Assim sendo, o campo empírico foi formado com três contextos: A Banda de *Axé Music*, o Coral Juvenil do projeto de extensão da UFBA e a Banda de Salsa. Os integrantes que correspondiam ao perfil estipulado para a participação do estudo foram Alex Márcio, que havia participado desses três contextos; Nino Balla, que participou da Banda de Axé e do Coro; Aurora Dias e Uirá Cairo, que haviam participado do Coral Juvenil e da Banda de Salsa.

Realizadas as entrevistas planejadas inicialmente, senti a necessidade de reavaliar os critérios de seleção dos indivíduos a serem ouvidos na pesquisa. Percebi, a partir das respostas obtidas nos primeiros encontros, que poderia colher um material valioso entrevistando também

Ronaldo Oliveira, percussionista que participou dos três ambientes aqui estudados, e Roberval Oliveira, guitarrista da Banda de Axé e participante do projeto Coral no 2000.

Tanto Ronaldo quanto o irmão, Roberval, encaixavam-se em todos os critérios que adotamos para a escolha dos entrevistados, exceto naquele que se referia a ser meu familiar, vizinho ou colega de colégio. Eles moravam na casa exatamente ao lado da minha, “muro com muro”. Leila e eu discutimos muito sobre a possibilidade de abandono ou não desse critério de seleção. O fato determinante para os incluirmos na lista de entrevistados foi que, apesar de a família ter ido morar na minha vizinhança em 1986, nossa aproximação só se deu quatro anos depois, devido exclusivamente ao nascimento da banda “Sinal Verde”. Antes disso, apenas nos cumprimentávamos de forma educada e cordial quando nos encontrávamos na porta de casa.

Roberval, por ter sido a mola propulsora para a formação da “Sinal Verde”, banda que deu origem ao processo musical analisado neste trabalho e por hoje não ter nenhuma ligação profissional com a música, poderia trazer relatos interessantes sobre seu processo de aprendizagem musical na Banda e no Coral e a relação que cultivava com essa linguagem artística nos dias atuais. Além disso, por ser psicólogo, professor universitário e pesquisador, teria condições de refletir de forma aprofundada sobre as interações sociais estabelecidas nos dois contextos por ele vivenciados.

Em relação a Ronaldo, decidimos entrevistá-lo por quatro motivos básicos: ter participado por muito tempo dos três contextos aqui abordados, ter iniciado seus estudos musicais a partir da sua prática instrumental na “Sinal Verde”, ter decidido fazer graduação em Licenciatura em Música, influenciado pela experiência vivenciada no projeto Coral e por ser meu melhor amigo. Depois das contribuições trazidas por Alex, Nino, Aurora e Uirá em suas entrevistas, imaginamos que Ronaldo poderia colaborar de forma significativa para a pesquisa por ter vivenciado de forma intensa e prolongada os contextos que compõem o meu campo empírico.

Desta forma, após a reavaliação dos parâmetros iniciais de seleção dos indivíduos que poderiam participar da pesquisa, a relação final de entrevistados ficou assim estabelecida:

- Alex Márcio - baixista das Bandas de Axé e de Salsa e participante das bandas que acompanharam o Coral em quatro musicais: “Rimas da Bahia”, apresentado em 1999, “Sucessos de 10 em 10”, montado no ano 2000 e da remontagem de 2001, e “Brasil em Canto”, realizado em 2002. Na formação da Banda de Axé, em 1990, Alex tinha 17 anos. Hoje em dia ele é professor de geografia da Rede Estadual de Ensino da Bahia e músico profissional;

- Aurora Dias - cantora, atriz e diretora de teatro do Coral Juvenil entre os anos de 2003 a 2005 e cantora da banda de Salsa. É filha da regente do Coral Juvenil e começou a participar do coro no ano 1994, aos 11 anos. Aurora tornou-se atriz e cantora profissional, preparadora vocal e professora de canto voltado para o Teatro Musical no Rio de Janeiro. É mestra em Teatro Musical pela *London University*;
- Nino Balla - percussionista da Banda de Axé e baterista na banda do Coral Juvenil para o espetáculo “Viver Bahia”, apresentado em 1998. Começou a participar da Banda de Axé em 1995, aos 19 anos. Nino é músico profissional e integrante da banda que acompanha a cantora Claudia Leitte desde 2002;
- Roberval Oliveira - guitarrista da Banda de Axé e corista do Coral Juvenil no musical “Sucessos de 10 em 10”, apresentado em 2002. Em 1990, no início da trajetória musical da Banda de Axé, ele tinha 19 anos. Roberval é graduado, mestre e doutor em psicologia pela UFBA. Atualmente é professor da Universidade Federal do Recôncavo Baiano- UFRB- desde 2008 e músico amador nas horas vagas.
- Ronaldo Oliveira - percussionista das Bandas de Axé e de Salsa, participante do Coral Juvenil de 1998 a 2008. Desempenhou as funções de percussionista, guitarrista e cantor em diversos concertos e espetáculos musicais. No ano de formação da Banda de Axé, em 1990, Ronaldo tinha 15 anos. É graduado em Licenciatura em Música pela UFBA, professor da rede particular de ensino da cidade de Salvador e músico profissional. Faz parte da banda "Armandinho, Dodô e Osmar", tradicional atração do carnaval da Bahia, desde o ano 2006.
- Uirá Cairo - Participou do Coral Juvenil como corista nos espetáculos "Brasil em Canto", de 2002, e "Lamento Sertanejo", de 2005, e como baterista no "Lacinho Cor de Rosa", de 2003, e "Uma Família Muito Unida", de 2011. Além disso, foi baterista da Banda de Salsa. Quando começou a participar do Coral Juvenil, em 2002, tinha 26 anos. Uirá é graduado em Licenciatura em Música e mestre em Educação Musical pela UFBA, instituição onde hoje é professor do Curso de Música Popular. Atualmente é baterista profissional, atuando em diversas bandas da cidade de Salvador.

Em conversa com os entrevistados, combinamos manter os seus nomes verdadeiros na escrita do texto. Nessa conversa, entendemos que o fato de utilizarmos pseudônimos não seria suficiente para mantê-los no anonimato pois as informações dos músicos dos três contextos já são públicas e facilmente encontradas na internet. Além disso, traríamos maior transparência e originalidade aos fatos descritos, aos dados levantados e aos resultados obtidos ao final do processo investigativo.



Sendo assim, recolhi as assinaturas com os devidos consentimentos, atendendo às questões éticas necessárias e guardei-as em meu poder. Nos anexos da dissertação encontra-se o modelo da carta de cessão de direitos sobre entrevistas e depoimentos, imagens e áudio sem as informações dos entrevistados, a fim de preservar os respectivos dados pessoais.

### 3.3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

#### 3.3.1 Elaboração do Roteiro de Entrevista

Após analisarmos alguns tipos de instrumentos próprios para coleta de dados, a exemplo do questionário e das entrevistas estruturada e aberta, Leila e eu decidimos adotar a entrevista semiestruturada por entender que seria a ferramenta mais adequada para atender às demandas apresentadas por este estudo. Sendo assim, o roteiro de perguntas foi elaborado com base em conteúdos concernentes com cada um dos referidos contextos, de modo que questões poderiam ser inseridas ou subtraídas conforme o desenrolar de cada situação.

Ao definir o campo empírico, escrevi um relato pessoal sobre minha vivência em cada um dos três contextos escolhidos. A redação deste documento foi importante para que eu revivesse os fatos ocorridos e, como consequência, refletisse sobre a importância deles no indivíduo que me tornei. A partir desse processo, me senti muito mais preparado para encontrar meus companheiros e falar sobre nossas histórias musicais.

Tendo em mãos os escritos das minhas memórias, os objetivos traçados para a pesquisa e a lista de entrevistados parti para a elaboração do roteiro de entrevistas e, junto com minha orientadora, decidimos abordar questões musicais, pedagógicas, sociais e uma avaliação pessoal, totalizando-as em quatro categorias:

1. O músico/corista: Nesta seção, o objetivo foi compreender a motivação daquele indivíduo para integrar o referido contexto, as experiências musicais pregressas, as primeiras impressões sobre aquele cenário, o tempo de permanência no grupo e as causas da sua saída.
2. As aprendizagens musicais: Neste item, o objetivo foi identificar as aprendizagens adquiridas por ocasião dos ensaios, apresentações e demandas musicais inerentes a cada contexto. Foi feita também uma busca a fim de compreender os processos dessas aprendizagens, ou seja, como as pessoas construíam os saberes musicais nos ambientes observados.

3. As Interações Sociais: Nesta parte, a finalidade foi verificar os vínculos afetivos preexistentes e conhecer as aproximações estabelecidas a partir do convívio proporcionado pela rotina daqueles contextos, além de identificar também se aquelas relações eram restritas aos ambientes de cada cenário ou extrapolavam para situações extra musicais.
4. Avaliação Final: Esta parte teve o papel de entender como o entrevistado se sentia ao revisitar e narrar suas experiências musicais vividas em cada contexto. Também tinha a intenção de provocar uma reflexão na qual o indivíduo se voltasse para cada momento do processo vivido em sua formação musical, profissional e como ser humano.

### 3.3.2 Entrevistas

Com os roteiros definidos, contatei os amigos delineados e todos não só responderam positivamente ao chamado, como também externaram satisfação e orgulho ao saberem que os grupos musicais que participamos juntos, anos atrás, tornaram-se um objeto de pesquisa acadêmica.

Dos seis selecionados, dois não estavam morando em Salvador (Roberval e Aurora). Por esse motivo, suas entrevistas foram realizadas via *Skype*. As demais foram feitas presencialmente, em dias separados, para viabilizar tempo suficiente de aprofundamento nas questões levantadas.

Eu estava muito contente em encontrar amigos para conversarmos sobre as nossas vivências, sobre a nossa história. Ao longo das entrevistas, fui percebendo que essa alegria não era só minha. Em muitos momentos, conforme relembávamos os fatos e constatávamos a importância daquelas experiências em nossas vidas, os entrevistados iam externando suas emoções. Esse fato pôde ser constatado através da fala de Aurora, que enviou para mim um áudio via *WhatsApp* logo depois da entrevista. Falava sobre a Banda de Salsa com os seguintes dizeres: “Lito, estou até agora emocionada com a sua entrevista. Muito obrigada por ter lembrado de mim, obrigada pelo que você falou, obrigada pelas suas perguntas, porque com suas perguntas a gente acaba revivendo um pouco as coisas”. (Áudio de Aurora, 2017).

Roberval também externou sua satisfação em rememorar e, de alguma forma, reviver aquelas histórias vivenciadas ao longo dos anos vividos na Banda de Axé por ocasião da nossa entrevista:

Sem dúvida Carmel, eu que agradeço a oportunidade de estar com você, apesar da distância, compartilhando essa vivência, esses afetos, essa narrativa. Para mim é uma

felicidade, é uma satisfação estar lembrando essas coisas. Agradeço essa oportunidade. (OLIVEIRA, Roberval, 2017).

Outro aspecto que confirmava o entusiasmo dos entrevistados em participar da pesquisa era a ansiedade com que eles respondiam às perguntas. Era comum que eles falassem mais do que efetivamente era questionado ou adiantassem assuntos que seriam abordados em questões posteriores.

Uma grande dificuldade encontrada por mim, no momento das entrevistas, foi ter de fazer um esforço para não interromper e, muito menos, influenciar as respostas dos meus entrevistados. Eu precisava me distanciar daquela *persona* que vivenciou os mesmos acontecimentos e assumir a postura de pesquisador, pronto para ouvir, analisar e conduzir o diálogo da melhor maneira possível a fim de colher os dados de forma isenta, embora saiba que jamais seria totalmente asséptica.

Manter essa postura de pesquisador às vezes era complicado porque o que deveria ser um jogo de perguntas e respostas transformava-se em um bate-papo entre amigos recheado de risadas e confidências. Aquelas pessoas não eram simples entrevistados, eram companheiros de longas datas, que nutriam entre si muito respeito, carinho e confiança. Um exemplo desse clima de descontração que dominava aquelas conversas foi a “velha” linguagem resgatada por nós durante as entrevistas.

Ao mesmo tempo em que essa intimidade dificultava o trabalho do pesquisador, favorecia a coleta de dados, pois os indivíduos interrogados sentiam-se à vontade para conversar e responder a todas as perguntas de forma espontânea, verdadeira e profunda. O elo de confiança existente entre entrevistador e entrevistados proporcionou a obtenção de dados valiosos e com muita fluidez.

Foi interessante constatar que nenhum dos entrevistados havia refletido anteriormente sobre a importância das experiências vividas naqueles contextos em suas respectivas formações musical, profissional e pessoal. Mesmo todos eles tendo reconhecido, ao final das entrevistas, a importância daquelas experiências na construção dos sujeitos que vieram a se tornar, nunca haviam ponderado sobre o caminho que haviam percorrido até chegarem onde estão.

Isso foi percebido porque, no início das entrevistas, todos eles ficavam pensativos, como se estivessem buscando os acontecimentos na memória a fim de elaborar as respostas para os questionamentos por mim provocados. Com o decorrer dos nossos diálogos, as respostas iam ficando mais fluidas e mais consistentes. Os entrevistados iam ficando cada vez mais soltos, como se tivessem se apropriando da sua própria história, sobretudo nas questões finais sobre

assuntos que haviam sido abordados no início das entrevistas, só que com formulações diferentes.

As primeiras respostas eram sempre mais curtas e mais superficiais. À medida que os temas iam sendo retomados, eles apresentavam novos elementos para aquelas histórias com muito mais segurança e riqueza de detalhes. Além disso, as lembranças trazidas pela conversa a respeito das nossas trajetórias artísticas e pessoais provocaram reflexões bastante aprofundadas dos processos musicais e interpessoais vividos naqueles contextos.

Concluídas as entrevistas, senti-me muito satisfeito com a possibilidade de aprender mais sobre a minha própria trajetória, com a oportunidade de enxergar os acontecimentos através do olhar e dos sentimentos dos outros integrantes dos grupos, além de conhecer fatos e situações que aconteceram na história desses três cenários musicais que eu, até então, desconhecia.

Uma dessas situações foi revelada por Aurora, quando disse que durante a maior parte do tempo que integrou a Banda *Sueño Cubano* não se sentia confortável na função de cantora: “Como eu não tinha virado cantora legitimamente, eu nunca senti que aquele lugar era oficialmente meu. Por mais que eu amasse fazer, e eu tentasse encarnar aquilo ali como meu, eu sempre senti que não era o meu lugar, que eu não devia estar ali”. (Áudio de Aurora, 2017).

Aurora referiu-se ao fato de o grupo nunca a ter elegido oficialmente como a cantora da banda. Ela assumiu o posto automaticamente, depois que Amélia, que era a vocalista original, precisou sair por motivos pessoais. Nós nunca imaginamos que ela preservasse essa sensação de não se sentir “dona” da função que desempenhava. Já que ela era a *backing vocal* da banda, para nós era natural que, com a saída da cantora, Aurora se tornasse a vocalista. O sentimento de não pertencimento ao posto de cantora da banda só veio a ser transformado anos depois, quando Aurora estava perto de sair do grupo, pois iria morar em Londres. Ela relembra o momento que isso veio a acontecer e a sensação provocada:

Eu lembro muito daquele show no Pelourinho, que foi no dia que a gente foi apresentar na televisão e depois teve o show. Eu lembro que a gente foi cantar ‘I Will Survive’, que eu comecei a cantar e o público gritou. Eu senti a energia, todo mundo cantando junto, aí eu acho que eu me senti cantora, me senti ocupando aquele lugar. (SANTA ROSA, A., 2017).

Por várias vezes, durante esses “bate-papos”, as lembranças dos momentos vividos trouxeram-me significativas emoções e muita saudade, tanto do fazer musical, quanto do convívio constante com aquelas pessoas. De todos os sentimentos e sensações provocados por ocasião das memórias trazidas neste processo, o mais relevante foi a constatação, por todos os

participantes da pesquisa, da importância e da solidez dos vínculos afetivos constituídos nos três contextos estudados.

### 3.3.3 Análise de Dados

Findada a etapa de transcrição de todas as entrevistas, mergulhei profundamente em cada uma das respostas que havia obtido a fim de identificar o caminho pelos quais os dados iriam me levar. Ainda na fase inicial do estudo, quando estava planejando as ações e estruturando a pesquisa, eu tinha uma expectativa a respeito dos resultados que iria obter em virtude da proximidade que eu tinha com o meu campo empírico. Esse foi um grande desafio enfrentado durante o processo: não me deixar influenciar por aquilo que eu sabia ou pensava saber e deixar os dados falarem por si.

O primeiro passo foi ler cuidadosamente cada resposta e marcar aquelas relacionadas ao objetivo geral e aos objetivos específicos que havia traçado no projeto. Dessa forma, destaquei de azul escuro tudo aquilo que tinha a ver com as aprendizagens musicais e azul claro com as interações sociais. Caso aparecessem outros temas espontaneamente que eu julgasse importantes, ou que se apresentassem de forma recorrente na maioria das entrevistas, eu frisaria de outras cores para, em um segundo momento, refletir como seriam tratados.

Como o roteiro das entrevistas, apesar de semiestruturado, havia sido elaborado com foco bem definido, a maioria das respostas obtidas realmente tinha relação com esses dois tópicos. As falas dos entrevistados giravam em torno das aprendizagens musicais adquiridas por cada um deles, do processo como essas aprendizagens aconteceram, da relação entre as aprendizagens musicais nas interações sociais construídas, de como se deram as aproximações sociais em cada um dos contextos e da consolidação das interações construídas nos três grupos.

Um assunto que também foi bastante abordado nas conversas foi os caminhos trilhados por cada um dentro dos cenários musicais e, no caso específico das bandas de Axé e de Salsa, a própria história dos grupos. Utilizei a cor amarela para marcar as passagens a esse respeito.

Um tema comum à maioria das entrevistas e que não fazia parte do objetivo inicial de estudo foi a lembrança afetiva que os entrevistados revelaram da época que frequentavam aqueles contextos. Eles, espontaneamente, falaram sobre a emoção de terem participado daqueles grupos, como se sentiam felizes nos momentos de ensaios e apresentações e sobre a importância daquelas experiências nas formações musical, profissional e como ser humano de cada um deles. Todas as falas relacionadas a esse tema eu destaquei em cor de rosa.

Depois de ter realizado uma minuciosa leitura, analisado e destacado as respostas nas cores escolhidas com objetivo de sistematizar o pensamento e, assim, possibilitar o melhor entendimento dos dados, refleti sobre os mesmos e elaborei as categorias por contexto e por entrevistado. Depois, junto à minha orientadora, as organizei. Em uma primeira análise nos tópicos criados, emergiram, de modo acentuado, abordagens que, de fato, buscava: aspectos da aprendizagem musical e das interações sociais.

É importante deixar claro que as classificações foram criadas a partir das respostas colhidas nas entrevistas e que, inicialmente, cada contexto teve sua categorização própria. Neste momento, tínhamos três grandes tópicos, um de cada cenário estudado, com muitos sub tópicos.

À medida que ia refletindo, junto à minha orientadora, e discutindo com ela a respeito das categorias, à luz dos objetivos traçados no início do processo, fomos selecionando os dados mais relevantes, juntando às categorias similares até que chegamos a um primeiro sumário que contemplava todos os itens e subitens referentes aos três contextos.

Como o volume de dados colhidos nas entrevistas era muito grande, percebemos que precisaríamos trazer o foco para aquilo que, efetivamente, fosse relevante para a pesquisa. Sendo assim, segui em frente com o plano inicial de compreender as aprendizagens musicais adquiridas nas interações sociais estabelecidas pelos participantes dos três grupos musicais em questão visto que, por feliz coincidência, haviam dados que respondiam com abundância à nossa pergunta de pesquisa, a saber: Quais foram as aprendizagens musicais adquiridas nas interações sociais em três grupos musicais (Banda de Axé, Banda de Salsa e Coral Juvenil)?

#### 3.3.4 Escrita da Dissertação

Ainda na fase de busca do objeto de pesquisa e do campo empírico, fui orientado a escrever todo o processo metodológico enquanto estava vivenciando. Esse processo contemplava a escolha dos contextos, dos entrevistados, a revisão de literatura, os relatos pessoais da minha trajetória, a definição do objetivo de pesquisa, as discussões sobre a abordagem metodológica e as disciplinas cursadas no mestrado. Essa escrita era importante para evitar a perda ou omissão de informações relevantes, entendendo que a consciência e o registro das ações, em tempo real, iriam contribuir para olhar a pesquisa em toda sua complexidade.

Vale acrescentar que, quando elaborei o roteiro de entrevistas, já tinha o capítulo da metodologia encaminhado, assim como o referencial teórico. Também foi descrito durante as

entrevistas, o modo como eu me sentia conversando com meus companheiros de jornada musical, como pode ser visto acima.

De posse das informações obtidas nas entrevistas, retomei os escritos que relatavam as minhas memórias de cada um dos cenários musicais e escrevi as histórias dos três contextos. Para enriquecer o capítulo e favorecer o entendimento do leitor, antes de cada narrativa, produzi um texto que descrevia o cenário sócio-histórico-cultural em que as práticas musicais tinham existido.

Em seguida, iniciei a escrita do capítulo “Aprendizagens Musicais nas Interações Sociais dos três contextos”, no qual as descrevia a partir do olhar do meu entrevistado, das contribuições teóricas, acrescentando as minhas reflexões pessoais. Quando terminei o capítulo, retornei ao referencial teórico a fim de complementar e concluir o texto com os autores que havia incluído na fase de análise dos dados.

Terminados esses dois capítulos, minha orientadora e eu resolvemos mudar o sumário para que as informações, que estavam ali expostas, de cada contexto, ficassem o mais aproximado possível, facilitando assim a compreensão do leitor. Decidimos, então, colocar toda a contextualização no mesmo capítulo das aprendizagens e interações em cada um dos grupos.

As aprendizagens e aproximações sociais ocorridas em cada um dos cenários pesquisados foram expostas e analisadas em ordem cronológica de acontecimentos. Dessa forma, foi possível perceber, de forma mais evidente, o processo de construção dos novos saberes musicais tanto individual como coletivamente. Além disso, pude refletir sobre a influência do conhecimento adquirido e dos vínculos estabelecidos que serviram de ferramentas para um outro contexto posteriormente.

Ao final, com os textos da metodologia, referencial teórico e análise de dados concluídos, me senti preparado para escrever as considerações finais da dissertação. Nela, apresento a minha visão da pesquisa depois de terminada, os resultados obtidos, o meu crescimento acadêmico e humano e as contribuições dos meus estudos para a Educação Musical.

Por fim, preparei a introdução, relatando a minha relação com a música, as motivações que me fizeram iniciar o estudo do instrumento, os grupos musicais que participei, a minha escolha profissional e os conteúdos de cada capítulo desta dissertação.

## 4 A BANDA DE AXÉ

Antes de escrever sobre a minha experiência pessoal vivenciada junto à Banda de Axé, que compõe o meu campo empírico, julgo oportuno tratar sobre o Axé *Music* na qualidade de gênero musical como uma forma de contextualizar a música que motivou a formação dessa banda.

Segundo Castro (2011), o Axé *Music* é um tipo de produção musical de origem soteropolitana, voltada inicialmente para animação carnavalesca e que ganha visibilidade na década de 1980 com a ascensão dos blocos e trios elétricos no carnaval de Salvador, no estado da Bahia. Os blocos são formados por um encontro de pessoas que desfilam no carnaval trajando a mesma fantasia, chamada anteriormente de mortalha, e atualmente de abadá. O trio elétrico é representado por um caminhão decorado em seu andar superior, com caixas amplificadoras de som, onde as bandas fazem seus shows desfilando pelas avenidas. No período já citado, ampliou-se de forma considerável o alcance comercial e mercadológico do Axé *Music*, fato que certamente foi preponderante para o surgimento de novos grupos e bandas musicais.

Conforme Castro (2011), os primeiros blocos e trios carnavalescos que surgiram na capital baiana datam do início da década de 1970, a partir da iniciativa de jovens de classe média-alta, e a criação desses blocos se deu na tentativa de substituir atrações musicais tradicionais como charangas e orquestras carnavalescas. Assim, entra em cena o Trio Elétrico como uma forma de palco móvel de apresentação de bandas e artistas locais que emergiram no cenário musical.

A expansão e consolidação dos blocos de trio elétrico estimularam a formação de novos grupos musicais na cidade e essas bandas, que eram contratadas para animar os foliões desses blocos, tinham como modelos estéticos e musicais trabalhos de artistas de sucesso na época, como “Novos Baianos” e “Dodô & Osmar”, além da influência do movimento percussivo de blocos afros, como “Muzenza”, “Filhos de Gandhi” e “Olodum”.

Com o passar do tempo, essas bandas emergentes foram recebendo contribuições e influências de outros estilos e gêneros musicais, como frevo, samba, reggae, salsa, rock e lambada, amadurecendo e enriquecendo desse modo os resultados musicais complementados com coreografias em produções inovadoras e mirabolantes. Este novo fazer musical que surgia pode ser conceituado justamente a partir dessa diversidade cultural e musical desde a sua origem, ultrapassando, assim, a qualidade da classificação denominada gênero musical e apresentando-se como sendo “uma interface de estilos e repertórios”. (MOURA, 2001, p. 221).

Pereira (2010) afirma:



A *Axé Music* não é considerada um gênero ou um movimento musical, mas uma etiqueta mercadológica usada para classificar uma vertente da música baiana que faz uso de uma fusão de ritmos como caribenhos, africanos e “elétricos” numa roupagem pop-rock, para se constituir como o invólucro do produto Bahia. (PEREIRA, 2010, s/p).

Até meados da década de 80 do século passado, a música produzida para o carnaval de Salvador encontrava essencialmente na percussão e na guitarra, principalmente a “guitarra baiana”, a sua base instrumental. A respeito da produção musical carnavalesca dessa época, Castro (2011) se coloca:

[...] observavam-se duas predominâncias no carnaval soteropolitano até a primeira metade da década de 1980: Dodô e Osmar no quesito trio-elétrico e o frevo enquanto gênero musical massivo. É Luiz Caldas quem desloca consideravelmente estas referências, inscrevendo não somente o trio-elétrico Tapajós, mas o ijexá nas rádios comerciais da cidade. O Tapajós – propriedade de Orlando Tapajós – é palco, inclusive, da banda Acordes Verdes, que tinha Luiz Caldas como seu cantor e idealizador. (CASTRO, 2011, p. 201).

O autor ressalta a importância do cantor, instrumentista e compositor Luiz Caldas para a ascensão da *Axé Music*, pois o sucesso nacional alcançado pelo artista com o lançamento da música “Fricote”, no ano de 1985, gerou uma intensa presença midiática da nova música baiana nos meios de comunicação em todo o país. O fortalecimento dos blocos com temática musical africana, o apoio de empresários e radialistas locais, o interesse das gravadoras nacionais pela cena musical soteropolitana e a aproximação entre os artistas e grupos políticos da época foram outros aspectos que favoreceram a consolidação do *Axé Music* na Bahia e o seu posterior destaque no cenário artístico nacional.

Devido a essa visibilidade nacional e a importância mercadológica que o *Axé Music* atingira a partir de 1985, tornou-se imprescindível à indústria e à imprensa criar um nome e uma paternidade a esse movimento para fins comerciais. Sobre isso, Castro (2011) afirma que “convencionou-se, então, a partir de inscrições e iniciativas jornalísticas: Luiz Caldas, o pai; o LP Magia e a música Fricote, marcos iniciais”. (CASTRO, 2011, P.54).

O nome “*Axé Music*” surgiu inicialmente em textos e críticas publicados pelo jornalista Hagamenon Brito, referindo-se ao neologismo “axezeiros” e adaptando-o. Esse termo, que pode ser considerado pejorativo, foi adotado por músicos de rock na cidade de Salvador com o intuito de desqualificar os colegas que tocavam esse tipo de música.

Hagamenon, quando assim se referia àqueles artistas e suas canções, na verdade, também tinha o intuito de depreciar o valor artístico-cultural desse movimento musical. A respeito da criação do nome “*Axé Music*”, Pereira (2010) revela:

O termo “*Axé Music*” foi cunhado em 1987 por um jornalista do sul do país, Hagamenon Brito, como forma pejorativa de classificar a música que emergia em Salvador e se espalhava pelo mundo. Este rótulo também é negado por muitos artistas

baianos como Margareth Menezes e Carlinhos Brown, que o consideram extremamente redutor para todo o contexto de produção musical da Bahia. (PEREIRA, 2010, s/p).

Ignorando o tom depreciativo com que o termo foi inicialmente empregado, artistas do gênero e até a mídia passaram a adotá-lo. Isso ocorreu porque “axé” é uma palavra de origem africana e significa “força”, “poder” e “energia”. Logo, o Axé *Music* tornou-se a denominação para definir tanto o gênero musical, quanto os blocos afros e os artistas de trio elétrico que iam, paulatinamente, ganhando força suficiente para o tão conhecido entretenimento anual baiano. Castro (2011) ainda adiciona outras estéticas que se fundem com o Axé *Music*:

A correlação de forças midiáticas e musicais, à época, procurou, sem sucesso, ofuscar que na nomenclatura Axé *Music*, para além dos preconceitos e estereótipos, continha a possibilidade de fusão, do encontro entre estéticas e instrumentos musicais distintos: axé, representando o afro, o tribal, o negro, o candomblé; *music* contemplava o pop, a *world music*, neste caso, estilizado pelo encontro de guitarra e timbau, além da mediação pela voz em refrãos fáceis e repetitivos. (CASTRO, 2011, p. 55).

Esse autor acrescenta ainda que, na década de 1990, o Axé *Music* e seus principais interlocutores dominaram as paradas musicais no Brasil. A combinação da percussividade dos blocos de matriz africana com os timbres de guitarras e teclados eletrônicos levou o Axé *Music* a se tornar constante nos principais meios midiáticos do país, ganhando cada vez mais espaço no mercado fonográfico, fato que reconfigurou o cenário da indústria fonográfica, anteriormente dominada pela música sertaneja. Pereira (2010) acentua o crescimento dessa música dizendo que

Muitos foram os que apostaram que seria apenas mais um modismo oriundo da Bahia, modismo ou não, o megafenômeno baiano já se tornou adulto completando 25 anos. O inegável é que a “música baiana”, bem ou mal recebida, trouxe visibilidade para a Bahia no cenário nacional e internacional, alcançando pico extraordinário de audiência e de vendagem de discos. (PEREIRA, 2010, s/p).

A autora destaca ainda que o Axé *Music* praticamente monopolizou o mercado musical brasileiro no final da década de 1980, durante toda a década de 1990 e parte da década de 2000, mantendo-se ainda forte até os dias atuais. A produção e o consumo do gênero tornaram-se grandiosos em todo o país e, especialmente, na Bahia, que se orgulhava de produzir e consumir suas próprias produções, exportando-as para o Brasil e para o mundo.

É importante destacar que esse monopólio cultural exercido pelo Axé *Music* acabou inibindo o surgimento de novos artistas fora desse meio artístico em Salvador. Ademais, o axé passou a se fazer presente em outros festejos populares, além do carnaval, a exemplo das festas de largo e dos festejos de São João. Esse monopólio resultou em um enfraquecimento da prática de outras manifestações culturais populares em Salvador como o samba de roda e o samba junino.

Foi nesse *frison* do *Axé Music* que, em 1990, nasceu em sete jovens, em sua maioria vizinhos, a motivação para a criação de mais uma dessas bandas de Axé, que se tornou um dos meus campos empíricos, chamada inicialmente “Sinal Verde”, depois “Sinal Livre” e, por fim, “Madame Beatriz”. Nesta pesquisa, por conta dessa pluralidade de nomes, vou utilizar somente “Banda de Axé” para evitar equívocos futuros na compreensão do meu leitor.

A Banda de Axé, inicialmente, nasceu do desejo de três amigos adolescentes fazerem música juntos. Roberval, André e Marcelo costumavam se reunir para “brincar de banda”. Eles colocavam um LP na vitrola e fingiam estar tocando, como narra Roberval:

Era final da década de 80, a gente tinha a ideia de ter uma banda juntos, a gente tinha vontade, a gente tinha, inclusive, nomes para a banda, ‘Luzes e Magia’, ‘Luzes e Neon’. E a gente tinha muita vontade, muito desejo, a gente brincava de faz de conta, a gente botava uma música rolando, eu pegava um cabo de vassoura, fazia que estava tocando guitarra. André era o vocalista, e Marcelo tocava bateria, então a banda começou daí, desse desejo. (OLIVEIRA, Roberval, 2017).

Com o tempo, a brincadeira foi ficando mais séria. Roberval ganhou uma guitarra de segunda mão e Marcelo, uma bateria. Como André, irmão de Marcelo, decidiu sair antes mesmo de a banda se consolidar, Roberval acabou ocupando o posto de vocalista e convidou seus dois irmãos, Rogério e Ronaldo, para participarem do grupo como *backing vocal*.

Os ensaios aconteciam sempre na casa dos três irmãos. Roberval conectava a guitarra em um aparelho de som caseiro e os quatro “brincavam” de tocar a tarde inteira. Com o passar do tempo, eles foram sentindo a necessidade de ampliar o repertório e melhorar a performance do grupo. Nesse sentido, convidaram Alex, um amigo de infância dos três irmãos, para entrar na banda. Alex tinha uma maior experiência musical, pois já havia até se apresentado com outras bandas. A respeito de como se tornou parte do grupo, ele relembra:

Eu era muito amigo de Ronaldo, Robinho e Rogério, que são irmãos. Eles moravam na mesma rua, eles nasceram na mesma rua que eu. E aí eles se mudaram para o Bonfim, para uma casa mais ampla, onde tinha uma garagem. E eu sempre ligado com questões de música de outros vizinhos que eu tinha, e primos que eu tenho que sempre gostaram dessa parte de música. E aí Robinho achou que poderia tocar, também. Tinha feito aula de violão e comprou uma guitarra. Marcelo, que era amigo de Roberval, estava aprendendo a tocar bateria, e começaram a fazer som, os dois. E um certo dia, eles me convidaram “pô” vamos fazer um som’, vamos brincar. (RÊGO, A., 2017).

Como a banda tinha em seu repertório apenas músicas de rock e Alex costumava tocar canções da chamada *Axé Music*, não conseguiram executar nenhuma música juntos no primeiro ensaio. Com o passar do tempo, o repertório da banda foi se modificando, até que mudou de estilo, passando a tocar as músicas que Alex já estava familiarizado. Isso aconteceu porque era mais simples que ele ensinasse aos demais as canções que já sabia tocar, uma vez que era o músico mais experiente do grupo. Dessa forma, foi possível alcançar um resultado musical que

satisfizesse os demais integrantes da banda de forma mais rápida. Sobre essa mudança de repertório, Roberval relembra:

Não era rock; era axé, mas e daí? A gente estava tocando junto, a gente estava construindo uma música junto, estava soando. O que eu posso dizer, por mim, é que foi esse sentimento de conjunto, de estar junto, de soar junto, de tocar. Acho que isso era muito agradável, muito atrativo. Independente se fosse rock ou se fosse axé. (OLIVEIRA, Roberval, 2017).

Nessa transição de repertório, Ronaldo, que fazia o *backing vocal*, acabou se desestimulando com o novo estilo da banda e deixou o grupo. Ele revelou mais tarde que na verdade ele gostaria de tocar guitarra, chegando até a aprender a tocar alguns acordes no violão olhando as revistinhas do irmão mais velho. Contudo, a formação tradicional das bandas de *Axé Music* da época trazia apenas um guitarrista. Como ainda não tinham maturidade para propor uma formação instrumental diferente da que víamos nos demais conjuntos, ele acabou ficando fora da “brincadeira”.

Nessa mesma época, Rogério, que também era *backing vocal*, assumiu o posto de cantor principal. Isso aconteceu porque Roberval não possuía muita prática musical e encontrava dificuldades para tocar guitarra e cantar, simultaneamente. Roberval rememora como Rogério passou a desempenhar a função de vocalista do grupo:

[...] meu tocar de guitarra ainda era muito primitivo, eu diria, primário, e, por vezes, eu não conseguia e tocar e cantar, ao mesmo tempo. Essa é a lembrança que me leva ao convite de Rogério, chamar meu irmão do meio, para participar do grupo, para ajudar, porque muitas músicas eu não conseguia tocar a cantar. Aí vem Rogério para cantar. A formação da banda fica assim: Rogério, Marcelo, eu e Alex. (OLIVEIRA, Roberval, 2017).

A percussão desempenha uma função central no *Axé Music*, pois a potência rítmica e o volume dos instrumentos de percussão são características marcantes desse estilo musical. Como ainda não havia percussionista na banda, Alex convidou um amigo seu da vizinhança, Marcos Nicurí, para assumir o posto.

Nicurí era envolvido no movimento cultural do bairro em que morava: participava das rodas de capoeira jogando e tocando percussão. Em seu primeiro ensaio, ele chegou com uma timba, usada para executar os padrões rítmicos do repique, e um bongô, no qual tocava as células rítmicas simulando a conga. Com a chegada de um percussionista, o grupo estava quase completo, faltando apenas um tecladista.

É importante ressaltar que no repertório do *Axé Music* do final da década de 80 e início dos anos 90, o teclado tinha uma função muito importante, pois a maioria das introduções e interlúdios das músicas eram executadas por ele. Castro (2011) consolida essa percepção dizendo que o axé nasce dessa mescla de gêneros, com efeitos de guitarra e teclados, munido

de uma percussividade que é parte fundamental de sua identidade. Alex rememora o momento em que o grupo decidiu me convidar para ser o tecladista da banda:

E aí não tinha o tecladista. Começaram a dizer ‘o vizinho daqui toca teclado’. Inicialmente a gente achava que era Júnior, não sei se você sabe disso. Aí alguém disse: ‘não, Júnior toca violão. Quem toca teclado é Carmelito’. Eu nunca tinha ouvido falar no seu nome. Eu digo, ‘quem é Carmelito?’, ‘é o irmão mais novo de Júnior’, eu digo ‘então chama o cara, vamos fazer um som aqui’. (RÊGO, A., 2017).

No dia do convite, eu estava sentado, conversando com meu pai na área externa da galeria de arte dos meus pais, ao lado da nossa casa, e os cinco adolescentes, pouco mais velhos do que eu, prestes a completar 14 anos, adentraram no recinto. Reconheci imediatamente os três, já que eram meus vizinhos da casa ao lado direito da minha. O mais jovem dos irmãos, Ronaldo, foi o escolhido para falar em nome do grupo, como recorda Alex: “Eu me lembro que a gente era maior, mais alto até, aí eu disse ‘não ele pode ficar com vergonha de só ter caras mais velhos que ele’, e para ficar uma coisa mais próxima da sua idade dissemos que era pra Ronaldo falar, aí Ronaldo ‘logo eu?’, resmungou para variar”. (Entrevista de Alex).

Ronaldo comentou que frequentemente eles ouviam um som de piano vindo da minha casa. Contou também que eles estavam formando uma banda de música e que precisavam de um tecladista, por isso tinham ido lá para me convidar para participar do grupo.

Eu, que já tinha ouvido sons de guitarra e bateria vindos da casa ao lado e estava curioso para saber o que acontecia por lá, gostei do convite. Porém, declinei do convite por duas razões: timidez, pois, na época, não tinha nenhuma aproximação com meus vizinhos; e também pela insegurança por nunca ter tocado outro repertório que não o ensinado nas minhas aulas de piano.

Meu pai, que assistira à cena, entendeu, de forma equivocada, que eu havia acertado e confirmado minha participação no ensaio em um momento anterior. Por esse motivo, obrigou-me a aceitar o convite, sob o argumento de que não se deve descumprir os acordos. Sobre o fato, Ronaldo relembra:

Aí eu falei “naquela época eu era bem desinibido” não sou mais; aí eu falei com os meninos ‘eu vou chamar Carmelito; Carmelito toca teclado; eu vou falar com ele’. Você estava lá com o seu pai; aí eu cheguei e falei com você, aí você falou ‘não, não posso’, não sei se você ia dar aula, o que você ia fazer. Aí seu pai disse ‘não; se você marcou, você vai’, e você foi um pouco a contragosto, de início. Mas, depois que foi, foi massa. (OLIVEIRA, Ronaldo, 2017).

Assim sendo, fomos realizar o primeiro ensaio naquela mesma tarde. Saímos da galeria em direção à casa dos meus vizinhos, pois os ensaios aconteciam na garagem deles. Chegando lá, fui formalmente apresentado aos demais componentes: Alex Márcio, baixista; Marcelo Ribeiro, baterista; Marcos Nicurí, percussionista; e os irmãos Oliveira: Rogério Oliveira, vocalista; Roberval Oliveira, guitarrista; e Ronaldo Oliveira, ainda sem função definida.

Como nossos ensaios aconteciam na casa dos três irmãos, a mãe deles pôde perceber o desejo de Ronaldo em participar da banda. A fim de encontrar um lugar para o filho caçula no grupo, ela procurou Roberval que, a essa altura, já se tornara líder do conjunto, para que juntos tentassem encontrar uma solução.

Como era comum a existência de dois ou três percussionistas nas formações musicais daquele estilo, Roberval teve a ideia de encaixar o irmão mais jovem na percussão, ao lado de Nicurí. Ronaldo narra o momento em que recebeu o convite para tocar percussão:

Eu queria tocar guitarra. Comecei a tocar violão, até me empenhei, comecei a tocar. Só que não dava dois guitarristas em uma banda de axé. Aí, muito a contragosto, me empurraram para a percussão. Como eu queria estar no grupo, eu queria fazer parte do grupo, eu topei. De início eu não gostei, mas depois eu me apaixonei pela percussão. (OLIVEIRA, Ronaldo, 2017).

Diante disso, com a definição de Ronaldo como segundo percussionista, a primeira formação da banda estava completa. Nascia assim a “Sinal Verde”, em fevereiro de 1990. Aos poucos, a banda, através dos ensaios e eventuais shows, aprimorou-se no sentido tanto técnico quanto artístico, o que foi fundamental para alcançar alguma notoriedade no bairro em que morávamos e localidades adjacentes. As nossas primeiras apresentações foram em festas familiares e festivais escolares de música. Nino Balla relembra o cenário musical da chamada Cidade Baixa<sup>1</sup>, em Salvador, um dos locais adjacentes ao nosso bairro:

Rapaz, eu lembro até hoje. Na cidade baixa existiam, na verdade, duas bandas mais conhecidas. Uma era a Curta Metragem, que era uma banda que a gente já tinha como referência, a gente tinha como espelho, mas, banda mesmo, como eu dizia, de amigos, só tinha uma, que era a Sinal Verde; não tinha a outra. (SANTOS, A., 2017).

---

<sup>1</sup> Cidade Baixa- Área baixa e litorânea da cidade de Salvador, capital do estado brasileiro da Bahia. É uma planície relativamente estreita, ligada à Cidade Alta pelo Elevador Lacerda. Disponível em: [http://dicionario.sensagent.com/Cidade\\_Baixa\\_\(Salvador\)/pt-pt/](http://dicionario.sensagent.com/Cidade_Baixa_(Salvador)/pt-pt/). Acesso em: 24 nov 2017.

*Figura 4 - Show da Banda Sinal Verde no Colégio São José, Salvador, 1990.*



*Fonte: Arquivo pessoal de Roberval Oliveira*

Depois de três anos de existência com muitos ensaios e várias apresentações, decidimos encarar aquela “brincadeira” de forma mais profissional e registramos o nome da banda. Para isso, era necessário realizar uma pesquisa no Instituto Nacional da Propriedade Industrial- INPI. Lá, descobrimos que o nome “Sinal Verde” não estava disponível. Como éramos razoavelmente conhecidos na Cidade Baixa, procuramos um nome próximo ao que usávamos para que, de alguma forma, pudéssemos usufruir das conquistas e notoriedade que já havíamos alcançado. Por essa razão, adotamos o nome “Sinal Livre”.

Neste mesmo ano do registro da banda, tivemos a primeira experiência em um estúdio profissional, quando surgiu a oportunidade de gravarmos uma canção inédita, intitulada "Noite e dia", composta por dois músicos da Banda “Curta Metragem” também da Cidade Baixa. Nessa mesma ocasião, por motivos pessoais, Marcos Nicurí decidiu deixar a banda. Para substituí-lo na percussão, convidamos o amigo Dakson Souza, outro jovem da região. Logo depois, Alex também deixou o grupo devido à pressão familiar. Seus pais entendiam que a rotina de ensaios e apresentações atrapalhava os estudos e, por conseguinte, o acesso à universidade. Para assumir o posto de baixista, convidamos Tomazinho, também amigo da Cidade Baixa. Alex relembra como os fatos ocorreram:

Eu fiquei na banda até 1993, aí eu saí, e voltei em 1995, já como Madame Beatriz. Tanto que eu fiz o show que anunciou a mudança de nome para Sinal Livre como músico convidado, foi em 1993 aquilo, no Clube dos Oficiais. Eu fiz aquele show como convidado; eu estava fazendo pré-vestibular e aí meu pai ficava colocando que a banda era um empecilho. Então eu tive que fazer novamente pré-vestibular e, por isso, eu tinha que sair da banda. (RÊGO, A., 2017).

*Figura 5 - Show da Banda Sinal Livre no Clube Fantoche, Salvador, 1992.*



*Fonte: Arquivo pessoal de Roberval Oliveira*

Nos anos que se seguiram, continuamos nos esforçando para conduzir a carreira musical. Com esse objetivo, além de realizar shows, buscávamos conhecer profissionais de rádio para que viabilizassem a divulgação da nossa música e, dessa forma, fazer com que a banda se tornasse mais conhecida no cenário do axé.

Em 1995, conhecemos Wadinho Marques, tecladista do “Chiclete com Banana”, uma das bandas mais expressivas do *Axé Music*. Wadinho ouviu e gostou do trabalho que realizávamos e nos convidou para participar do grupo de artistas produzidos pela “Mazana”, empresa que pertencia à banda “Chiclete com Banana”. As principais exigências da produtora para firmarmos o acordo foram um contrato de dez anos de vigência e que mudássemos o nome “Sinal Livre” para um que pertencesse à empresa, salvaguardando possíveis desavenças entre o grupo.

Assim, surgiu a banda “Madame Beatriz”. Nesta segunda transição de nomes, aconteceram algumas mudanças na formação do grupo. Dackson, que fora convidado para tocar com a “Banda Eva”, a qual tinha como vocalista Ivete Sangalo na época, saiu do grupo, deixando como substituto André Santos, conhecido como Nino Balla. Outra mudança foi o retorno de Alex, assumindo a função de baixista novamente. A volta dele ao grupo sempre foi o nosso desejo, porque, além do bom resultado musical que alcançávamos juntos, existia uma relação de amizade bastante consolidada que, para nós, era muito importante.



*Figura 6 - Show da Banda Madame Beatriz no "Arraiá da Capitá", Salvador, 1997.*



*Fonte: Arquivo pessoal de Roberval Oliveira*

A fase sob a tutela da “Mazana” foi de suma importância para o crescimento da nossa banda, porque, além das experiências musicais vividas, tivemos oportunidade de conhecer melhor a dinâmica empresarial do *Axé Music* em uma produtora de grande porte. Conhecemos alguns contratantes de shows e produtores de eventos nacionais, tivemos acesso a contratos profissionais para apresentações públicas e locação de trios elétricos, também aprendemos como funciona o processo de organização das viagens e hospedagens das grandes bandas.

Mediante a influência da “Mazana” no mercado fonográfico, lançamos um CD sob a direção musical de Bell Marques, hoje ex-vocalista da banda Chiclete com Banana, por uma gravadora multinacional, a BMG Ariola. Neste processo, elaboramos arranjos para dez músicas inéditas de compositores consagrados no cenário do *Axé Music*, gravamos no melhor estúdio da cidade de Salvador, à época chamado de “WR” e participamos de programas de televisão para promover a venda do disco. Além disso, devido aos contatos comerciais da empresa, realizamos shows em algumas cidades do interior da Bahia e até em outros estados do Brasil.



*Figura 7 - Capa do CD da Banda Madame Beatriz, Salvador, 1995*

Durantes os três anos seguintes, fomos percebendo, gradualmente, que a produtora já não dava mais a devida atenção à nossa carreira artística. Eram poucos os shows, tínhamos dificuldade para marcar reuniões com os diretores da empresa e não conseguimos gravar um segundo álbum. Por tudo isso, em 1998, decidimos romper o contrato com essa produtora para tentarmos “caminhar com nossas próprias pernas”. Nesse sentido, Roberval relembra algumas das viagens que fizemos com objetivo de divulgar nosso trabalho:

A gente sai da Mazana em 98, e aí a gente ainda continua fazendo algumas coisas sozinhos; eu e você viajando para interior, com um produtor lá que a gente conheceu, articulando com o pessoal de Pernambuco. Eu me lembro de eu e você viajando; engraçado que eu não me lembro exatamente para onde, mas eu me lembro de eu e você viajando de ônibus. (OLIVEIRA, Roberval, 2017).

Seguindo na direção do autogerenciamento de nossa carreira, gravamos, de forma independente, três canções inéditas e “pegamos a estrada”. Fizemos alguns shows em Pernambuco, Paraíba e em cidades do interior da Bahia, porém a banda não lograva sucesso suficiente para que pudesse nos trazer independência financeira. Por esse motivo, de forma gradual, os componentes da “Madame Beatriz” foram se envolvendo com outros projetos, artísticos ou não, buscando uma renda estável e afastando-se da banda. Eu, particularmente, comecei, cada vez mais, a me dedicar à Educação Musical, em detrimento de palcos e estúdios.

Assim, a Banda de Axé existiu durante treze anos, tendo realizado inúmeros shows em diversas cidades da Bahia e do Brasil e gravado quatro músicas de forma independente, além de um CD custeado e divulgado por uma grande gravadora. Na verdade, nunca houve um encerramento oficial declarado por nós. Apenas fizemos um último show utilizando o nome

Madame Beatriz, em 2003, e acabou sendo esse um marco histórico para indicar o encerramento do ciclo do projeto.

#### 4.1 TROCAS DAS EXPERIÊNCIAS MUSICAIS

Na Banda de Axé, a maioria dos componentes estava iniciando uma experiência instrumental coletiva. Um deles havia começado aulas de piano, outro, de violão, e um havia cantado no coral da escola. No entanto, o baixista, Alex, tinha passado por algumas experiências de banda antes de entrar para o grupo e, de forma autodidata, tinha aprendido a tocar alguns outros instrumentos além do baixo. Sobre o processo de autoaprendizagem, Gohn (2003) revela:

[...] é uma das formas de aprendizagem mais centrada no aluno que pode existir. Através do desenvolvimento de sua autocrítica e de sua auto-apreciação, o estudante de música recolhe as informações presentes no seu cotidiano – a educação informal – e nos materiais organizados pelos educadores/produtores, e avalia as opções disponíveis. (GOHN, 2003, p. 32).

O autor afirma ser a autoaprendizagem um tipo de educação baseada na autonomia do indivíduo, em que o próprio aluno é o principal responsável pela construção do seu conhecimento. Através dela, o sujeito escolhe o que deseja estudar, seleciona e organiza o material didático a ser utilizado e decide o momento e o tempo de dedicação aos estudos, ou seja, o aprendiz precisa “desenvolver uma pedagogia para a sua aprendizagem”. (GOHN, 2003, p. 32).

Alex tinha conseguido desenvolver habilidade técnica na guitarra e bateria, sabia executar no teclado as linhas melódicas das introduções e interlúdios das principais músicas de carnaval da época e ainda fazia os *backing vocals*. Em seu depoimento, ele revela como começou a tocar bateria e piano:

[...] eu via João Baroni, baterista da banda Paralamas do Sucesso, tocando e eu ficava apaixonado. Então eu comecei a ouvir e ver como é que funcionava, mas eu nunca tive bateria, eu ouvia as coisas e tocava batendo mão, pé, tudo e acabei aprendendo. Quando eu sentei em uma bateria eu sabia o que é que eu ia fazer, eu sabia como cada peça funcionava, mas eu nunca estudei bateria. O meu contato com o piano foi assim: como minha mãe toca piano, lá em casa tinha um, aí eu mexia de curiosidade. (RÊGO,A., 2017).

Essa *expertise* o colocou naturalmente na função de “professor” da Banda de Axé durante os primeiros anos de sua existência. Ensinava-nos os acordes e as batidas da guitarra, as melodias executadas pelo teclado, as levadas tocadas pela bateria e, muitas vezes, até sugeria as células rítmicas da percussão. Roberval, o guitarrista do grupo, em sua entrevista, relatou: “Alex, eu poderia dizer, talvez de forma exagerada, mas era a minha percepção na época, que

já era um músico experiente. O cara tocava de ouvido, o cara tocava baixo, guitarra, teclado; Alex era um cara diferenciado.”. Alex relembra este momento inicial da banda:

Para mim, tudo aquilo ali era uma brincadeira, eu não pensava em fazer show, eu pensava em fazer som, brincar mesmo. Embora eu tivesse vontade de tocar profissionalmente, até porque o pessoal era... eu já tinha uma noção, eu já tinha instrumento, eu escutava muito, eu tocava muito em casa, e vocês todos estavam iniciando. Então, eu achava que não ia para lugar nenhum. (RÊGO, A., 2017).

Com o passar do tempo, de forma gradual e no jeito de cada um, fomos desenvolvendo a habilidade de aprender sozinhos nossas respectivas partes escutando canções. Conseguíamos identificar e “tirar de ouvido” as linhas melódicas, acordes e levadas percussivas das músicas selecionadas para compor o repertório. Riendel (1964) afirma que o indivíduo que busca o aprendizado de um instrumento musical o faz tanto para atingir uma satisfação pessoal, quanto por questões sociais. Sobre a construção do conhecimento musical e da socialização deste conteúdo, afirma:

[...] quando alguém aprende um instrumento e o pratica [...] assiduamente não o faz somente porque gostaria de aprender tocar o instrumento, mas também porque gostaria de adquirir alguma habilidade com a qual possa agradar seus amigos, para ser aceito pelo grupo, para impressionar seus pais, adversários reais ou imaginários, ou membros do sexo oposto (RIENDEL, 1964, p. 152).

Dessa forma, fomos ganhando maior autonomia em nossos treinamentos individuais e, no momento do ensaio, eram apresentadas ao grupo as diversas versões aprendidas, realizadas as correções necessárias, até chegarmos a um consenso estético. Sobre esse aperfeiçoamento musical a partir da aproximação entre as pessoas, Corrêa (2000) afirma:

A proximidade com outras pessoas, geralmente da mesma faixa etária, e que também tocam, é importante, pois abrem-lhes a possibilidade de ver e ouvir exemplos de música que se quer tocar ou que já tocam. A possibilidade de comparar as versões, a forma como cada um faz, contribui para a auto-avaliação do progresso que se faz no instrumento. As diferenças, mesmo que sutis às vezes, são importantes e provocam a vontade de refazer na busca constante por um aperfeiçoamento musical. (CORRÊA, 2000, p.156).

Assim como destaca o autor, na realidade da nossa banda, a relação entre os indivíduos favoreceu o aprimoramento da técnica instrumental e do repertório pessoal, seja através da observação, da imitação, do diálogo ou da comparação. Um exemplo dessa construção de conhecimento a partir do contato entre as pessoas foi a minha autoaprendizagem do reconhecimento visual dos acordes na guitarra, que aconteceu através da observação e da dedução. Como Alex não dominava a formação dos acordes no teclado para me dar as devidas instruções, quando eu queria decifrar a linha harmônica para executar o teclado, olhava para as posições dos dedos que Roberval tocava no braço da guitarra.

Ao tratar da autoaprendizagem, que acontece em experiências musicais vividas em grupo, Souza e Corrêa (2001) comentam:

Uma das características da autoaprendizagem destes adolescentes é aprender olhando, perguntando, questionando colegas ou amigos. A troca ocasionada por este "dar" e ao mesmo tempo "receber" constitui, sem dúvida, um elemento não só motivador, mas também de reflexão e de ensino e aprendizagem. (SOUZA e CORRÊA, 2001, p.139).

Um fato interessante, que Alex só veio revelar durante a entrevista, é que, olhando para a sua própria aprendizagem musical, ele percebeu que acabou não se desenvolvendo como poderia por não ter se empenhado no estudo da música de forma séria e planejada. Gohn (2003) afirma que “o aluno que aprender sozinho e continuar sozinho terá problemas em expressar sua musicalidade, o que pode eventualmente levar a um ‘congelamento’ de suas capacidades”. (GOHN, 2003, p. 47).

#### 4.2 CONSTRUÇÕES EM GRUPO

À medida que escutávamos as gravações originais do repertório de *Axé Music*, havia um desenvolvimento gradual da nossa percepção auditiva, o que nos possibilitou a identificação das características próprias daquele estilo. Buscávamos ao máximo imitar as gravações, desde as tonalidades originais, os timbres produzidos pelos vocalistas, as sonoridades dos instrumentos aos padrões rítmicos utilizados até o andamento das canções. Era um cenário similar ao relatado por Bonilla, Bozzeto, Cunha, Hentschke e Souza (2003), no estudo que realizaram observando as práticas musicais em três bandas de rock do Rio Grande do Sul. As autoras relatam que os músicos buscavam executar as canções que escutavam o mais próximo possível da música original. Procuravam “manter, na medida do possível, a tonalidade original, o timbre da voz dos cantores, os solos de guitarra e a linha do baixo”. (BONILLA, BOZZETO, CUNHA, HENTSCHE E SOUZA, 2003, p. 71).

Através da apreciação musical e da rotina de aprender a tocar as canções, percebemos que na guitarra, por exemplo, os efeitos mais usados eram *chorus*, *flanger* e *overdrive*. Eu utilizava um teclado eletrônico, chamado sintetizador, no qual podia executar timbres de outros instrumentos. Os mais recorrentes nas músicas daquele estilo eram piano, órgão, marimba, violino, saxofone, trompete e trombone.

Outra aproximação musical importante que tivemos foi com os diversos estilos e gêneros populares característicos do *Axé Music*, a exemplo do galope, samba, reggae, samba-reggae, lambada e frevo. Vale aqui lembrar que o *Axé Music*, embora tenha um rótulo de estilo musical, trata-se, na verdade, do nome dado às músicas tocadas no carnaval da Bahia a partir do final da década de 80 do século passado.

Ao tempo em que vivenciávamos aqueles estilos musicais, íamos nos familiarizando com aquelas células rítmicas, com os encadeamentos harmônicos e escalas mais utilizadas naquele cenário musical, a exemplo das pentatônicas. Essa prática nos fornecia uma bagagem musical importante para elaborarmos os nossos próprios arranjos instrumentais, seja para canções inéditas ou para releituras de músicas conhecidas.

Uma prática comum antes de começarmos o ensaio propriamente dito era experimentarmos os instrumentos musicais uns dos outros. Eu, invariavelmente, tocava os diversos instrumentos de percussão disponíveis no ambiente, como repique, surdos, congas, pandeiro, timbales, caxixis, xequerê e pequenos objetos de efeitos sonoros. Normalmente, Ronaldo me ensinava um pouco a técnica desses instrumentos, assim como os padrões rítmicos característicos dos estilos musicais que tocávamos e, por vezes, algumas células da salsa. Foi esse contato mais direto com a percussão que despertou em mim um gosto especial pela música produzida no Caribe, principalmente em Cuba, República Dominicana e Porto Rico, a chamada Salsa, que alguns anos depois nos levou a formar a banda de salsa “*Sueno Cubano*”.

Sobre situações que despertam o interesse dos músicos multi-instrumentistas no aprendizado de novos instrumentos, Rauber (2017) destaca:

A aproximação com determinados gêneros, estilos musicais e músicos tidos como referências promovem o interesse no aprendizado de novos instrumentos musicais, estímulo que ocorre pelo interesse em determinadas canções e respectivos instrumentos presentes em sua estrutura. Ao longo da trajetória de formação, situações principalmente relacionadas ao mercado de trabalho e a atuação do músico caracterizam-se como as principais instâncias para a utilização e incorporação de novos instrumentos constituindo os espaços de socialização que estruturam os cenários de aprendizagens destes músicos. (RAUBER, 2017, p. 178).

#### 4.3 APRENDIZAGENS NOS ESTÚDIOS DE GRAVAÇÃO

Depois de alguns anos da banda ensaiando na garagem, tivemos as primeiras experiências em estúdios de gravação profissional. Esses espaços dispunham de aparelhos eletrônicos de grande qualidade técnica tais como amplificadores, pré-amplificadores, microfones de variados tipos e gravadores de multipista. O contato com a tecnologia profissional ampliou significativamente a nossa visão sobre concepção de arranjos, execuções instrumental e vocal. Sobre a influência do desenvolvimento tecnológico na experiência musical, Gohn (2007) afirma:

A estreita relação entre música e tecnologia que se estabeleceu ao longo da história demonstra que, enquanto as tecnologias facilitavam o acesso a conteúdos musicais, surgiam novas formas de vivenciar a música. No entanto, esta facilitação não somente transformou as práticas que nos levam a entrar em contato com novas informações,

mas também gerou outras modificações na área musical. (GOHN, 2007, p. 11).

Além da aparelhagem eletrônica, outro elemento característico das salas de gravação que influenciou substancialmente nossa performance musical foi o tratamento acústico que elas possuem. Devido ao projeto arquitetônico e à forma como esses espaços são construídos, era possível escutar nossa música de maneira clara, já que as frequências sonoras podiam ser controladas, valorizando, dessa maneira, os timbres de cada instrumento. Além disso, o isolamento acústico dos estúdios impedia influências externas de sons diversos, oriundas de outros ambientes, o que favorecia, sobremaneira, a nossa percepção de todos os elementos sonoros que constituíam as canções.

Foi a partir das experiências em estúdios que amadurecemos o nosso entendimento a respeito das relações entre os elementos da música: melodia, ritmo e harmonia. Percebemos que as harmonias precisavam estar em total consonância com as melodias, o ritmo, concatenado ao estilo musical escolhido, sem esquecer que timbres, dinâmicas de intensidade, andamentos e alturas dos instrumentos deveriam comparecer de modo a formarem um mosaico interessante de sons. A vivência nesses espaços expandia-se para a nossa rotina de ensaios através da elaboração de arranjos cada vez mais cuidadosos e formas de execução dos nossos instrumentos cada vez mais conscientes.

#### 4.4 O SIGNIFICADO DAS APRENDIZAGENS

A união dos saberes trazidos, as aprendizagens construídas nos ensaios e nas apresentações da Banda de Axé, assim como a experiência adquirida nas gravações dos estúdios, fizeram-nos perceber a importância de refletir e observar o nosso fazer musical para que esta consciência pudesse nos levar constantemente ao aprimoramento do nosso desempenho técnico e artístico.

Quanto ao repertório da banda, foi percebido que a força do ritmo de matriz africana presente no Axé Music contribuiu significativamente para o nosso desenvolvimento corporal e motor, gerando a precisão rítmica e a independência de mãos nas diversas execuções instrumentais.

Ademais, como essa nossa primeira experiência com a prática musical coletiva nos proporcionou sentimentos de prazer e satisfação, a banda de Axé acabou nos motivando a prosseguirmos fazendo música, levando alguns a escolher esse como caminho profissional.

Segundo Albuquerque (2011), mesmo quando as circunstâncias não são favoráveis à prática instrumental e/ou vocal, o desejo impulsiona o indivíduo e favorece a aprendizagem musical.

A motivação é crucial para aprender a tocar um instrumento. Podem até faltar as condições adequadas para que ocorra esse aprendizado, porém o indivíduo sendo motivado, tranquilamente irá passar por determinadas dificuldades usuais, sendo direcionado unicamente para sua meta. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 28).

Para mim, como pianista, a experiência musical na Banda de Axé gerou uma forma de pensar e tocar o instrumento que me levava a utilizar especialmente a base rítmica como ponto de partida para a construção de padrões de acompanhamento, ou seja, a aprendizagem musical na banda expandiu-se para a minha prática instrumental e influenciou, sobremaneira, no contexto do coral, que exigia de mim uma forma de acompanhamento que atendesse às demandas musicais e coreográficas de um coro performático.

#### 4.5 FAZENDO AMIGOS

Na Banda de Axé, a música favoreceu a aproximação entre as pessoas, mas antes da sua formação já existiam laços afetivos entre a maioria dos seus componentes e dos sete integrantes, três eram irmãos e outros três eram conhecidos próximos. Apesar dessas aproximações prévias, o que motivou, de fato, o agrupamento entre nós foi especificamente o desejo de fazermos música juntos.

Desde o primeiro encontro, senti-me bastante acolhido pelo grupo, pois os demais participantes da banda mostraram-se receptivos e muito pacientes com as minhas limitações técnicas. Assim, sem sinais de intolerância, orientavam-me na execução das músicas e repetíamos cada novo trecho aprendido infinitas vezes. Esse sentimento de acolhimento me deu uma força ímpar para executar o meu instrumento com mais confiança. Com isso, eu me sentia à vontade para buscar a ajuda deles sempre que necessário, sem receio de ser julgado.

Além disso, havia uma agradável sensação de pertencimento, o que gerou em mim sentimentos de alegria. Também percebia, através dos comentários dos demais integrantes, que a recíproca era verdadeira. Sobre esse sentimento partilhado, Dias (2011) afirma que o acolhimento de um novo integrante em um grupo “costuma mobilizar, de diversas maneiras, aspectos relacionais e exige certa predisposição tanto das pessoas que estão recebendo, quanto das que estão chegando”. (DIAS, 2011, p. 98).

Outro aspecto que nos trazia contentamento era a sensação de valorização mútua como indivíduo que experimentávamos no grupo. Isso acontecia tanto na parte musical, com cada um



contribuindo à sua maneira na elaboração e execução dos arranjos, quanto socialmente, quando todos eram ouvidos nas tomadas de decisão a respeito dos caminhos profissionais que a banda deveria seguir.

O clima de acolhimento, respeito, compreensão e valorização do outro desenvolveu um rápido sentimento de responsabilidade compartilhada em cada um de nós. Dessa forma, depois de poucos encontros, percebíamos um clima harmonioso, pois todos demonstravam certo grau de satisfação por conta desse sentimento de pertença. Sobre ele, Dias (2011) defende que é

[...] uma das condições básicas para que cada indivíduo em particular se sinta parte de um grupo, e que este, em seu conjunto, se reconheça como tal. Assim, para que o grupo seja constituído e elabore novas sociabilidades, é imperativo que os seus membros desenvolvam esse sentimento. (DIAS, 2011, p. 90).

A autora afirma ainda que o sentimento de pertença nasce a partir da ação do sujeito no grupo e da interação dele com os demais indivíduos no coletivo, porém ela só se consolida numa dimensão pessoal e subjetiva. (DIAS, 2011).

A cada encontro para os ensaios eram perceptíveis as interações sociais que iam sendo estabelecidas através das afinidades e da relação de confiança que ia se constituindo. Assim, aos poucos, os nossos ensaios foram deixando de ser espaços exclusivos do fazer musical e passaram a ser momentos durante os quais, além da prática musical, havia compartilhamento de nossas vidas afetivas, combinações para vermos jogos de futebol, entre outros. Nossa relação foi se desenvolvendo cada vez mais para além dos ensaios: saíamos juntos, comíamos juntos, rezávamos juntos, como relembra Roberval:

[...] esse processo era bastante agradável, porque as nossas reuniões para ensaio não eram só ensaio. A gente jogava muito vídeo game, a gente fazia campeonato de vídeo game, a gente comia coisas lá, Marcelo comia meu almoço... A gente tinha uma dinâmica interna para ensaiar; a gente era muito... tinha muita piada, muita brincadeira, alguns momentos de alguma tensão... tinha a coisa da oração; era uma coisa interessante. A gente, talvez individualmente, todos nós juntos não fôssemos tão religiosos, mas tinha uma rotina interessante da coisa, essa oração, sempre; eu acho que tinham rotinas, tinham processos, tinha conversa; nunca era só ensaio, era futebol, todo mundo era “Bahia” era mulher, porque tinha uma coisa de atração das mulheres e das relações que surgiam, das paqueras, dos namoros. Eu acho que era um momento de diversão, de entretenimento, vamos dizer assim, em amplas dimensões. (OLIVEIRA, Roberval, 2017).

Com o fortalecimento dos vínculos afetivos, a casa dos meus vizinhos passou a ser minha segunda casa porque, mesmo quando não havia ensaio da banda, eu ia para lá ao voltar da escola. Batíamos papo, jogávamos videogame, assistíamos televisão e, por vezes, também tirávamos novas músicas. Assim, eu só voltava para casa nos momentos das refeições e para dormir.

Dias (2011) revela que é comum que as aproximações dentro de determinado contexto musical se expandam para outros ambientes. Segundo a autora, é normal que os coristas que

descubram, durante a rotina de ensaios, afinidades e interesses em comum, estreitem os laços sociais e passem a frequentar, juntos, outros espaços.

Nós, músicos da Banda de Axé, passamos a realizar diversas atividades sociais em grupo, como ir a festas, shows e até passear de carro apenas pelo prazer de estarmos juntos. Tudo isso mostra que as relações iam se consolidando cada vez mais. Roberval rememorou essa fase das nossas vidas dizendo:

Essa lembrança é bem legal, de estar junto, essas saídas de carro, cada um juntava o que seria hoje um real, com cinco reais e a gente colocava gasolina, passeava com aquele fusca de Marcelo, para cima e para baixo, uma série de histórias. O fusca de Marcelo, realmente era um elemento agregador. As festas que íamos juntos, carnaval, quando a gente ainda não tocava no carnaval, a gente ia junto ficar vendo as bandas tocando, os shows. A gente andava muito junto. (OLIVEIRA, Roberval, 2017).

As viagens que realizávamos nas cidades do interior da Bahia e outros Estados, a fim de realizar apresentações, favoreceram significativamente o fortalecimento dos laços de amizade entre o grupo. O ônibus que utilizamos era ocupado apenas pelos músicos da banda, o que promovia certa privacidade e, com isso, tínhamos a possibilidade de conversar, brincar e até jogar cartas. Alex comentou: “[...] no ônibus era divertido; eu não conseguia ficar fazendo coisas, porque ficava tonto, mas ria demais com a galera jogando 'burro'. Nino, abusado demais, Robinho, mais sério, e Rogério, que sempre fazia uma arte.” (RÊGO, A., 2017). Dias (2011) destaca as dinâmicas das viagens como algo que pode contribuir significativamente para interações entre os participantes:

O modo de as viagens promoverem oportunidades diferenciadas para as interações dos coristas é percebido especialmente no ônibus, nas recepções dos hotéis e nos passeios turísticos. Nesses trajetos, existem algumas duplas que preferem sentar juntas para atualizarem as notícias, assim como há aquelas que preferem aproveitar o momento para conversarem com pessoas das quais nunca têm a chance de se aproximar nos ensaios. (DIAS, 2011, p. 166).

Nos hotéis, nunca ficávamos muito tempo dentro dos quartos e preferíamos estar juntos, passeando pela cidade, conhecendo a rotina, o povo e a cultura local. Sobre isso, Nino, durante a entrevista, lembrou:

[...] a gente só vivia junto, mesmo; parecia que não tinha até quarto de hotel. A gente chegava, deixava a bagagem no quarto e aí sempre tinha alguma coisa ou tinha um passeio. A gente caminhava na praia ou ia almoçar junto, ou ia no shopping, junto. Tudo era junto; não tinha como não ser junto. Então, a oportunidade que tinha de aproximação era mútua, todo mundo junto, sempre. (SANTOS, A., 2017).

Como é comum nas relações humanas, também no nosso grupo haviam desavenças. Essas situações eram raras e aconteciam geralmente nos momentos de elaboração do repertório para os nossos shows. Quando isso acontecia, costumávamos resolver o impasse com a votação do grupo, respeitando o desejo da maioria.

Uma situação dessa se deu quando fomos decidir se tocaríamos ou não, nos nossos shows, a música “Xô Satanás”, sucesso da banda Asa de Águia em 1995. Por motivos pessoais, ligados à crença religiosa, Roberval e Rogério eram contra a inserção da música no nosso repertório. Já os demais integrantes defendiam que deveríamos incluí-la por ser esta um sucesso nacional no âmbito da *Axé Music*. Portanto, quando concluímos a votação, ficou decidido que a tocaríamos. Em um primeiro momento, aqueles que eram contra ficaram um tanto chateados mas, já no ensaio seguinte, as relações entre nós estavam fluindo como de costume.

Enfim, através dos depoimentos colhidos, pude confirmar a minha percepção a respeito da relevância dos vínculos construídos entre os integrantes da Banda de Axé. Sousa (2015) destaca a importância da prática musical coletiva tanto para as aprendizagens, quanto para as questões sociais. Segundo a autora, as experiências de música em grupo favorecem a aproximação entre os indivíduos, em contraponto ao distanciamento imposto pela contemporaneidade.

Vale acrescentar que, mesmo passados 14 anos do término da banda, fortes vínculos afetivos entre nós continuam a existir até hoje, o que culminou com a festa dos meus 40 anos.

## 5 CORAL JUVENIL

Ao ser convidada para assumir a regência do Coral Infanto-Juvenil da UFBA, em 1994, a professora Leila Dias propôs uma mudança no direcionamento estético e artístico do grupo, agregando gestos, movimentos e locomoções ao canto daqueles pré-adolescentes que, até então, apresentavam-se parados, agrupados em filas, de acordo com os naipes a que pertenciam. Ela também modificou o figurino, saindo de becas azuis longas para saias rodadas de cores variadas. Assim, com o tempo, os coristas passaram a realizar também coreografias um pouco mais elaboradas enquanto cantavam, iniciando a transformação do Infanto-Juvenil em um coro performático. Sobre esse assunto, Santa Rosa (2006) discorre:

[...] ao ser convidada para reger o Coral Infanto-Juvenil da Escola de Música da UFBA, minha mãe, a professora Leila Dias, gradativamente foi expressando estas influências através da inserção de movimentos corporais ao repertório do coral, tornando-o, assim, um coro performático. (SANTA ROSA, 2006, p.16).

No início do trabalho à frente do Infanto-Juvenil, Leila enfrentou resistência dos coristas, que estavam habituados a outro formato de expressão artística. Aurora, que é filha de Leila e entrou para o coro assim que a mãe começou a regê-lo, lembra como foi o período de transição do antigo modelo do coral para o formato que Leila pretendia implantar:

[...] eu via minha mãe como uma luta em dobro, sabe? Porque o coral era muito quadrado e minha mãe é essa pessoa cheia de atitude, de brincadeiras e tal, e, por mais jovens que aquelas pessoas fossem, elas estranhavam e tinham resistência, preferiam cantar um repertório antigo e usar aquelas batas horrorosas. Mas eu acho que eram muito apaixonados pela vivência anterior, e hoje em dia eu entendo que cada pessoa tem um tipo de trabalho, que se a pessoa entra naquela proposta já sendo daquele jeito, aprende a amar aquilo. Eles aprenderam a amar a música barroca, aprenderam a amar aquela coisa, passavam horas timbrando; sei lá o que eles faziam. Então assim, de repente, a proposta mudou muito. (SANTA ROSA, A., 2017).

Com o tempo, as pessoas que não se adaptaram ao novo formato artístico proposto para o coral saíram do grupo, mas novos coristas chegaram e juntaram-se àqueles que haviam permanecido no projeto e, assim, aos poucos, o trabalho artístico do grupo foi amadurecendo. Com isso, os movimentos corporais, inicialmente bastante simples, foram sendo mais elaborados e tornaram-se verdadeiras coreografias. Além disso, as apresentações passaram a contar com figurino, cenário, iluminação, roteiro e encenação teatral. Sobre o trabalho artístico apresentado pelo Coral Infanto-Juvenil, ainda nos primeiros anos sob a batuta de Leila, Santa Rosa (2006) afirma: “por já conter a música, a dança e o teatro com os seus principais elementos, mesmo que em dimensões menores do que aqueles vistos no exterior, passamos a denominar esses espetáculos de ‘Musicais’”. (SANTA ROSA, 2007, p. 16).

Entrei no Curso de Licenciatura em Música da Escola de Música da UFBA em 1994. Em 1997, quando comecei a cursar disciplina “Iniciação Musical I” ministrada pela professora Leila Dias, que, além de dar aulas na graduação, era coordenadora do Projeto Coral dos cursos de Extensão da Escola de Música da EMUS/UFBA, tive meu primeiro contato a mesma. Ela regia dois dos cinco coros do projeto, o ainda chamado “Coral Infanto-Juvenil”, com jovens de idades variadas, e o Coral Melodias, com coristas adultos. Em 1998, a pedido dos pré-adolescentes, o coro mudou de nome e passou a se chamar Coral Juvenil, já que os coristas julgaram que a nomenclatura Infanto-Juvenil não era mais condizente com a idade que eles tinham na época.

As atividades propostas pela professora durante as aulas de Iniciação I eram, em sua maioria, práticas pedagógico-musicais. Como minhas tarefas trazidas eram sempre tocando piano, ela me solicitava para tocá-lo, acompanhando também as diversas atividades de aula. Ao perceber minha aproximação com a música popular, convidou-me a ser pianista suplente dos dois corais referidos.

Logo nas primeiras semanas de ensaio em que estive observando o pianista titular, ele foi aprovado em um concurso da Polícia Militar e teve de deixar o coro. Como eu já havia observado esse pianista durante alguns ensaios e, por vezes, já havia tocado com ele, assumi o posto de pianista titular dos corais imediatamente. Assim, dediquei-me a aprender todo o repertório dos dois grupos.

Os ensaios do Coral Juvenil aconteciam às segundas-feiras, na própria sala de Educação Musical da EMUS, das 18h às 21h. Esses encontros, normalmente, eram divididos em cinco partes: alongamento/relaxamento, integração, aquecimento corporal, vocalize e repertório.

No início de cada ensaio, Leila realizava atividades de alongamento/relaxamento e integração a fim de conduzir o foco dos coristas para o grupo e para o trabalho a ser realizado naquele dia. Sobre essa etapa do ensaio, Santa Rosa (2006), que participou do Coral Juvenil como corista, aponta que “é um momento de extrema importância para o desenvolvimento físico, mental e emocional dos alunos, além de contribuir concretamente para o crescimento do trabalho”. (SANTA ROSA, 2006, p. 50).

O trabalho corporal de integração no início dos ensaios era importante porque os coristas vinham de diferentes realidades, com problemas e pensamentos diversos. Portanto, o aquecimento funcionava como um recurso para equilibrar a energia do grupo, através de uma ludicidade musical, e para que todos pudessem trabalhar em um mesmo ritmo, dentro de uma mesma sintonia.

Dado que o coro tinha como característica marcante a presença de coreografias em suas apresentações, o aquecimento corporal tinha um papel relevante na rotina daqueles contextos. Além de trazer atividades que favorecessem a aproximação entre as pessoas, as dinâmicas propostas traziam modelos de gestos e locomoções com o objetivo de preparar o corpo dos coristas e deixá-los prontos para o ensaio. Santa Rosa (2006) declara em sua pesquisa de mestrado:

Essas atividades tinham como objetivo desenvolver a coordenação motora dos alunos, a noção de tempo e espaço, a sincronia dos movimentos e, também, a consciência da capacidade corporal de cada um, podendo, a partir daí, trabalhar para expandi-las. (SANTA ROSA, 2006, p. 53).

Roberval, oriundo da Banda de Axé, e então participante do Coral Juvenil no ano 2000, relembra o caráter performático, comentando o momento do aquecimento corporal:

[...] não era um coral, no modelo clássico, ou que pelo menos que eu tinha de representação de Coral, de que a gente vai para lá e vai só cantar; tinha todo um processo, meio performático. Você tinha um momento de aquecimento, uma coisa corporal muito forte. (OLIVEIRA, Roberval, 2017).

Os vocalizes eram realizados através da entonação de melodias simples, normalmente acompanhadas com acordes de tônica e dominante, transpostas ascendente e descendente em semitons. Mesmo tendo como foco o aquecimento vocal, era comum que as canções dessa parte do ensaio trouxessem consigo movimentos que auxiliassem na afinação e expressão artística dos participantes. Santa Rosa (2006) descreve esse momento de aquecimento vocal:

Na maioria das vezes, trabalhava-se com simples canções transpositórias, para que os alunos aquecessem não somente a voz, mas também o corpo, através da movimentação durante a música. Nesse momento, procurava-se desenvolver, além da afinação, elementos da psicomotricidade como as coordenações motoras fina e global, o equilíbrio, o ritmo, a organização corporal e espacial, a lateralidade, a organização temporal e a percepção. (SANTA ROSA, 2006, p. 60).

O repertório do coro era bastante diversificado, continha tango, blues, bossa nova, ciranda, balada, rock, frevo, entre outros estilos. Muitos dos arranjos que cantávamos e tocávamos eram compostos exclusivamente para aquele coro e alguns até criados pelos próprios coristas. Leila trazia uma música no CD e colocava no aparelho de som para todos escutarem e criarem outras vozes através da experimentação coletiva.

O Coral Juvenil apresentava-se nos mais diversos locais da cidade, a exemplo de praças públicas, da rodoviária, de *shoppings centers*, colégios, teatros e do Centro de Convenções. Sempre que aconteciam os convites, a regente nos consultava para decidirmos juntos a aceitação. Era comum alguns coristas não poderem estar presentes nas apresentações por incompatibilidade de agenda, mesmo assim, não deixávamos de confirmar a nossa participação nos eventos. Seleccionávamos juntos as canções e adaptávamos o repertório de acordo com os componentes que poderiam estar presentes e as demandas do espaço onde aconteceria a apresentação.

Além das competências musicais, o grupo precisava desenvolver também a habilidade de adaptação e adequação às dificuldades técnicas comuns aos shows. Precariedade de equipamentos, palcos com espaço insuficiente para as coreografias e ambiente acusticamente inadequado para a projeção vocal do coro são exemplos de situações adversas frequentemente encontradas. Ronaldo comenta sobre a capacidade de adaptação do coro:

O grupo conseguia se adaptar muito bem a qualquer dificuldade, eu lembro que a gente tocou em uma escada. Tinha coreografia no coral e a gente tocou em uma escada. Eu lembro que a gente se apresentou também em uma biblioteca; uma biblioteca, não; uma livraria. Foi um negócio meio louco, porque eram corredores bem estreitos; foi uma dificuldade, mas a gente se adaptava. (OLIVEIRA, Ronaldo, 2017).

Amélia, filha de Leila, além de corista do Juvenil, tocava flauta transversa em algumas músicas e, às vezes, acompanhava o coral ao piano. Nós dois éramos os responsáveis pela parte

instrumental tanto nos ensaios quanto nas apresentações públicas que aconteciam ao longo do ano letivo.

Uma particularidade interessante do Coral Juvenil é que, a cada final de ano, ele apresentava um espetáculo musical inédito junto a outros coros integrantes do Projeto Coral, coordenado pela mesma regente. Esses espetáculos eram escritos e produzidos por componentes do próprio projeto. A direção geral ficava a cargo de Leila Dias que, geralmente, trazia uma ideia ou tema já escolhido. Antônio Dias, esposo da regente, sociólogo e integrante do Coral Melodias, era encarregado de fazer a pesquisa histórica juntamente com a filha do casal, Aurora Dias, que criava o roteiro. Alice, outra filha, criou e ensaiou as coreografias na maioria dos musicais montados.

A partir do momento em já tínhamos a ideia do roteiro, o grupo levantava um repertório coerente com o tema escolhido e com o roteiro. Eram formadas comissões responsáveis pelas várias etapas da produção do evento tais como reserva de teatro, aluguel do som, contratação do iluminador, desenho do mapa da luz, escolha e confecção do figurino, impressão e venda dos ingressos, distribuição de convites, divulgação, levantamento de recursos financeiros e tesouraria.

O primeiro musical montado pelo grupo foi o “Volta ao Mundo”, em 1996. O espetáculo foi apresentado no salão nobre da Reitoria da UFBA e, além do Coral Infanto-Juvenil, contou com a participação de outros dois coros também integrantes do Projeto Coral, o Infantil e o Melodias, e ainda com uma equipe de teatro do Colégio Marista, instituição de ensino particular da cidade do Salvador.

Entrei no Projeto Coral no ano em que foi encenado o segundo musical, intitulado “Fotos Musicais”. Ele foi apresentado no Teatro Hora da Criança, em dezembro de 1997. Participaram do espetáculo o Coral Infanto-juvenil, o Coral Melodias e o Coral Infantil do Colégio Maristas juntamente com seu grupo de teatro. Neste ano, a regente convidou seus alunos da Disciplina Iniciação Musical II tanto para solos como para a formação da banda que acompanhou os três coros. Eu participei do espetáculo como pianista.

No ano de 1998, o Coral Juvenil e o Melodias apresentaram, juntos, o espetáculo musical “Viver Bahia”, no teatro SESC/SENAC, no Pelourinho. Tive a oportunidade de participar de todas as etapas de elaboração dele, desde a seleção do tema e das músicas, até a escolha do teatro e contratação da empresa que nos alugou o equipamento de som. Nessa época, eu já acompanhava o coro há um ano e meio e, durante esse período, realizamos várias apresentações pela cidade.

Essas experiências favoreceram a minha aproximação com a dinâmica do Projeto, compreendendo mais profundamente a estética artística que Leila buscava para o coral. Além disso, como o meu envolvimento com o grupo foi crescendo tanto na execução instrumental como na minha postura profissional, percebi que as pessoas passaram a confiar e contar comigo por verem a seriedade e o comprometimento com que eu lidava com as minhas tarefas.

Por tudo isso, fiquei com a incumbência de montar a banda que acompanharia os corais no musical “Viver Bahia”. O espetáculo abordou a folia, a magia e a alegria da Bahia. Devido à característica do repertório, pensei em incluir, além do piano e da flauta, que eram os instrumentos habituais das nossas apresentações, a percussão. Assim, convidei Ronaldo Oliveira e Nino Balla, os dois percussionistas que tocavam comigo na Banda de Axé. Nino relembra como foi sua chegada ao coro:

Lembro que você disse: ‘vamos pro Coral?’, ‘vamos.’. Apareceu o Coral; eu não sabia nem o que era, eu não sabia nem o que significava. Fui para o ensaio, eu lembro que eu fui para tocar. Aí eu comecei a fazer, a experimentar, combinando com você e Ronaldo o que ia rolar. (SANTOS, A., 2017).

Com o decorrer dos ensaios, chegamos à conclusão de que ter um percussionista e um baterista seria mais adequado para o resultado sonoro que buscávamos para aquele musical. Como Nino já tinha experiência com bateria, não foi problema para ele desempenhar esse papel. Depois da participação como instrumentista no musical “Viver Bahia”, Ronaldo Oliveira, o percussionista, decidiu entrar para o Coral Juvenil. Ele rememora como foi a sua chegada ao grupo e porque tomou a decisão de fazer parte do coro:

Assim, era tudo muito novo para mim; então eu estava apreensivo para ver se eu atendia às expectativas, mas foi muito bom, foi muito bom. Tanto que depois do meu primeiro espetáculo eu já fiz as apresentações de Natal, pegando tudo em cima da hora, tudo bem de ‘supetão’. Foi tudo tão bacana, que acabei entrando de vez no coral. (OLIVEIRA, Ronaldo, 2017).

Em 1999, apresentamos “Rimas da Bahia” no mesmo teatro do ano anterior. Era uma remontagem do “Viver Bahia”, porém com texto, arranjos e coreografias mais elaborados. Mais uma vez, participaram das apresentações o Coral Juvenil e o Melodias. Houve mudança de algumas coreografias e a inserção de novas músicas no repertório. Para isso, precisei pensar nas mudanças que também faria na banda. Como ela já estava formada com piano, flauta, percussão e bateria, então, convidei o baixista da Banda de Axé, Alex Márcio. Neste ano, como Nino precisou sair devido à incompatibilidade de agenda, chamei o baterista da banda Marcelo Ribeiro.

É importante esclarecer que havia a formação de uma banda para acompanhar os corais apenas por ocasião dos espetáculos musicais. Os instrumentistas começavam a participar dos ensaios em média um mês antes das apresentações, como relembra Alex: “[...] eu só participava



nos momentos de apresentações. Normalmente era no final do ano, que eu passava a fazer os ensaios, para fazer os musicais de final de ano. O coral sempre promovia esses espetáculos”. (RÊGO,A., 2017). Durante o restante do ano, Amélia, Ronaldo e eu acompanhávamos instrumentalmente o coral.

Com o advento da virada do século, Leila teve a ideia de montar um musical constituído dos grandes sucessos do centenário que ficava para trás. Ela propôs um apanhado de músicas que representassem cada década, contemplando sucessos desde Chiquinha Gonzaga, passando pelos toques da guitarra de Elvis Presley e chegando aos cantos e coreografias de Daniela Mercury. O Coral Juvenil e o Melodias, junto com o Infantil, abraçaram a iniciativa e, em dezembro de 2000, apresentamos “Sucessos de 10 em 10”.

Por ter uma característica musical bem mais ampla em seus estilos que as montagens anteriores, fez-se necessário uma nova formação instrumental na banda: entrou a guitarra. O curioso é que Ronaldo, o percussionista, foi quem acumulou também a função de guitarrista. A depender da música, ele tocava um ou o outro instrumento.

Nessa situação, o natural seria que Roberval, o guitarrista da Banda de Axé, tocasse no musical. Porém, desde o início do ano, ele decidiu ser corista no Juvenil e acabou optando por atuar no coro durante o musical. Ele aceitou o desafio de representar Elvis Presley, galgando, por conta do seu desempenho, muitos elogios.

*Figura 8 - Espetáculo Musical "Sucessos de 10 em 10 ", ano 2000.*



*Fonte: Arquivo pessoal de Carmelito Lopes*

Devido ao êxito do “Sucessos de 10 em 10”, decidimos fazer uma nova leitura dele em 2001, com algumas alterações necessárias. Modificou-se canções do repertório, algumas coreografias, excluindo e incluindo diferentes personagens, porém manteve-se a formação dos

músicos do espetáculo anterior. Como Roberval precisou sair do Coral, trocou-se o personagem de Elvis por um *pout pourrie* dançante dos Beatles para representar a metade do século XX.

Em 2002, o Projeto Coral recebeu, pela primeira vez, uma proposta de uma equipe de produção para a montagem de um espetáculo. A produtora cultural que nos convidou havia elaborado um projeto ligado à Secretaria Estadual de Educação que tinha como objetivo apresentar uma peça que contasse a história do Brasil, contemplando desde a chegada dos portugueses, até os dias atuais, em forma de musical. O musical seria apresentado para os alunos da rede pública estadual de ensino.

Assim, criamos e montamos o “Brasil em Canto”, musical apresentado no teatro Hora da Criança, que contou com a participação dos Corais Infantil, Juvenil e Melodias. A formação da banda se manteve a mesma do ano anterior, com apenas uma modificação, como esse espetáculo não tinha guitarra, Ronaldo ficou fixo na percussão.

*Figura 9 - Espetáculo Musical "Lacinho Cor de Rosa", ano 2003.*



*Fonte: Arquivo Pessoal de Carmelito Lopes*

Em 2003, foi a vez do “Lacinho Cor de Rosa”, uma história que confrontou a juventude contemporânea com o movimento da Jovem Guarda, marco dos anos 60. Dele, participaram o Coral Juvenil e o Melodias e uma formação de instrumentistas composta de outros músicos para tocarem ao meu lado. Alex e Marcelo não puderam participar por incompatibilidade de agenda, enquanto Ronaldo e Amélia, além dos solos, desempenharam papéis de destaque no desenrolar da história. Como o repertório era majoritariamente da Jovem Guarda, precisei de um guitarrista e Leila convidou um de seus alunos da graduação, Diogo Lima. Uirá Cairo, que

além de participar do Juvenil desde 2002 como corista, era baterista profissional, assumiu o lugar deixado por Marcelo. Para o baixo, convidei Adailton Bispo, então meu aluno no Projeto Social PRACATUM<sup>2</sup>.

Em 2004, recebemos um convite para reapresentar “Lacinho cor de rosa”, porém, devido à impossibilidade de alguns integrantes do Coral Juvenil, declinamos do convite. Um dos protagonistas recusou-se a representá-lo novamente. Como o personagem em questão tinha participações tanto musical quanto dramática intensas na montagem, não conseguimos substituí-lo satisfatoriamente.

Voltamos a montar um novo espetáculo em junho de 2005, cujo repertório era de composições de Gilberto Gil e foi apresentado apenas pelo Coral Juvenil. Esse musical fez parte da pesquisa de mestrado de Amélia, aqui referenciada como (SANTA ROSA, 2006) e, por esse motivo, ela foi a diretora geral do espetáculo. Para a banda desse musical, contei com o retorno de alguns antigos componentes: Alex reassumiu o baixo, e Ronaldo, a percussão. Para completar o grupo, convidamos o violonista Fábio Chagas, então estudante de Licenciatura em Música. A apresentação foi no teatro do Colégio São José.

Em 2006, decidi deixar o coral por entender que já havia dado a minha parcela de contribuição artística ao projeto e desejava trilhar novos caminhos artísticos. Em 2008, novamente fui convidado por Amélia Dias para participar do musical “Com a Perna no Mundo”, que fazia parte da sua pesquisa de doutorado, referenciada nesta pesquisa como (SANTA ROSA, 2012). Eu só cheguei ao trabalho na fase final de ensaios para colaborar como tecladista e fazer a direção musical de uma banda que ela mesma havia formado.

Retornei ao Coral Juvenil em 2011 e permaneci até 2013, ano em que a professora Leila se afastou definitivamente dos Cursos de Extensão da Escola de Música da UFBA. Nesse período, fizemos mais dois musicais, ambos abordando temáticas da contemporaneidade, como interações sociais e questões de gênero. O primeiro deles, “Uma Família Muito Unida”, abordava os dramas familiares com um toque de comédia. Além do Coral Juvenil, haviam professores de música e mestrandos do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música (PPGMUS) participando do mesmo. Foi apresentado no Teatro Martim Gonçalves, situado na Escola de Teatro da UFBA, em dezembro de 2011. O grupo instrumental foi formado por mim

---

<sup>2</sup> A Associação Pracatum Ação Social – APAS, fundada em 1994, sob o CNPJ nº 03.464.002/0001-20, é uma organização da sociedade civil, sem fins lucrativos, que realiza programas educacionais, culturais e de desenvolvimento comunitário no Candeal Pequeno de Brotas, em Salvador, Bahia. Disponível em: <http://www.pracatum.org.br/apresentacao/>. Acesso em: 24 nov 2017.

nos teclados, Uirá na bateria e Ronaldo Borges, músico e amigo da Cidade Baixa, no baixo. Já o segundo, “Tocando em Frente”, em dezembro de 2013, teve a presença dos corais Infanto-Juvenil, Juvenil e Melodias e foi apresentado no Teatro do Colégio São Paulo. O roteiro traçou uma história dos dramas humanos. A formação da banda tinha Alex Márcio no baixo, eu no teclado e um aluno da regente, Marcus Santos, na bateria.

## 5.1 TROCAS DAS EXPERIÊNCIAS MUSICAIS

O Coral Juvenil era constituído de três categorias de jovens: uma era formada por alunos da graduação em Licenciatura em Música, que, por terem passado pela seleção para entrar na universidade, já liam partituras e tocavam algum instrumento musical; outra, de jovens que faziam parte dos cursos de extensão da EMUS, matriculados em aulas de canto e/ou instrumentos musicais variados; a terceira e última categoria era composta por indivíduos que participavam exclusivamente da Prática Coral, tendo ingressado no grupo mediante convite de outros coristas ou motivado a cantar com o grupo após ter assistido a alguma das apresentações.

Para fazer parte do coro não era necessário nenhum tipo de seleção e cada corista que se integrava ao grupo trazia consigo suas histórias, sua cultura e suas experiências musicais, formando, assim, um conjunto heterogêneo em amplos aspectos. Santa Rosa (2006) explica que a maioria das pessoas que buscam participar de uma prática coral não tem nenhuma formação em Música, nem experiência com o fazer musical em grupo.

O contraste entre as experiências musicais dos integrantes era uma característica marcante no coral. Mesmo entre aqueles sujeitos que se encontravam dentro de uma mesma categoria, haviam desigualdades quanto às habilidades e às competências musicais de cada um. Davis, Silva e Esposito (1989) afirmam que as aprendizagens ocorrem a partir da relação entre sujeitos com diferentes níveis de experiência, independentemente da idade de cada um. Também apontam que essa interação contribui para a formação do indivíduo em aspectos diversos. Sobre a relação entre interação e aprendizagem, os autores afirmam:

A interação com o outro - seja ele um adulto ou uma criança mais experiente - adquire, assim, um caráter estruturante na construção do conhecimento na medida em que fornece, além da dimensão afetiva, desafio e apoio para a atividade cognitiva. A interação social atua, desta forma, sobre a zona de desenvolvimento potencial, fazendo com que processos maturacionais em andamento venham a se completar, fornecendo novas bases para novas aprendizagens (DAVIS; SILVA; ESPOSITO, 1989, p. 52).

A heterogeneidade quanto às questões musicais favorecia que as aprendizagens musicais acontecessem entre os próprios coristas, mesmo tendo a regente como professora, e

muito das aprendizagens musicais acontecia através da socialização dos saberes, de forma horizontal, entre os participantes do coro. Essas trocas aconteciam tanto na parte musical, quanto coreográfica. Era comum, por exemplo, um corista menos experiente colocar-se perto de outro veterano a fim de adquirir mais segurança na execução da linha melódica do seu naipe, ou um grupo se reunir antes do início dos ensaios e para relembrar, juntos, os passos das coreografias das canções que seriam executadas.

Segundo Cairo (2015), as trocas de saberes entre os participantes de uma prática musical em grupo ocorrem de diferentes maneiras: observação, imitação e execução. Essas trocas resultam na construção de um conhecimento que influencia, de modo direto, a aprendizagem musical do indivíduo e o desenvolvimento do grupo. Isso, além de contribuir com o aprendizado dos novos participantes, concorria significativamente para o desenvolvimento musical daquele que estava ensinando, pois, como era solicitado orientar e dirimir possíveis dúvidas dos demais coristas, fazia-se necessário estar sempre atento durante os ensaios a fim de manter-se seguro do repertório e das coreografias. Sobre essa socialização do conhecimento, Aurora relembra:

O fato de eu ter que saber para poder ajudar o outro, com certeza me botou mais no “sete e oito”, para poder aprender e ajudar. Ainda mais no comecinho que eu te falei, tinha uma época que era grande a rotatividade de gente. Então, quem ficava sempre tinha que ajudar quem chegou hoje, para cantar amanhã, para se apresentar amanhã; às vezes isso acontecia. (SANTA ROSA, A., 2017).

A rotatividade dos participantes do Coral Juvenil era expressiva, principalmente no início de cada semestre, quando ocorria a chegada de novos jovens e percebíamos a ausência de alguns coristas. Dias (2011) relata que tanto a rotatividade quanto a evasão são questões bastante comuns na rotina dos coros, pois eles, “em geral, têm duração superior à permanência tanto de qualquer de seus membros coristas, como do próprio regente ou dos gestores”. (DIAS, 2011, p. 85).

Com o passar do tempo, os indivíduos que permaneciam no grupo iam ganhando cada vez mais segurança e autonomia para realizar as atividades propostas pela regente, o que ficava visível na forma de cantar e dançar. Esses coristas que, normalmente no início do processo, cantavam baixo e muitas vezes apresentavam dificuldade na afinação, ao longo dos meses iam desenvolvendo a percepção auditiva, o senso rítmico e construindo um canto seguro. As novas habilidades estimulavam a autoconfiança, o que lhes permitia “arriscar” mais durante os ensaios e as apresentações. Como resultado, tínhamos coristas mais confiantes, com vozes mais presentes e com maior desenvoltura na execução das coreografias. Dias (2011) destaca a importância da autoconfiança na prática coral afirmando que “dela se depende para todo o processo de preparação vocal e de execução do repertório, assim como para o resultado artístico

que se consegue alcançar, acrescentando, ainda, os valores de ordem sociais e humanos inquestionáveis”. (DIAS, 2011, p. 190).

## 5.2 APRENDIZAGENS DOS CORISTAS

A condução dos ensaios do Coral Juvenil era realizada por uma educadora musical, que liderava, no primeiro momento dos ensaios, dinâmicas musicais e corporais interativas diversas, trabalhando as linhas melódicas de cada naipe, células rítmicas e independência das vozes. Fonseca (2016) aponta que, mesmo que o objetivo principal de um coral não seja a Educação Musical, a dinâmica dos ensaios acaba favorecendo que as aprendizagens aconteçam. Segundo a autora:

Esse olhar para a Prática Coral na perspectiva da Educação Musical, portanto, tem o compromisso de enxergar não só o resultado artístico do coro e nem só seu desenvolvimento técnico-vocal, mas também na contribuição que esta prática musical possa trazer ao corista no que se refere à sua familiaridade com a música, aprendendo seus elementos de forma prazerosa. (FONSECA, 2016, p. 50).

Dessa forma, além da aprendizagem que acontecia naturalmente na rotina de ensaios e apresentações públicas, essa condução dava aos coristas a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre a música e seus elementos, propriedades do som e, por vezes, até a leitura de partituras. Sobre o processo de ensino dos arranjos que acontecia sobretudo por repetição de cada parte da música, Ronaldo revelou:

A gente, às vezes, recebia a partitura, mas era muito por repetição. O piano fazia a voz, a gente cantava em seguida, mas quem já tinha uma vivência, já conhecia mais de partitura, podia acompanhar ali, por mais que soubesse só um pouco, mas dava para ter um entendimento do que era. Mas a maioria era por repetição, mesmo. (OLIVEIRA, Ronaldo, 2017).

O repertório do Coral Juvenil, além de eclético, tinha canções arranjadas em uníssono, a duas, três ou quatro vozes. Os coristas tinham a oportunidade de executar solos, cantar em duetos, trios, quartetos e participar de grupos com até mais de 100 pessoas. Além da prática vocal, os integrantes do coro participavam da elaboração de arranjos vocais coletivos e das coreografias apresentadas tanto em recitais, quanto em musicais.

Os arranjos executados eram adaptados à composição do grupo e, portanto, criados especificamente para aquela formação ou mesmo pelos membros dela. Muitas vezes eu também participava da elaboração dos arranjos e contribuía para aprendizagem do mesmo, na medida em que executava ao piano as melodias que seriam cantadas por cada naipe.

Aquele grupo tinha como particularidade ser um coro performático, ou seja, um coral que aliava a dança e/ou o teatro ao canto. Isso indica que, além do trabalho de execução musical,

próprio de qualquer coro, os nossos coristas realizavam gestuais, locomoções e coreografias bastante arrojadas.

### 5.3 APRENDIZAGENS DO PIANISTA NO CORO

Nos meus primeiros ensaios como pianista do coral, tinha de ficar sempre atento aos comandos da regência. Diante da minha experiência musical adquirida principalmente na Banda de Axé, em determinados momentos, sentia o desejo de alterar o modo de tocar no coro, mas não me sentia confiante em levar novas possibilidades diferentes daquelas tocadas pelo pianista anterior.

As formas como a regente queria para apoio pianístico estavam ligadas à construção de introduções e interlúdios claros e bem definidos, até mesmo porque muitas músicas eram apresentadas ao público sem regência. Ela pedia também apoios melódicos para naipes que demandavam suporte e ritmos bem marcados para a clareza dos tempos. Nas questões de dinâmica, era frequente o pedido de leveza na intensidade dos acompanhamentos para não cobrir as vozes.

Diante dessa demanda, fui percebendo, gradualmente, a importância de buscar formas de acompanhamento que pudessem oferecer ao grupo suporte rítmico, harmônico e melódico, com batidas que deveriam ser consistentes e bem definidas e acordes que deveriam ser executados em inversões que ajudassem os coristas a manterem suas respectivas melodias com boa afinação e independência dos demais naipes.

A partir da minha vivência na Banda de Axé, comecei a imaginar aquele coral sendo acompanhado por instrumentistas que lhes facilitassem o canto e a dança. Assim, pensei numa formação de grupo instrumental com baixo, guitarra e bateria. Mas, como seriam as células rítmicas executadas por esses instrumentos naqueles contextos? Como as harmonias se encaixariam nos padrões rítmicos propostos?

Tentando responder a esses questionamentos, passei a enxergar o piano como uma minibanda e comecei a planejar os acompanhamentos da seguinte forma: a mão esquerda funcionava como um baixista, construindo as melodias e ostinatos rítmicos na região grave do piano, e sempre mantendo a pulsação da música. A mão direita construía o encadeamento de acordes, que eram executados em modelos rítmicos de forma que, combinados com a linha de baixo realizada pela mão esquerda, constituíssem uma base musical para amparar o canto e contribuir positivamente para o resultado sonoro final. Sobre essas demandas do pianista de coral, Muniz (2010) revela que aqueles que trabalham com corais, cantores, grupos de ballet,

entre outras formações, acabam desenvolvendo e aprimorando suas habilidades de forma empírica e autodidata, através de situações práticas, a exemplo de ensaios, apresentações e estudo de repertórios diversos.

Toda a experimentação rítmica e harmônica só foi possível porque o repertório do coral era basicamente composto de músicas populares e trabalhávamos quase que totalmente com cifras para construir os acompanhamentos. Poucos arranjos traziam a partitura do piano e o mais comum era haver a grade das vozes escritas no pentagrama e a indicação dos acordes.

Aquele contexto me deixava muito à vontade para propor até uma forma pessoal de acompanhamento ao piano, o que contribuía de forma significativa no desenvolvimento da minha técnica instrumental, das percepções harmônica, melódica e rítmica, criatividade, além da ampliação do meu repertório pessoal, visto ser ele constituído por músicas de diversas épocas e regiões do mundo.

As atividades de alongamento e integração conduzidas no início de cada ensaio contribuíram de forma significativa na minha formação instrumental e musical. Nesses momentos, quando o grupo estava trabalhando postura e respiração, às vezes eu entrava tocando uma melodia improvisada em um determinado estilo e a regente conduzia as práticas a partir do que estava ouvindo eu tocar. Em todas essas atividades de aquecimento vocal e corporal, as dinâmicas aconteciam de forma muito espontânea. Ora eu seguia as propostas musicais da regente, ora ela me acompanhava.

Essas aprendizagens musicais que obtive em decorrência das demandas apresentadas pelo coro, na medida que são situações de acompanhar grupos musicais, coadunam com os estudos de Muniz (2010), que revela a importância da prática na formação do pianista que acompanha corais:

Observamos, então, que o pianista que pretende se dedicar a uma carreira de corpetidor, músico de câmara ou mesmo como pianista colaborador, deve destinar seus esforços ao aprendizado autodidático, porém colhidas de experiências em conjunto. Autodidata, pois serão descobertas que ele irá fazer sozinho ao longo do processo de aprendizado durante os ensaios com grupos de câmara, corais, cantores de ópera, na sala de aula com o aluno de instrumento ou de canto, ou em outras situações. (MUNIZ, 2010, p. 37).

#### 5.4 APRENDIZAGENS DOS CORISTAS NOS ESPETÁCULOS MUSICAIS

Os espetáculos musicais elaborados, produzidos e apresentados anualmente pelo Coral Juvenil, também estimulavam novas aprendizagens artísticas tanto para os coristas, quanto para mim enquanto pianista e para os músicos das diversas formações de banda que os acompanhavam. Sobre essas aprendizagens obtidas pelos participantes do mesmo coral na



experiência de construção e montagem do espetáculo musical intitulado “Lamento Sertanejo” apresentado pelo Coral Juvenil em 2005, Santa Rosa (2006) destaca:

A realização das três linguagens artísticas em um mesmo contexto possibilitou aos alunos diversos outros aprendizados como a ampliação dos conhecimentos gerais, a valorização do seu contexto sócio-cultural, o desenvolvimento do senso estético, a ampliação do repertório nas diversas linguagens artísticas, o desenvolvimento das diferentes potencialidades criativas e expressivas, a coordenação motora e independência, a atenção e a concentração intrínsecas às práticas artísticas e o desenvolvimento das diversas habilidades artísticas para a performance. (SANTA ROSA 2006, p. 122).

Por se tratar de Teatro Musical, os jovens que participavam do coro, além de cantar, também precisavam desenvolver habilidades em outras duas linguagens artísticas: dança e teatro. Para desempenharem satisfatoriamente esses papéis, eles eram desafiados constantemente a desenvolver habilidades e competências nessas três linguagens artísticas de modo bastante intenso durante os ensaios. Santa Rosa (2012) relata, em sua pesquisa, como os coristas eram desafiados e estimulados a desenvolver suas competências durante a preparação para o musical “Com a Perna no Mundo”, apresentado pelo Coral Juvenil em 2008:

Neste caso, os desafios apontados trataram-se da preparação e realização de apresentações em curto prazo, a intensa atividade de preparativos durante as semanas que antecederam a apresentação do espetáculo e, principalmente, a semana de trabalho com a diretora teatral, cujo objetivo era rever e recriar todo o espetáculo. (SANTA ROSA, 2012, p. 165).

Como descrito pela autora, nas semanas que antecederam as apresentações dos espetáculos musicais, os ensaios eram intensificados e chegávamos a nos reunir também aos finais de semana para aprimoramento de todas essas habilidades. Santa Rosa (2006), explica como eram planejados e organizados os ensaios:

Na constituição do Musical, foram trabalhadas três diferentes linguagens artísticas: a música, a dança e o teatro, porém a ênfase deste trabalho foi dada à música. Inicialmente, cada uma delas era trabalhada de forma separada para que se obtivesse um maior aprofundamento em cada umas dessas linguagens artísticas e resultados mais rápidos. Numa fase mais adiantada, mais perto da apresentação do espetáculo, os ensaios passaram a ser conduzidos de forma interdisciplinar, unindo os trabalhos de música, teatro e dança em um só. (SANTA ROSA, 2006, p. 49).

Nesses encontros, eram trabalhadas exaustivamente as canções e as coreografias que seriam apresentadas no palco, além do texto e da marcação das cenas. Como o nosso coro era um coral performático e a maioria das músicas do nosso repertório de rotina tinha também uma coreografia estabelecida e ensaiada, os coristas já tinham a prática de aliar o canto à dança. Entretanto, o mesmo não acontecia com o teatro, por isso a linguagem artística que os integrantes do coral mais tinham dificuldade de aprimorar era a teatral. Santa Rosa (2006) descreve como se deu o processo de desenvolvimento do texto teatral durante a preparação do musical “Lamento Sertanejo”:

[...] provavelmente foi o que mais exigiu tempo na construção do Musical. Muitos ensaios foram dedicados à construção dos personagens, à memorização do texto e da marcação de cenas. Desta forma, acredita-se que a linguagem artística mais desenvolvida pelos alunos tenha sido a teatral. (SANTA ROSA, 2006, p. 117).

Roberval, guitarrista da Banda de Axé, conheceu o trabalho do Coral Juvenil nas apresentações dos musicais “Viver Bahia”, em 1998, e “Rimas da Bahia”, em 1999. Ao ver seus colegas da banda no palco, juntou-se ao coro e participou do musical “Sucessos de 10 em 10”, em 2000, como corista e solista/ator. Ele relatou, na sua entrevista, o desafio pessoal que enfrentou durante o processo de construção do personagem que representou no espetáculo:

O Elvis foi um grande desafio para mim. Elvis Presley é uma responsabilidade. Eu sempre gostei de Elvis e é uma responsabilidade muito grande. Elvis, com aquele ar dele, aquele sex appeal dele, aquela coisa de corpo dele... Então, Elvis mexeu comigo; eu ficava em casa incorporando a história, eu treinava com Alice, a coreógrafa; o diálogo era mais com ela. A gente construiu o personagem juntos. Ela me ajudou a entrar no papel e conseguir bancar, em pequenos comportamentos, pequenos detalhes o personagem. Foi muito, muito excitante. Mexeu comigo. Às vezes, por não ser de teatro, eu não tenho essa vivência, eu tinha dificuldade de sair daquele papel, era muito atraente ser Elvis. (OLIVEIRA, Roberval, 2017).

Notava-se que, por ocasião da proximidade das apresentações, a frequência de contato quase que diário com a prática musical coletiva, aliada à motivação em aprender que grupo vivenciava, criava um terreno fértil para o desenvolvimento artístico de cada um dos envolvidos no processo. Sobre as aprendizagens adquiridas durante o período de preparação do musical “Lamento Sertanejo”, Santa Rosa (2006) revela:

As habilidades artísticas de expressão musical, corporal e teatral foram belas conquistas realizadas pelos alunos do Coral Juvenil. Alunos que nunca haviam participado de uma prática artística mostraram-se capazes, não só de aprender uma canção e cantá-la dentro da linguagem polifônica, como também de aliar a ela o gesto e a dança na expressão corporal e a interpretação teatral a partir da reflexão e construção de personagens. (SANTA ROSA, 2006, p.117).

Outro aspecto importante destacado pelos entrevistados foi a possibilidade do desenvolvimento da expressão teatral na construção das personagens e roteiros dos musicais. Santa Rosa (2006) descreve o crescimento artístico dos coristas do Juvenil ao final do processo de elaboração, ensaios e apresentações do espetáculo “Lamento Sertanejo”:

Os alunos apresentaram desenvolvimento significativo nos quesitos da criatividade e na habilidade de memorização, assim como na aquisição de conteúdos culturais, que pôde ser conferido durante todo o processo de criação nos ensaios com a aprendizagem dos conteúdos presentes no espetáculo. O desenvolvimento dos conteúdos musicais foi um dos mais relevantes resultados apresentados pela pesquisa. Os alunos apresentaram crescimento também na percepção e execução rítmica, melódica e harmônica, como pôde ser visto no crescimento das execuções musicais do espetáculo. Enfim, foram também relevantes os resultados apresentados no desenvolvimento dos aspectos artísticos. Eles foram ganhando expressividade nas diferentes linguagens artísticas trabalhadas e também no quesito desenvoltura de palco ao demonstrarem domínio e autoconfiança ao se apresentarem. (SANTA ROSA, 2006, p. 121).

Através das respostas colhidas nas entrevistas desta pesquisa, pude perceber o quanto aqueles jovens consideravam enriquecedor ter participado de uma experiência com prática musical coletiva que lhes oferecia diferentes possibilidades do fazer artístico. Aurora exemplificou, durante a entrevista, a importância desta experiência em sua carreira profissional:

[...] tinham solos, tinham duetos, tinham trios, tinha, às vezes, o coral todo, às vezes, o coral todo cantava uníssono, às vezes cantava aberto, às vezes eram arranjos mais agitados, às vezes eram arranjos mais lentos. Às vezes eram arranjos trazidos de fora, às vezes eram arranjos que a gente mesmo criava. Então assim, todas as experiências musicais que eu poderia imaginar eu tive ali naquele momento. Às vezes minha mãe (a regente) pegava músicas que eram instrumentais, que não tinha letra, e colocava um 'tchu ru ru', uma coisa para a gente criar. Todas as possibilidades eu acho que passei ali dentro. (SANTA ROSA, A., 2017).

Uirá é um dos entrevistados que participou do Coral Juvenil em diversas funções tais como corista, solista, ator, arranjador de trabalhos corporais e como baterista de uma das formações da banda. Nesta última função, ele não cantou junto ao coro. O roteiro do espetáculo, intitulado "Lacinho Cor de Rosa", abordava os anos sessenta. Nesse, ele preferiu participar como músico da banda. Sobre essa experiência, ele destacou seu crescimento enquanto músico profissional:

Como músico, eu aprendi muito arranjo, a fazer arranjo em grupo, a ser dirigido, porque você estava sempre dirigindo, ou Amélia estava dirigindo a parte musical. Eu aprendi muito a trabalhar em grupo, a ser liderado; na maioria das vezes eu era liderado. Teve uma vez que eu fui líder, no caso de 'Lamento Sertanejo', que eu fiz um arranjo com os baldes e sandálias no chão batendo no chão; não me lembro. É muito vasto, é muito vasto; você perguntou da parte musical; a gente nem está falando da parte do teatro. (CAIRO, U., 2017, 2017).

Roberval, além do desafio de atuar como Elvis Presley, evidenciou em sua fala os desafios das aprendizagens musicais e de expressão corporal enfrentados através da sua experiência no coro, especialmente na habilidade de abrir vozes:

Eu acho que esses desafios do performático, e esse conhecimento musical foram muito importantes para mim. Quando eu cantava na banda, eu pensava: 'ah estou fazendo a segunda voz, estou fazendo a terça', mas, às vezes, o que fazia era quinta, e eu não tinha muita clareza; e lá no coral, eu acho que isso me ajudou. Não necessariamente para eu construir ou fazer como Amélia; que eu me lembro que fazia, 'essa aqui é terça' e ela fazia 'essa aqui é a quinta'; eu não desenvolvi essa habilidade, mas aprendi a identificar. Eu ampliei o meu horizonte de canto. (OLIVEIRA, Roberval, 2017).

## 5.5 APRENDIZAGENS DOS INSTRUMENTISTAS NOS ESPETÁCULOS MUSICAIS

Nos dez espetáculos que participei, diferente do piano dos ensaios na EMUS, eu levava o meu teclado, já que não havia piano na maioria dos teatros em que estivemos. Em oito deles, os arranjos instrumentais e a direção musical da banda convidada para esses espetáculos estavam sob minha responsabilidade. Assim, além do papel de pianista, arranjador e diretor

musical, eu estava encarregado de escolher os instrumentos de acordo com o estilo musical da peça e, então, convidava os instrumentistas relacionados a essas escolhas. Essa função, obviamente, me desafiou a pesquisar bastante sobre o tema do roteiro e estilo musical da época para tomar as decisões mais apropriadas.

Aliado à prática instrumental, sempre que se fazia necessário eu participava como corista para dar volume ao naipe dos baixos. Também cantei e dancei em um dos espetáculos musicais, “Lacinho Cor de Rosa”, fazendo um *playboy* dirigindo um carro na música “Rua Augusta”. Nele, eu colocava uma jaqueta, pulava do praticável da banda e, ao final da música, voltava para o teclado, tirando a jaqueta e vestindo novamente o figurino da banda.

Os músicos convidados para tocarem nesses espetáculos eram, normalmente, meus amigos da Banda de Axé. Essa experiência com o Teatro Musical trouxe contribuições complementares e significativas para a nossa formação profissional como músicos, pois, durante os espetáculos, tivemos a oportunidade de tocar e arranjar para canções dos mais diferentes estilos. Segundo Galvão e Lacorte (2007), muitas são as habilidades que os músicos populares precisam desenvolver para se tornarem capazes de suprir as demandas musicais encontradas nas diversas áreas em que atuam:

Aspectos técnicos e de interpretação, improvisar, conhecer cifras, tablatura e/ou partitura, tocar sequências harmônicas e escalas, acompanhar e/ou fazer solos em diferentes contextos, dominar um vasto repertório musical são algumas dessas habilidades frequentemente implícitas no trabalho desses profissionais. (GALVÃO; LACORTE, 2007. p. 31).

Nesse sentido, acompanhar instrumentalmente o canto daqueles jovens nas apresentações dos musicais estimulava a nossa prontidão, pois era imprescindível que começássemos a tocar no momento exato e com o andamento certo; incentivava a improvisação, pois sempre que algum imprevisto acontecia, a banda precisava estar pronta para agir alongando ou encurtando introduções e interlúdios, até que o ocorrido fosse resolvido. Algumas vezes tínhamos de preparar números puramente instrumentais enquanto o elenco fazia suas trocas de figurino. Os ensaios gerais e as apresentações nos teatros da cidade proporcionavam-nos uma familiaridade enriquecedora com esse ambiente, onde aprendemos sobre iluminação, sonorização, acústica, marcações de cena, coxias, camarins, cenários, figurinos, adereços, ingressos, convites e diversos outros elementos que são próprios desses contextos.

Outro aprendizado relevante, adquirido a partir da vivência dos musicais diz respeito à dinâmica musical. Na prática musical da Banda de Axé, já havia uma preocupação quanto às dinâmicas de cada música. Porém, os cuidados deveriam estar focados no equilíbrio entre as diversas intensidades instrumentais. Além do mais, os estilos musicais que executávamos na

banda tinham como características a marcante presença rítmica e um grande volume de instrumentos, produzindo uma densa massa sonora dançante.

No coral, por sua vez, tocávamos apenas para acompanhar o canto e favorecer a interpretação dos coristas. Tínhamos um papel importante e indispensável nas apresentações do coro, porém não éramos os protagonistas. A banda deveria soar de forma clara e precisa, porém apenas como uma base sensível e delicada para acompanhar as melodias, sem prejudicar a emissão vocal dos cantores nem a escuta da plateia. Sobre esse aprendizado obtido no coral, Nino, o baterista do musical “Viver Bahia”, em 1998, fez sua declaração sobre isso:

Se a banda não faz, não é acostumada a fazer, a galera não sabe fazer, você tem que saber fazer, entendeu? Mesmo em uma banda que ninguém está fazendo dinâmica, você tem que fazer a sua. Você não tem que tocar fortíssimo o tempo todo, senão você não vai aguentar. Então você faz a sua dinâmica e, na hora que você acha que tem que ser mesmo, na hora dos refrãos, você ‘senta a mão’. Isso no Coral eu aprendi muito, porque tinha que tocar com a música e acompanhar as vozes. Se tocasse forte, atrapalhava o espetáculo. (Entrevista com Nino).

## 5.6 O SIGNIFICADO DAS APRENDIZAGENS

A prática de acompanhar o coral, enfim, despertou em mim e, declaradamente nos músicos da banda, um novo olhar sobre as possibilidades do fazer musical. Assim, fomos apresentados a uma forma de tocar e vivenciar a música até então inédita para nós.

Diferentemente da Banda de Axé, na qual o ritmo e o corpo tinham predominância, no coral pudemos trabalhar com melodias mais dramáticas e harmonias mais elaboradas. Se por um lado não tínhamos a riqueza polirrítmica do *Axé Music*, em que cada instrumento executava um motivo rítmico minuciosamente combinado, no Coral, os acordes tinham de acompanhar arranjos vocais sofisticados com diferentes encadeamentos harmônicos. Os dois contextos acabaram revelando-se complementares e de relevante importância para a formação musical de cada um de nós.

## 5.7 FAZENDO AMIGOS

Quando comecei a frequentar os ensaios do coral, percebi que já existiam vínculos afetivos estabelecidos entre alguns participantes do grupo, principalmente entre aqueles que integravam o projeto há mais tempo. Uma característica da regente que notei assim que comecei a frequentar os ensaios era a preocupação em acolher os novos integrantes. Normalmente era utilizado o momento inicial dos ensaios, quando aconteciam os exercícios de alongamento, jogos musicais de integração e aquecimento corporal, para realizar atividades que

promovessem, além do aquecimento corporal e vocal, o acolhimento e a aproximação entre os coristas. Nesse sentido, ela sempre propunha atividades lúdicas para favorecer o aprendizado dos nomes e dinâmicas musicais que estimulassem a integração do grupo.

Santa Rosa (2006), em sua pesquisa de mestrado, descreve minuciosamente esse aquecimento que acontecia na primeira parte de cada ensaio do Coral Juvenil. Nesse momento, as dinâmicas propostas buscavam propiciar “a apresentação dos componentes do grupo, o seu entrosamento e integração, a descontração, a capacidade de concentração, a autoconfiança, a qualidade de afinação, a habilidade de improvisação e criação”. (SANTA ROSA, 2006, p. 51).

Como consequência dessa iniciativa que a regente e, por consequência, o coro tinha em receber bem os novos participantes, eles logo se sentiam parte do grupo, o que gerava a motivação para retornarem nos próximos ensaios. Sobre isso, Uirá relembra como foi sua primeira experiência no Coral Juvenil:

Uma sensação de acolhimento, mesmo, do grupo. É como se você já conhecesse aquelas pessoas há muito tempo. Então foi uma sensação de primeiro estar um pouco tímido, meio sem jeito, mas, já no final da primeira aula, de me encantar e ter vontade de continuar participando. (CAIRO, U., 2017).

A sensação de pertencer a uma coletividade, que brota nos sujeitos devido aos laços afetivos constituídos através das interações sociais, bem como a percepção do grupo de que aquele indivíduo é parte do seu conjunto, acontecia entre nós. É o que se explica como “Sentimento de Pertença”. Segundo Dias (2011), para constituir o sentimento de pertença é necessário: “[...] que os seus membros assegurem a sua frequência e desenvolvam interações significativas para que o processo e o resultado estético musical possam acontecer e assegurar a sua adesão consciente, deliberada e com a maior permanência possível.”. (DIAS, 2011, p. 91).

De acordo com a autora, esse sentimento torna-se evidente quando o indivíduo, por se sentir peça importante do contexto, mobiliza ações para estar com o grupo e também se manifesta na falta que ele sente quando alguém, por algum motivo, não comparece ao compromisso firmado. Dias (2011) afirma ainda que o sentimento de pertença, apesar de ser fruto das trocas afetivas e interações sociais do sujeito na coletividade, floresce de forma subjetiva no íntimo de cada um.

Entre os participantes do Coral Juvenil, eu conhecia inicialmente apenas a regente, Leila Dias, minha professora em uma disciplina da graduação. Por ser o pianista acompanhador, não participava da roda durante as atividades de integração desenvolvidas nos ensaios. Ainda assim, a cada dia, percebia em mim o desenvolvimento desse sentimento de pertença. Mesmo os ensaios sendo à noite e depois de um dia inteiro de trabalho, todas as semanas eu ia tocar no

Coral Juvenil com muita alegria. Gostava de chegar cedo para conversar, rir e me divertir junto com os demais participantes antes do início das atividades.

Santa Rosa (2012) destaca em sua pesquisa que, apesar de existir um compromisso celebrado entre os componentes do grupo, em que ficava acertado que cada integrante se responsabilizava em participar de todo o processo de elaboração e apresentação do musical, “os alunos afirmaram que não era a obrigação que os motivava a comparecer aos ensaios, mas, sim, o prazer vivenciado durante as aulas”. (SANTA ROSA, 2012, p. 187).

Além dos momentos de ensaio, as apresentações também promoviam importantes aproximações entre nós. As conversas e brincadeiras durante o trajeto para os diversos eventos, os momentos de descontração antes dos shows e ao término deles e as situações inusitadas que sempre aconteciam durante as apresentações eram circunstâncias que estimulavam a criação de vínculos afetivos cada vez mais estreitos.

Especialmente sobre as apresentações públicas, Dias (2011) aponta que elas propiciam “oportunidades diferenciadas para as interações dos coristas, pois eles cuidam das indumentárias, maquiagens, cabelos e adereços, conferindo-se uns aos outros, demonstrando, desse modo, relação de companheirismo”. (DIAS, 2011, p. 157).

A respeito das interações que aconteciam fora dos ensaios foram abordadas também pelos meus sujeitos pesquisados. Aurora lembrou delas durante a entrevista: “[...] era o momento de interagir fora dos ensaios, que a gente podia conversar de tudo, que podia cantar outras coisas e ficar brincando. E a gente via as pessoas mais arrumadinhas, porque, normalmente no coral, as pessoas iam desarrumadas e tal”. (SANTA ROSA, A., 2017).

Diante de tudo isso, pode-se ver que os vínculos afetivos estabelecidos entre os integrantes do coro contribuíam significativamente para as sociabilidades entre todos nós, além do crescimento musical, vocal, interpretativo e corográfico. A respeito da relação do processo de construção do conhecimento com as aproximações que acontecem entre os integrantes de um coral, Dias (2011) afirma:

O processo de ensino/aprendizagem musical presentes no coral pressupõe a interação entre os coristas, a partir da qual resulta um pacto de colaboração, renovado a cada encontro, dentro de um tempo e espaço estabelecido, tanto dos ensaios como das apresentações, no interesse mútuo de fazer música. (DIAS, 2011, p. 19).

Essas aproximações, além de indispensáveis no processo de ensino/aprendizagem, modificam a maneira dos sujeitos se relacionarem com o mundo e com eles mesmos. Schütz (2012), sobre a relação dos indivíduos com os estímulos encontrados no meio em que habita e como ele influencia nas suas transformações, entende o seguinte:

[...] o indivíduo está imerso em um ambiente rodeado de outras experiências fornecidas por diferentes personagens. Tais personagens estão em constante modificação de si mesmos de acordo com as relações e trocas fornecidas pelos próprios indivíduos envolvidos no meio. (SCHUTZ, 2012, p. 26).

Cairo (2015) vai ao encontro do pensamento de Schültz (2012) quando afirma que “as interações não só influenciam na aprendizagem e na sociabilização das pessoas, mas também interferem nas suas diversas transformações que acontecem a partir dessas experiências pessoais, cognitivas e sociais”. (CAIRO, 2015, p. 67). Ou seja, as transformações individuais são influenciadas tanto pelo mundo em que as pessoas habitam, quanto pelas interações sociais estabelecidas entre elas, no caso específico os integrantes do Coral Juvenil.

A partir do segundo semestre de cada ano, com a proximidade da apresentação do nosso espetáculo musical, a rotina de ensaios era intensificada, pois, ao invés de um ensaio semanal, tínhamos dois ou três encontros, chegando, às vezes, a depender da necessidade, a ensaiar durante os finais de semana.

Além de todos esses ensaios, outra demanda que surgia para o grupo nesta época, também por conta dos musicais, era da formação das comissões que seriam responsáveis pelas várias etapas da produção do evento. Através dessas comissões reservava-se a pauta do teatro, alugava-se o som, combinava-se com o iluminador o desenho da luz do espetáculo, decidia-se o figurino, contratava-se a costureira para confeccionar o figurino escolhido, vendia-se os ingressos e produzia-se eventos para angariar fundos a fim de custear a produção.

Em sua pesquisa, Santa Rosa (2006,) acentuou a importância desse momento e desse envolvimento dos coristas na preparação do musical:

À medida que o processo foi avançando, chegou o momento de se pensar na produção do espetáculo. Nada disso foi indiferente aos participantes. Assim, um considerável número de reuniões foi realizado nas quais foram levantados os custos de figurino, das pautas de teatro, da iluminação, da sonorização, da divulgação, além de um modesto cachê para os músicos que fizeram a instrumentação durante o processo. (SANTA ROSA 2006, p. 19).

A intensificação dos ensaios e as reuniões das equipes de produção contribuía, de modo relevante, para as aproximações entre nós, nos unindo ainda mais em torno de um objetivo comum, favorecendo, dessa maneira, o estreitamento das relações afetivas. É verdadeiro afirmar, também, que, se eventualmente houvessem questões de desentendimento entre algumas pessoas, esse contato mais frequente tendia a intensificar essa desavença. Aurora rememora como eram os processos que antecediam os musicais:

O musical era um projeto a longo prazo; então as relações iam se aprofundando mais e a gente tinha que ficar até o final, para que aquilo funcionasse. Isso, de uma maneira positiva, e, de uma maneira negativa. Se você tinha rixa com alguém, essa rixa só ia piorando, enquanto o musical ia sendo construindo, e o contrário, também. (SANTA ROSA, A., 2017).



Sobre esses desentendimentos entre os coristas, Dias (2011) os atribui a questões relacionadas à subjetividade dos indivíduos assim como a aspectos culturais e sociais:

É importante observar que as diferenças apresentadas pelos coristas no conjunto do coro não são sempre de caráter ontológico, mas podem ser, apenas, devido aos diferentes estágios de inserção no grupo, ou mesmo pela revelação de traços socioculturais, tanto dos antigos como dos novos coristas, adquiridos em outras sociabilidades e dos quais se tornaram portadores. (DIAS 2011, p. 99).

Os momentos mais delicados nas relações entre os coristas se voltavam para a escolha dos solistas e dos protagonistas propostos pelos roteiros dos musicais. Essa escolha dos solistas, para cada uma das músicas, costumava ser feita pela regente e/ou pelos próprios coristas. Já os personagens de destaque na trama teatral dos espetáculos musicais, eram escolhidos em comum acordo entre a regente e o diretor de teatro. Muitas vezes, os coristas que esperavam ser selecionados e que não obtinham sucesso, comentavam com os colegas mais próximos a sua insatisfação. Porém, nunca tomei conhecimento de que alguém tenha deixado de fazer parte do Coral Juvenil por esse motivo.

Era comum os integrantes do coral se encontrarem em eventos sociais diversos, tanto aqueles ligados ao coro como às festas de confraternização, além daqueles sem conexão alguma com as atividades musicais do grupo, como aniversários e shows musicais. Dias (2011) afirma ser natural que as aproximações que acontecem no ambiente do coral ultrapassem os limites da prática musical e os indivíduos que identifiquem afinidades entre si desenvolvam novas possibilidades sociais:

Além das interações que ocorrem entre os envolvidos durante as experiências pedagógico-musicais da prática coral, que se dão tanto nos ensaios como nas apresentações públicas, outras interações sociais “resvalam” para além delas, como acontece nas caronas, nas saídas eventuais de alguns grupos e nos encontros para comemorarem seus aniversários. (DIAS, 2011, p. 165).

As relações pessoais entre os participantes eram tão relevantes, a ponto de, em determinados momentos, os coristas irem aos ensaios muito mais para estar com amigos do que para fazer música, como relembra Ronaldo:

[...] era o clima do grupo; não era um grupo profissional de teatro. Era um grupo que, em primeiro lugar, gostava de estar ali para se ver, gostava de estar junto. Virou um grupo de amizade, um grupo de amigos que estavam ali se vendo e que fazia as apresentações. (OLIVEIRA, Ronaldo, 2017).

Os desafios musicais enfrentados na execução de um repertório diverso, uma nova rotina, própria de um coral performático, bem diferente das dinâmicas de uma banda de axé, e a experiência de nos apresentamos em teatros e para públicos diferentes dos que estávamos acostumados, contribuíram de forma significativa para a consolidação da nossa amizade.

Alex relembra como eram os minutos que antecediam as apresentações dos musicais, quando já estávamos instalados no teatro:

Era engraçado, a gente na *house mix*, esperando as pessoas da platéia tomarem seus lugares. O Coral lá nos camarins e a gente ali, escondido, conversando pra variar. Dando risada de alguma coisa, olhando quem estava chegando, quem não estava esperando tocar o sinalzinho. (RÊGO, A., 2017).

Ainda nesses momentos que precediam às apresentações, observávamos coisas interessantes que aconteciam, a exemplo de minha família que, quando entrava no teatro, sempre se sentava ao lado do praticado onde a banda iria tocar. Identificávamos cada um que chegava, checando os parentescos conosco e com os coristas.

Um fruto importante das amizades constituídas em todo esse contexto descrito foi a Banda de Salsa “Sueño Cubano”. Dos onze músicos que fizeram parte da formação original da Sueño, seis participaram do Coral Juvenil: Uirá Cairo, Alex Marcio, Ronaldo Oliveira, Aurora Dias e Amélia Dias e eu. Quando Amélia deixou a banda, outro integrante do coro, Silvio Rafael, entrou no seu lugar.

## 6 A BANDA DE SALSA

Neste capítulo, inicialmente tratarei das conceituações da Salsa, suas origens e implicações musicais. Em seguida, apresento as motivações iniciais que nos levaram a criar uma banda desse estilo, chamada de “Sueño Cubano”, nome sugerido pelo sociólogo Antônio Dias, em alusão à revolução cubana de 1959. Também descrevo o movimento de migração dos músicos oriundos da Banda de Axé e do Coral Juvenil, narrando a história dessas experiências musicais e suas influências sociais na vida de cada um dos seus membros.

Segundo Braga (2009), salsa é um estilo musical que mistura diversos ritmos afro-caribenhos, como *son montuno*, mambo e rumba, e suas origens são basicamente cubanas e porto-riquenhas. O autor aponta que “a salsa é um produto dos bairros latinos de Nova Iorque e deriva do encontro entre a música de dança de Cuba e de Porto Rico, com o jazz das grandes orquestras”. (BRAGA, 2009, p. 103).

Junior (2012) afirma que “como gênero musical, esse ritmo é a fusão de vários subgêneros e ritmos originalmente cubanos, apresentando características e diferentes ‘sotaques’ em cada país hispânico em que é apreciado.” (JUNIOR, 2012, p. 9). O autor revela que a Salsa, na forma que é conhecida, surgiu a partir de estilos musicais diversos, todos relacionados às culturas latinas.

Lettnin (2010) destaca que a salsa é um conjunto de vários ritmos afro-caribenhos, a exemplo do *son*, do mambo e da rumba, originais de Cuba, e da bomba e da plena, ambas porto-riquenhas. Ainda segundo a autora, a Salsa sofreu influências do merengue, proveniente da República Dominicana, do calipso, de Trinidad e Tobago, do rock estadunidense, além do reggae jamaicano.

Rivera (1998), no seu livro “*Salsa, sabor y control!: sociología de la música tropical*”, aponta que inúmeros são os músicos e estudiosos desse estilo musical que afirmam que a salsa não existe de fato. Esse não passa de um rótulo para que a indústria fonográfica dos Estados Unidos da América venda a música produzida por novos grupos latinos que tocam estilos tradicionais do Caribe com uma sonoridade “modernizada”.

Sobre a nomenclatura dessa música caribenha, Luedy (2000) afirma que “a salsa, enquanto gênero musical, de raízes cubanas e porto-riquenhas, só passa a ser conhecida, com este nome, nos EUA, no final da década de 60, ou seja, após a Revolução Cubana”. (LUEDY, 2000, p. 388).

Junior (2012) explica que “salsa”, em espanhol, significa *aderezo* e está associado, dentre outras tantas coisas, à alegria e à força da vida. O autor revela também que ela tem origem nas matrizes percussivas africanas, trazidas para América pelos escravos, e é originária de festas, comemorações e celebrações religiosas.

Não se pode falar em salsa sem fazer referência ao gênero que forma suas raízes, isto é, o *son* cubano. Ele nasceu nos campos do oriente de Cuba, na segunda metade do século XVIII, sendo precedido por influências advindas da Espanha, França e África. Junior (2012) revela:

[...] a salsa nasce e começa a se desenvolver nos primeiros anos de 1900. Sendo uma fusão de vários ritmos, tem sua principal base e influência em um ritmo conhecido como *son* cubano, mas também sofreu aportes de ritmos, como o bolero, merengue, guaracha, conga e rumba. (JUNIOR, 2012, p. 9).

No final da década de 1960, Johnny Pacheco, um músico arranjador e compositor dominicano, fundou, ao lado de Jerry Masucci, a gravadora Fania Records. Na década seguinte, sob a sua supervisão, nessa mesma gravadora, ocorreram algumas “inovações” na forma de tocar a música de origem cubana e porto-riquenha. Sobre essas novidades musicais, Braga (2009) revela:

Canções de Porto Rico são apresentadas sob as roupagens do *son* cubano e Willie Colon, trombonista e produtor, introduz o *cuatro* (guitarra) característico da música de Porto Rico e acrescenta ao repertório da editora canções Brasileiras. Célia Cruz é uma das vozes desta revolução musical centrada em Nova Iorque e disseminada por toda a América Latina e Caraíbas. A salsa acaba por acolher influências da música de vários países dessas zonas, incluindo elementos das religiões afro-católicas como a Santería de Cuba e o Candomblé do Brasil. (BRAGA, 2009, p. 104).

Braga (2009) afirma ainda que, além da música porto-riquenha e do *son* cubano, a Salsa sofreu influência de outros estilos musicais, como o cha-cha-cha e o mambo, que eram ritmos corriqueiros nos salões de dança nova-iorquinos. As orquestras que tocavam nos bailes eram normalmente lideradas por cubanos, a exemplo de Tito Rodriguez e Pérez Prado, ou porto-riquenhos, como Tito Puente.

Essas orquestras serviram de modelo às orquestras de salsa, levando à criação de grandes bandas com seções rítmicas e de sopros, piano, baixo, com um ou mais vocalistas principais e um coro (normalmente, os músicos da banda) que responde às improvisações vocais do *sonero*, o cantor. Os cantores de salsa também são improvisadores e, entre eles, temos nomes como Benny Moré, Joe Arroyo e Ruben Blades. (BRAGA, 2009, p. 104).

No Brasil, segundo Naranjo (2013), já nas décadas de 1940 e 1950, os ritmos caribenhos faziam sucesso. Esse fato favoreceu a que artistas cubanos e de outros países da América Latina realizassem turnês pelo Brasil, difundindo, assim, sua dança e sua música. O autor destaca que essa influência:

[...] produziu frutos posteriormente, com a formação de orquestras brasileiras profissionais, como “Ruy Rey e sua Orquestra”, fundada em 1948, retratando etapa de destaque no período da política de boa vizinhança, estimulada pelos Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial. (NARANJO, 2013, p. 51).

Ainda segundo Naranjo (2013), nos anos seguintes, continuaram a surgir novas orquestras de música latina no Brasil, a exemplo do grupo capitaneado por Waldir Calmon e a orquestra “Românticos de Cuba”. A influência desse gênero musical era tão intensa no país durante os anos 1950, que levou Tom Jobim e Vinicius de Moraes a comporem a canção “Só Danço Samba”, na qual deixavam claro na letra que “declaravam guerra à hegemonia do Calypso e do Cha-Cha-Cha” (NARANJO, 2013, p. 52).

Com o surgimento, em 1959, da Bossa Nova, movimento musical que dominou as paradas de sucesso do Brasil, os ritmos latinos perderam espaço na mídia nacional. Voltaram a aparecer com expressividade em 1968, no disco “Tropicália”, álbum no qual foram gravadas duas canções com forte influência da música caribenha: uma versão da canção cubana “*Las tres carabelas*” e um bolero chamado “*Lindonéia*”.

Durante os anos 70, a música latina seguiu integrando o repertório de grandes artistas da MPB. O cantor Ney Matogrosso regravou dois sucessos da música cubana, “*Kubanacan*”, em 1975, e “*Paranpanpan*”, em 1976. Maria Bethânia, em 1979, regravou “*Lábios de mel*”, canção composta por Waldir Rocha, com um arranjo instrumental totalmente influenciado pela música produzida no Caribe.

Na década seguinte, músicos e intelectuais trabalharam juntos a fim de promover a união dos povos dos países latino-americanos contra as ditaduras militares vigentes na região. Naranjo

(2013) desvela: “A liderança de Milton Nascimento e Chico Buarque fez com que se produzissem canções com os cubanos Pablo Milanés e Silvio Rodriguez, além de diálogos com a música dos argentinos Mercedes Sosa e Fito Páez”. (NARANJO, 2013, p. 53).

Nos anos de 1990, aconteceram alguns eventos importantes que ajudaram na divulgação da salsa no Brasil, a exemplo dos shows da cantora Célia Cruz, da orquestra do porto-riquenho José Alberto, “El Canário”, e a exibição da novela “Salsa e Merengue”, dirigida por Wolf Maia, que tinha na sua trilha sonora canções que remetiam ao universo “salseiro”. No final da referida década, cidades como São Paulo e Rio de Janeiro já apresentavam um grande número de praticantes da dança de salão. Esse fato contribuiu significativamente para a disseminação sobremodo da salsa, o que favoreceu o surgimento de novos cantores e bandas nesse estilo, especialmente nas vertentes de bolero, *son* e merengue.

A cena da música latina em Salvador, nos anos 2000, não era muito vasta. As bandas mais atuantes eram “Tropicola”, “Vizinhança Latina”, “Bus Latino”, “Tabaco e Rum” e “Improviso Latino”. Além dessas, havia a “Salsalidro”, que era a mais conhecida na cidade, e a “Rumbaiana”, a mais conceituada delas.

A Banda Salsalidro era capitaneada pelo cantor uruguaio Jorge Zárath, que obteve grande sucesso popular em Salvador. Ele participou de grandes blocos do carnaval soteropolitano nos anos 80, como o Crocodilo, o Beijo e o Pike, além de ser compositor de músicas de bandas de sucesso midiático como Chiclete com Banana, É o Tchan e Olodum. Pelo seu prestígio, Zárath conseguiu divulgar a Salsalidro nos grandes veículos de comunicação de massa da cidade, atraindo para seus shows um público que não costumava apreciar a música latina.

A Banda Rumbaiana foi criada em 1982 e, nos anos 2000, ainda era a principal referência de música caribenha da cidade. Os seus mais de vinte anos de existência favoreceram o entrosamento e aprimoramento técnico de seus instrumentistas e cantores. Além disso, essa banda adotava uma forma criteriosa de selecionar as canções do repertório, escolhendo sempre obras musicais importantes do universo da salsa. Isso também contribuía para que se tornasse uma inspiração para nós e para as demais bandas de salsa de Salvador.

As demais bandas de Salsa costumavam se apresentar em bares situados na orla de Salvador ou no centro histórico da cidade, chamado Pelourinho. O público frequentador de suas apresentações era basicamente formado por praticantes da dança de salão, que combinavam de ir a esses shows pôr em prática o que aprendiam nas academias. O castelhano, idioma que as músicas eram cantadas, a forma de dançar, diferente do axé e da lambada, e a falta de inserção

desse estilo nos meios de comunicação acabavam por não atrair o grande público para os shows de Salsa.

Na década de 1990, a música latina, mais especificamente a original de Cuba, República Dominicana e Porto Rico, começou a despertar em mim uma atenção especial, devido à minha convivência na Banda de Axé com o percussionista Ronaldo Oliveira. Ele se aproximou desse estilo musical através do contato com outros percussionistas mais experientes, já profissionais na época, a exemplo de Orlando Costa, músico da Banda Mel, e Hudson Daniel, que tocava com Ademar e a Banda Furta Cor.

Antes dos ensaios da Banda de Axé, eu costumava experimentar os múltiplos instrumentos de percussão disponíveis no estúdio. Os meus preferidos eram as congas, o pandeiro, o repique e o surdo. Na ocasião, pedia a Ronaldo para me ensinar a técnica dos mesmos e mostrar alguns padrões rítmicos comuns em cada um deles. Devido a esse interesse pela percussão, comecei a ouvir os discos e fitas cassetes de salsa que Ronaldo possuía e percebi que o piano era um instrumento presente e muito importante nesse estilo, fato que me aproximou ainda mais do gênero musical.

A partir de 1995, eventualmente íamos tentando tocar algumas das músicas que ouvíamos nos discos de salsa, o que acontecia no final dos ensaios da Banda de Axé. Ficavam aqueles músicos que também se interessavam em continuar no estúdio para “brincar” de tocar música latina. Normalmente participavam desse momento Ronaldo e Nino, na percussão, Alex, no baixo, e eu, no teclado. Em sua entrevista, Ronaldo relembra como aconteciam essas experiências musicais:

[...] a gente tinha vontade de tocar salsa. A gente tocava com alguns do Madame Beatriz (Banda de Axé), depois do ensaio tocava, ou pelo menos, tentava tocar salsa. A gente sabia poucas músicas de salsa, então a gente ficava tentava tocar. Ficávamos eu, você, Nino e Alex, basicamente; às vezes vinha Marcelo, mas basicamente eram esses. Assim, surgiu essa vontade da gente tocar salsa. Por mais que não conhecesse, e a gente não conhecia a fundo, mas a gente tinha vontade e a gente resolveu se juntar. (OLIVEIRA, Ronaldo, 2017).

Nesse período, o resultado musical que obtínhamos naqueles encontros ainda estava longe de ser satisfatório. Na verdade, não conseguíamos tocar nenhuma canção por inteiro. No entanto, a importância daquelas experimentações foi ganhando espaço nas nossas mentes, porque, a partir delas, foi nascendo o desejo de criarmos um grupo mais comprometido a tocar música latina com regularidade. Foi assim que surgiu a semente da Banda de Salsa.

Em 2003, quando os ensaios e apresentações da Banda de Axé foram paulatinamente se extinguindo, decidimos, efetivamente, organizar uma banda de salsa. O convite mais oficial para juntar os músicos acabou partindo de uma iniciativa minha. Isso porque eu estava sempre

em contato com pessoas que sabia que se interessariam em participar de uma banda que tocasse salsa. Nesse momento, eu já estava completamente engajado na profissão de Educador Musical, trabalhava em um colégio particular, o Módulo Criarte, e em um Projeto Social, a PRACATUM, além de ser pianista do Coral Juvenil e do Coral Melodias.

A primeira pessoa que convidei para o novo projeto foi Ronaldo Oliveira, percussionista da Banda de Axé. Ele aceitou a ideia de forma entusiasmada e, no mesmo dia, procuramos Alex Marcio, baixista que tocava na mesma banda. Ele também prontamente abraçou a nossa iniciativa. Não pensamos em convidar outros músicos dessa banda por duas razões principais: primeiro, porque não demonstraram interesse pela Salsa; segundo, por estarem envolvidos em outros projetos, artísticos ou não. Alex narra como recebeu o convite para integrar a *Sueño Cubano*:

Foi assim: a galera que eu tocava que eu gostava de tocar, virou assim ‘a gente vai tocar salsa agora’, eu disse “bora”. Eu não sabia nada de salsa, conhecia muito pouco, ouvia muito pouco. Acho que eu tinha um disco só, que era aquele centésimo disco de Tito Puente, era a única referência que eu tinha. Aí eu me lembro que você falou: ‘vamos tocar salsa?’; eu digo: ‘vamos’. Achei que era só por brincadeira, só para fazer algo diferente do que a gente estava acostumado a fazer, reunir os amigos para tocar. (RÊGO, A., 2017).

A formação instrumental que nós três pensamos como ideal para a salsa incluía bateria, congas, timbales, bongô, baixo, piano, saxofone, trompete, trombone e voz. Essa composição instrumental fora inspirada na “Rumbaiana”, banda que serviu como modelo no início do nosso caminho na Salsa.

Definidas as posições de pianista, baixista e um dos percussionistas, partimos para completar a nossa Banda de Salsa. Do Coral Juvenil, convidamos a soprano Amélia Dias e sua irmã, a contralto Aurora Dias, para serem as cantoras, além de Uirá Cairo, para assumir a bateria. Leonardo Rocha, que conheci em uma experiência musical anterior, foi convidado para ser o nosso saxofonista. Para a percussão, convidei Dedé Reis, Elbermario Rodrigues, Luciano Caveira e Ricardo Dória, todos alunos meus na PRACATUM. Ronaldo comenta esse momento inicial de formação do nosso grupo:

[...] eu lembro que, de início, tinham muitos percussionistas lá; era um bolo de gente para tocar percussão. Tinha o Ricardo Dória, além de Dedé, Helber, Caveira... Era muita gente. E dentro daquele grupo do Coral, Mel (Amélia Dias) gostava muito de Glória Estefan, ela gostava muito! Lola (Aurora Dias) gostava do que fosse; ela queria estar no meio do bolo, aí elas foram. Eu também queria estar no meio do bolo; Além de que, eu queria tocar salsa; isso já era um desejo antigo, por mais que os meninos da percussão tocassem bem demais, e eu não tocava um décimo do que eles tocavam, eu queria estar tocando também. (OLIVEIRA, Ronaldo, 2017).

Os primeiros ensaios da banda foram marcados por algumas indefinições a respeito dos seus componentes. Houve rotatividade de trombonistas e trompetistas, todos convidados por

Leonardo, até encontrarmos os instrumentistas que se encaixassem no perfil do grupo. Quanto à percussão, eu havia chamado quatro alunos para participarem dos nossos ensaios, porém só havia três vagas na banda, sendo que uma já era de Ronaldo. Convidei mais percussionistas do que o número de vagas, porque já supunha que teríamos de passar por experimentações para ver qual deles se adaptaria ao grupo e à proposta. Ronaldo rememora como ocorreu a definição da posição de cada percussionista na banda:

[...] as coisas foram bem naturais. Eu queria, inicialmente, tocar conga; eu sempre gostei mais de tocar de mão, mas aí eu não sei por que cargas d'água fui indo para o timbales. Fui ficando, ficando até que ficou a formação: eu no timbales, Dedé na conga e Caveira no bongô. Mas, se eu bem me lembro, não teve ninguém que dissesse, 'olhe, você vai tocar conga; você vai tocar timbales, você vai tocar bumbo'; não; foi ficando, cada um foi assumindo aquele instrumento, ficando responsável por tirar as coisas. (OLIVEIRA, Ronaldo, 2017).

Assim, depois de alguns encontros, a banda conseguiu firmar sua primeira formação: Uirá Cairo na bateria; Ronaldo Oliveira nos timbales; Dedé Reis nas congas; Luciano Caveira no bongô; Alex Márcio no baixo; Leonardo Rocha no saxofone; Marcilio Santana no trompete; Gilmar Chaves no trombone; Amélia Dias e Aurora Dias nos vocais; e eu no piano.

Em agosto de 2003, Amélia precisou deixar a banda e, para recompor o grupo e dividir os vocais com Aurora, convidamos Silvio Rafael, que também era integrante do Coral Juvenil. Aurora narra o sentimento de ter se tornado a cantora da banda:

[...] mas aí, depois, Mel acabou saindo e eu acabei virando cantora da "Sueño", o que para mim foi uma honra, e um desafio, porque eu não sabia... Eu lembro que eu morria de vergonha, porque eu estava cantando em espanhol, eu não sabia falar Espanhol; aí fui estudar Espanhol; Eu não sabia dançar salsa; aí fui fazer aula de salsa... (SANTA ROSA, A., 2017).

Ainda no mesmo ano, Gilmar, o trombonista, foi morar em Goiás. Então, para essa posição, depois de algumas tentativas sem sucesso, decidimos ficar sem um músico fixo, optando pelos convites em forma de *freelance*.

Em 2004, como Dedé Reis foi morar na Itália, ele foi substituído por Reinaldo Boaventura, percussionista que havia tocado comigo em outros grupos.

Com essas mudanças, a Banda de Salsa consolidou uma formação que permaneceu atuando até o ano de 2005, quando Aurora foi morar na Inglaterra. Assim, convidamos Juliana Bastos, que nunca havia cantado salsa antes, mas que tinha contato com o estilo por ser praticante de dança de salão.

Em 2006, foi a vez de Uirá se mudar para Londres e, para assumir a bateria, convidamos Everton Isidoro, que, por incompatibilidade de agenda, não permaneceu por muito tempo conosco. Nessa época, já estávamos mais confiantes e, com a experiência adquirida na prática da Banda de Salsa, entendemos que poderíamos ficar sem a bateria e, ainda assim, emitir uma



sonoridade compatível com esse gênero musical. Ronaldo, por tocar timbales, agregou ao seu *set* de instrumentos o bumbo, a caixa, o chimbau e, então, começou a tocar um tipo de “percuteria”<sup>3</sup>, muito comum nas bandas de Porto Rico e Cuba.

Em 2007, fizemos a última mudança porque Luciano Caveira, por incompatibilidade de agenda, deixou o grupo, dando lugar a Emanuel Magno no bongô.

Os ensaios da *Sueño* aconteciam aos domingos pela manhã na varanda da minha casa. Acordávamos cedo, montávamos o som, carregávamos os instrumentos e ensaiávamos três horas consecutivas. Ao final de cada encontro, tínhamos de arrumar, carregar e guardar todo o instrumental utilizado. Era bastante cansativa essa etapa do ensaio, tão desgastante que brincávamos que o nome do grupo deveria ser “Guerreiros da Salsa”.

*Figura 10 - Show da Banda "Sueño Cubano" no Bar da Praia, Salvador, 2003.*



*Fonte: Arquivo pessoal de Carmelito Lopes*

Quanto às apresentações, em agosto de 2003, fomos convidados a fazer a nossa primeira apresentação pública: uma participação especial no show da Banda “Tabaco e Rum”. O evento aconteceu no “Bar da Praia”, estabelecimento situado no bairro da Barra, em Salvador. Ainda não tínhamos um vasto repertório, mesmo porque o nosso objetivo era aprimorar a técnica instrumental de cada um de nós. Por esse motivo, precisávamos repetir a forma das músicas

---

<sup>3</sup> Neologismo utilizado para definir o instrumento resultante da junção da percussão com a bateria.

algumas vezes a fim de ganhar tempo e conseguir cumprir o período combinado com a banda que nos convidou. Sobre esse evento, Uirá relembra:

Foram seis meses de ensaio para a primeira apresentação. Isso aí eu me lembro muito bem. Foram seis meses ensaiando aos domingos, para a primeira apresentação, porque a gente não estava ensaiando para se apresentar; a gente estava ali para curtir, para tocar o que a gente gostava de tocar. (CAIRO, U., 2017).

Essa primeira experiência no palco nos fez mudar o foco da banda. Inicialmente, não tínhamos a ambição de fazer shows. Aurora rememora como se sentiu após a primeira apresentação pública da *Sueño Cubano*:

[...] eu amava os ensaios; se a gente ficasse só ensaiando, pra mim já seria maravilhoso, mas quando a gente fez o primeiro show, quando a gente terminou o show, eu lembro a sensação até hoje. Quando a gente saiu do palco, eu não conseguia respirar; é isso que eu quero fazer para o resto da minha e eu acho que nem fazendo o musical eu tive a sensação como eu tive quando eu cantei com a *Sueño Cubano*. (SANTA ROSA, A., 2017).

*Figura 11 - Show da Banda "Sueño Cubano" no Pelourinho, Salvador, 2004.*



*Fonte: Arquivo pessoal de Carmelito Lopes*

A nossa participação no bar citado despertou em nós o desejo de organizarmos um repertório para apresentar posteriormente em bares e casas de shows da cidade. Assim, intensificamos a produtividade dos ensaios e, em um mês, conseguimos montar o repertório para um show de aproximadamente uma hora e meia de duração. Depois que a banda “Tabaco e Rum” terminou a temporada de apresentações no “Bar da Praia”, o dono da casa nos chamou

para assumirmos as noites de sábado. O convite coincidiu, mais ou menos, com a época que terminamos de montar o repertório mais vasto. Realizamos, ao todo, oito apresentações nesse local e esse foi o início da nossa trajetória de shows na *Sueño Cubano*.

A Banda de Salsa encerrou suas atividades em 2009, quando os seus componentes começaram a demonstrar desinteresse na continuidade do projeto. Atrasos e faltas consecutivas e o baixo rendimento musical nos ensaios foram as causas que levaram ao término da banda. Houve um momento em que era notório um maior interesse dos músicos pelas interações sociais do que pelo fazer musical em si.

## 6.1 APROXIMAÇÕES COM A SALSA

A *Sueño Cubano* foi criada por um grupo de amigos motivados pelo desejo comum de estudar e tocar um estilo musical específico: a salsa. Esse querer, intrínseco a cada um, levou-nos a investir em materiais pedagógicos e aulas de Música, além de horas de dedicação a fim de aprendermos esse novo estilo musical, sem preocupações com retorno financeiro.

No início da banda, nenhum de nós conhecia com profundidade aquele estilo musical que gostaríamos de tocar. Apenas costumávamos ouvir os discos de alguns artistas famosos, a exemplo de Celia Cruz, Gloria Estefan e Tito Puente, mas não compreendíamos as regras que regiam as estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas da salsa, nem as funções de cada um dos instrumentos próprios do estilo. Nem mesmo Uirá, o baterista, que tivera algumas aulas de salsa e já havia tocado algum tempo em uma banda com influência da sonoridade caribenha, entendia claramente as regras que orientam a organização e execução instrumental do estilo.

Graças à nossa vivência musical pregressa, tínhamos adquirido um nível técnico satisfatório tanto na execução de cada um dos nossos instrumentos, quanto na habilidade de “tirarmos de ouvido” as harmonias, melodias e células rítmicas das canções escolhidas, pois tínhamos o hábito de fazê-lo em outros contextos. Além disso, a familiaridade com a prática musical em grupo nos favoreceu positivamente para prosseguirmos na busca do nosso objetivo.

O nosso desafio estava em compreender especificamente a música produzida no Caribe. A princípio, a salsa nos parecia um emaranhado de motivos rítmicos sem conexões aparentes, por isso precisávamos entender aquelas canções como uma obra única, em que todos os instrumentos dialogam entre si, tendo como elo central e norteador a célula rítmica conhecida como *clave*, termo que só o tempo de vivência na salsa nos fez entender o significado.

Sem conhecer e dominar a forma estrutural e o funcionamento de cada um dos nossos instrumentos dentro da salsa seria impossível uma execução satisfatória daquelas canções, independentemente da experiência que havíamos adquirido ao longo das nossas outras trajetórias musicais. Sobre esse desafio no início das nossas experiências vividas com a salsa, Alex declarou:

[...] era muita novidade, tanto em melodias quanto em entender o que era cada parte da música. Salsa são várias partes; às vezes você acha que são três músicas em uma música só. Então assim, para mim aquilo era muito complexo, porque não era minha realidade. Tanto que eu passei a ouvir para tentar respirar aquilo ali, poder entender o que era, como é que funcionava. Além de eu gostar, me sentir muito atraído por aquele tipo de som, eu sentia necessidade, porque eu não entendia. (RÊGO, A., 2017).

Então, diante da pouca familiaridade de cada um de nós com a Salsa, organizei um considerável acervo fonográfico com músicas de artistas importantes do gênero, a exemplo de Celia Cruz, Gloria Estefan, Tito Puente, Ruben Blades e os trabalhos da Buena Vista Social Club. Entreguei esse material a cada componente da banda com objetivo de aproximá-los da estética que eu imaginava para nosso grupo. A ideia era que os integrantes se ambientassem com a sonoridade dos diversos estilos musicais inseridos no grande caldeirão denominado salsa, como merengue, cha-cha-cha, guajira, *son*, bolero, dentre outros.

Além do acervo musical, adquiri alguns livros sobre a história da salsa que também explicavam a sua estrutura e a importância da *clave*. Algumas publicações traziam informações relevantes sobre a função do piano e seus padrões rítmicos, os chamados *montunos*. Além dessas pesquisas, fiz aulas particulares com o pianista da banda Rumbaiana, o argentino Martin Rivero. Ele me mostrou, na prática, como identificar a *clave* de uma música caribenha e como estruturar e tocar os *montunos* de forma correta, encaixados adequadamente à orientação rítmica de cada canção.

Os outros participantes da banda procuraram, cada um à sua maneira, adquirir conhecimentos que contribuíssem para a própria execução instrumental e/ou vocal, favorecendo, dessa forma, a performance final do grupo. Sobre esse processo de desenvolvimento individual para atingir um objetivo comum, Aurora relembra as estratégias usadas para superar os desafios musicais que a banda lhe impunha:

[...] era em outra língua, era um ritmo que eu não estava acostumada, era um ritmo que era difícil de entender, tinha a questão das improvisações; isso acabava comigo. Dançar aquilo ali, eu não sabia dançar aquilo, fui fazer aula de dança, e também espanhol, tive que aprender outra língua. Eu odiava estudar idiomas; odiava, aí fui estudar o Espanhol. Fui estudar sobre a cultura latina, estudar os outros ritmos que se encaixavam dentro da salsa. Foi um momento de aprendizado, mesmo, de aprofundar nesse estilo, nessa outra cultura. (SANTA ROSA, A., 2017).

## 6.2 CONSTRUÇÕES EM GRUPO

Cada nova informação que um de nós obtinha era levada imediatamente para o ensaio da Banda de Salsa com a intenção de desenvolver no grupo como um todo as novas habilidades específicas. Assim, era frequente a nossa troca de saberes, gerando um processo de construção de novos conhecimentos, que, por vezes, saía do individual para o coletivo. De acordo com o depoimento de Alex:

Era difícil entender por que uma parte da música era de um jeito, e a outra parte, era totalmente diferente, e era a mesma música. Então assim, assimilar aquela coisa diferente para mim era o mais difícil. Entender por que é que eu tinha que fazer um *tumbau* em uma parte daquela música e, na outra parte mudava. Nos ensaios, às vezes, é que eu entendia, por causa da questão da clave, da questão da conga. Por eu nunca ter estudado, só ter ouvido; mas como uma parte da banda já tinha estudado o que era cada coisa, eu passei a entender, mas isso para mim era difícil. (RÊGO, A., 2017).

A partir do momento em que começamos a tomar consciência da estrutura da salsa, iniciamos, também, a compreensão da dinâmica instrumental. Conseguíamos identificar a “direção” da *clave* e a sua relação com cada um desses instrumentos. Já conhecíamos a forma das músicas, com seus respectivos nomes, funções, disposição instrumental e vocal. Também éramos capazes de diferenciar e classificar os diversos estilos musicais presentes na salsa. Além disso, aprendemos a elaborar novos arranjos para a formação instrumental da nossa banda, respeitando as regras basilares da música caribenha. Desta forma, éramos capazes de elaborar arranjos “salseiros” para canções da Música Popular Brasileira - MPB – e, assim, proporcionávamos uma maior identificação do público com o nosso repertório, que era o nosso objetivo.

Todo esse processo de aprendizagem vivido por esses amigos da Banda de Salsa acontecia internamente e de forma bastante espontânea. Rigby, Deci, Patrick e Ryan (1992) sustentam que relevantes aprendizagens ocorrem fora do ambiente escolar ou acadêmico. Os autores defendem a ideia de que elas são resultado de um processo intrínseco, no qual há o interesse pelo objeto, a exploração e assimilação do conhecimento.

A aprendizagem acontece todos os dias, em fábricas e museus, em campo de futebol e esquinas. As pessoas aprendem através dos meios de comunicação, de conversas com os amigos, das experiências de vida, e essa aprendizagem também ocorre naturalmente, à medida que as pessoas se sentem confortáveis no ambiente, e que este atenda seus interesses pessoais. (RIGBY, DECI, PATRICK E RYAN, 1992, p. 166).

Vale acrescentar que a experiência de montar e dirigir as bandas dos espetáculos do Coral Juvenil favoreceu que eu viesse a me tornar, de modo natural e sem intenções pré-estabelecidas, diretor musical da Banda de Salsa. Com isso, além de tocar piano, escolhia as canções, montava a ordem do repertório, organizava a execução das músicas e combinava as

agendas dos músicos a fim de viabilizar os ensaios e produzir as apresentações em diversos espaços da cidade.

A condição de líder me trazia um senso de responsabilidade maior para desempenhar todas as funções preestabelecidas e ainda continuar aprofundando os estudos da Salsa e da cultura caribenha. Por conseguinte, precisava saber mais do que simplesmente a parte do piano que executaria em cada canção, pois tinha de compreender a música como um todo, ter certeza da sua forma, além da sua estrutura rítmica e harmônica. Diante disso, era imprescindível entender a relação da *clave* com todos os outros instrumentos para que eu pudesse orientar meus companheiros em caso de dúvida.

Por ser um estilo musical com o qual todos os integrantes se identificavam, pelos desafios técnico-musicais que cada nova canção trazia e por tocarmos entre amigos, sentíamos sempre motivados a nos dedicarmos aos estudos dos nossos instrumentos. Tínhamos o objetivo de atendermos às demandas das músicas a serem executadas e queríamos fazê-lo de maneira correta. A respeito desse aprendizado que acontece a partir do desejo pessoal dos indivíduos, os estudos de Rigby, Deci, Patrick e Ryan (1992) apontam que quando não existem pressões extrínsecas que “forcem” a aprendizagem, é a motivação intrínseca que movimenta e proporciona a construção do conhecimento. (RIGBY, DECI, PATRICK E RYAN, 1992).

Aliado às questões técnicas, para nós era muito importante também poder realizar uma boa performance e sentir que os objetivos delineados quando iniciamos os ensaios estavam sendo alcançados. Sobre os desafios musicais apresentados e o processo de aprendizagens especificamente na percussão, Ronaldo relatou:

[...] a gente começou muito verde, mas depois a gente foi ganhando corpo, com o prazer de tocar, a vontade de estar tocando junto, a vontade de estar fazendo salsa fez o grupo crescer. Eu, por mim, evoluí muito estudando salsa, estudando para tocar as músicas. Tive que colocar um bumbo, caixa, botei tanto elemento ali que eu não esperava, de início, mas consegui dar conta do recado, tanto que, quando eu entrei na banda de Armandinho, Dôdo & Osmar, eu já estava tocando salsa há algum tempo e eu colocava muitos elementos da salsa lá. (OLIVEIRA, Ronaldo, 2017).

### 6.3 APRENDIZAGENS NAS APRESENTAÇÕES PÚBLICAS

Além da compreensão cada vez mais aprofundada na salsa, tínhamos o objetivo de executar esse estilo musical da forma mais correta possível, respeitando sua essência e tradição cultural. Sobre isso, Uirá relembra:

[...] a filosofia que a *Sueño Cubano* tinha era de ser o mais fiel possível ao gênero. Não era fazer como outras bandas faziam, por exemplo, adaptações. Era a gente reproduzindo, o mais fiel possível, o que aqueles artistas que a gente se propunha a tocar tocavam, daquela maneira, com o mesmo sotaque. (CAIRO, U., 2017).

A cada show apresentado pela banda, havia uma plateia diferente. Nós estávamos sempre atentos para promovermos uma apresentação divertida e dançante, sem perder a qualidade musical da nossa performance. Era comum termos pessoas dançando diante de nós. Algumas vezes percebemos um problema grave em manter o andamento ao longo das canções, especialmente as mais lentas. Isso trazia um certo desconforto aos dançarinos que perdiam a delicadeza e a sutileza dos passos da salsa. Pode-se supor que a ansiedade e a empolgação daquele momento nos faziam acelerar o andamento das músicas.

Com o propósito de sanar esse transtorno, compramos uma aparelhagem de som que nos possibilitava tocar ouvindo o metrônomo. Dessa forma, era possível executar as canções exatamente como havíamos planejado durante todo o tempo. Entretanto, resolvemos um problema, mas criamos outro: no início e final de cada apresentação tínhamos de armar, desarmar e carregar, além dos nossos instrumentos, cabos, mesa de som e amplificador de fones, também o metrônomo. Esse volume de aparelhagem extra aumentava nosso trabalho, tempo de montagem e desmontagem. Além disso, o peso gerava maior desgaste físico. No entanto, a qualidade da nossa performance crescia e, por conseguinte, o nível de nossa satisfação.

#### 6.4 O SIGNIFICADO DAS APRENDIZAGENS

Durante os seis anos em que permanecemos atuantes na Banda de Salsa, construímos um caminho de êxito, sobretudo, quando analisado o objetivo primordial a que ela se propôs, ou seja, tocar a salsa seguindo todos os seus princípios, sem perder a nossa alegria e com capacidade de entreter o público-alvo.

Especificamente quanto a ser fiel aos princípios da salsa, sempre primamos pela execução da forma original das canções, o que nos auxiliava a respeitar a tradição e as regras musicais impostas pelo estilo.

Sobre o desejo de tocar com alegria, Wille (2005) ressalta que ocorrem aprendizagens de forma lúdica e, ao mesmo tempo, relevante. Esse aprendizado se dá na ausência de ferramentas impositoras ou repressores, a exemplo de provas e algumas posturas pedagógicas. Na Banda de Salsa, elas aconteciam exclusivamente pelo desejo do indivíduo de buscar superar seus próprios desafios, suprir demandas musicais do repertório e corresponder às expectativas dos companheiros de grupo. Estudando adolescentes tocando em banda, Wille (2005) afirma:

O envolvimento destes com o processo de ensino e aprendizagem se dava de forma prazerosa e significativa, pois era importante para os ideais do grupo como um todo. [...] a necessidade de aprender a linguagem musical, de desenvolver-se como músico, seja na aquisição de conhecimentos técnicos peculiares a seu instrumento ou em

conhecimentos musicais gerais, gerou uma busca constante de aprimoramento, para que os resultados dessa busca pudessem ser compartilhados com o grupo ou mesmo com o colega de naípe. (WILLE, 2005, p. 46).

Pode-se afirmar, então, que, nesta experiência vivida na Banda de Salsa, houve significativas aprendizagens musicais e culturais. Elas contribuíram de forma importante para a evolução da nossa técnica vocal e instrumental, aproximando-nos de um estilo musical que admiramos muito. Com efeito, aprendemos sobre a história dele, sua a relação com a diáspora negra, assim como semelhanças e suas influências no chamado *Axé Music*.

Pereira (2010) situa-nos sobre a aproximação que há entre o *Axé Music* e a Salsa afirmando que o “*axé* seria uma mestiçagem estética de frevo, fricote, galope, merengue e salsa com o samba-reggae, sem esquecer da pitada de ritmos oriundos da religião do candomblé”. (PEREIRA, 2010, p. 2). Assim, na busca da compreensão da arte do outro, acabamos aprendendo um pouco mais sobre nós mesmos.

Apesar da dedicação e investimento nos estudos individuais, pode-se afirmar que as aprendizagens mais relevantes aconteciam quando estávamos reunidos nos ensaios e demais encontros. Havia uma construção de novos conhecimentos de forma progressiva, que se dava a partir das trocas de saberes e da superação dos desafios que iam surgindo em cada ocasião, sobretudo nos das apresentações, tanto no processo de preparação, quanto pelo *feedback* dado pelas nossas plateias.

## 6.5 FAZENDO AMIGOS

Alex, Ronaldo e eu tínhamos o desejo de tocar em uma a Banda de Salsa desde o meado da década de 1990, quando tocávamos juntos na Banda de Axé. Em 2003, com o final desta banda, tive a iniciativa de concretizar o nosso projeto. Por se tratar de uma banda inicialmente voltada para o estudo e a aprendizagem da Salsa e sem objetivos profissionais, optei por escolher para participar do grupo músicos que fossem do meu ciclo de amizade e compartilhassem a mesma vontade de tocar um repertório de canções caribenhas. Sendo assim, além de Ronaldo para percussão e Alex para o baixo elétrico, convidei Amélia, com quem eu já tinha vínculos de amizade consolidados, para ser a cantora; Aurora e Uirá, ambos colegas do Coral Juvenil, para o *backing vocal* e a bateria respectivamente; Dedé e Caveira, que eram meus alunos na PRACATUM e com os quais eu tinha um relacionamento de professor e alunos, para a percussão; e Leonardo, que era apenas conhecido, para tocar o saxofone. O trombonista e o trompetista foram os únicos músicos que não conhecíamos antes. Eles foram convidados por



Leonardo para integrar a banda. A constituição da banda, portanto, foi uma formação oriunda das nossas amizades pregressas e de interações construídas em outros espaços de aprendizagem e da prática musical coletiva.

A respeito dessas experiências socioculturais, Velho (2004) afirma que um projeto não é algo que acontece internamente, de forma subjetiva, para existir precisa de interação com o outro, um fenômeno, portanto, que precisa ser comunicado através de uma determinada linguagem. O autor revela que não existe “um projeto individual ‘puro’, sem referência ao outro ou ao social. Os projetos são elaborados e construídos em função de experiências socioculturais, de um código, de vivências e interações interpretadas”. (VELHO, 2004, p. 28).

Por já conhecer a maioria dos integrantes e pelo fato de os ensaios serem realizados na minha própria casa, não havia ansiedade da minha parte em relação às questões sociais. Por isso, desde o princípio, os meus maiores desafios eram mesmos os musicais. Sinico e Winter (2012) revelam que situações relacionadas à subjetividade, ao meio social e à tarefa a ser exercida podem causar ansiedade e interferir, positiva ou negativamente, na performance musical dos indivíduos. Os autores afirmam:

[...] o comportamento individual poderia ser compreendido como a reação à soma de interações pessoais, físicas e sociais, ou seja, ansiedade estaria condicionada a elementos intrínsecos de cada indivíduo e de como este se relaciona com o meio que o circunda. Outros elementos conectados à pessoa e que podem influenciar a ansiedade na performance musical são, além da personalidade individual, o gênero, o traço e estado de ansiedade, o grau de independência e a sensibilidade. (SINICO e WINTER, 2012, p. 45).

Para os outros componentes do grupo, o sentimento inicial não era o mesmo, como relata Alex: “Me senti em outro país, pessoas desconhecidas e uma música desconhecida para mim. Eu não estava confortável”. (RÊGO, A., 2017). Ronaldo também relembra como se sentiu durante os primeiros encontros da Banda de Salsa:

Nos primeiros ensaios, eu sentia que eu tinha que evoluir muito como músico. De início, eu ficava meio assim, desconcertado. Porque eu amarelo, tocando percussão, e a galera que foi para lá tocar toda ‘negona’. Só a galera ‘negona’ e do meio musical (alto nível técnico). Eu lá naquele meio da percussão, um “Parmalat” (pele clara); a galera já olhava para mim rindo. (Entrevista de Ronaldo).

Aurora, por sua vez, revelou um sentimento diferente do de Alex e Ronaldo. Apesar de ser a componente mais jovem do conjunto, logo desenvolveu em si um “sentimento de pertença” em relação ao grupo. No entanto, revelou também certo desconforto por ser a única do gênero feminino, já que Amélia saiu depois de sete meses da formação inicial da banda.

Eu me sentia acolhida, sim, desde o início. Eu sei que eu dava várias bolas fora, mas por inexperiência, mesmo; eu acho que eu era muito nova e eu nunca tinha trabalhado assim. Mas era estranho ser a única mulher no meio de um bando de homem, era muito estranho. Porque eu sentia que vocês falavam uma outra linguagem, era um outro ritmo, às vezes eu não entendia se algo estava acontecendo ali. Acho que eram

inseguranças minhas, mesmo, mas eu me dava muito bem com todo mundo. (SANTA ROSA, A., 2017).

Com a convivência e à medida que os desafios musicais iam sendo vencidos, os laços afetivos entre nós iam sendo sedimentados. Em poucas semanas, aquelas pessoas que tinham vindo de diferentes cenários musicais, educacionais e sociais se reconheciam, agora, como uma Banda de Salsa. O convívio e as trocas sociais que aconteciam durante os ensaios tornaram-se tão importantes quanto o nosso fazer musical.

Alex relembra com alegria como era o sentimento do grupo em relação aos ensaios: “A parte musical era ótima, e a parte interpessoal também era muito legal! Todo mundo ali sabia que era para fazer som, mas a primeira intenção era se divertir, tocar algo diferente do que a gente tocava profissionalmente”. (Entrevista de Alex). Costa (2009) destaca a importância da prática musical coletiva no desenvolvimento de novas sociabilidades:

[...] pode estimular a percepção do outro dentro do grupo, desenvolvendo no adolescente o senso de coletividade e da preocupação com o todo. A necessidade de interrelações e a consciência do crescimento pessoal através da relação com o outro faz da atividade coral um meio estratégico de grande alcance, mesmo para os jovens mais tímidos. (COSTA, 2009, p. 65).

É possível extrapolar essa observação da autora para além da prática coral e aplicá-la também à realidade da Banda de Salsa. As mesmas condutas e atitudes são apontadas por Dias (2011) para os integrantes de um coro, em que “as pessoas desempenham papéis claramente preestabelecidos pela necessidade de conviver com o outro, pelo próprio ato de cantar e pelas situações de performance, quando literalmente se põem no palco”. (DIAS, 2011, p. 26). Essas dinâmicas socio-musicais podem ser experimentadas também pelos integrantes de uma banda, já que eles precisam desenvolver, através de interações sociais saudáveis, o aprimoramento do convívio com a alteridade, o respeito mútuo, o senso de coletividade e o espírito de colaboração.

Sobre os vínculos afetivos constituídos entre os integrantes da banda e, por conseguinte, a expectativa que se criava para que todos os músicos estivessem presentes nos ensaios, Uirá comentou:

O que eu menos gostava era quando faltava alguém. Quando a banda ia toda e fulano não podia vir era uma tristeza retada. Tipo, Amélia não pode vir hoje, tal. Faltava uma peça, faltava uma peça no grupo, era realmente um momento que eu não gostava. (CAIRO, U., 2017).

Esse depoimento de Uirá revela o nível de aproximação que já tinha se estabelecido entre os integrantes da Banda de Salsa. Consequentemente, um “sentimento de pertença” já havia se desenvolvido. Cairo (2015), a partir da observação das interações sociais estabelecidas pelos seus alunos do curso de bateria, revela que ele:

[...] vai brotando aos poucos, na medida em que os laços de amizade começam a se estreitar e aqueles encontros semanais passam a fazer parte do cotidiano do aluno, ao ponto que, o não comparecimento às aulas traz um sentimento de incompletude na dinâmica do grupo. (CAIRO, 2015, p. 74).

Além desses vínculos de amizade criados nos ensaios, vale acrescentar que as apresentações que realizávamos em eventos corporativos, festas de formatura, bares, restaurantes e hotéis da cidade de Salvador e próximos a ela, estimulavam o fortalecimento das nossas amizades. Dias (2011) destaca a importância das apresentações públicas para o estabelecimento das aproximações entre os integrantes e até mesmo com as plateias, a partir de uma determinada experiência musical coletiva:

[...] as apresentações públicas determinam outra natureza de interação entre os coristas, em particular, entre o coro e as diversas plateias. Isso é evidenciado tanto na escolha do repertório, na intensificação dos ensaios, como até mesmo na adesão ou escolha de um figurino especial que caracterize o conjunto dos coristas como um todo. (DIAS, 2011, p. 132).

A ansiedade antes de começar a tocar, o desejo de realizar um bom trabalho e a alegria de subir ao palco e apresentar um estilo musical que gostávamos tanto criavam uma atmosfera propícia para que as nossas aproximações acontecessem naturalmente. Ronaldo relata como era o ambiente antes e durante essas apresentações:

Era Rei (Reinaldo) perturbando Léo, a gente brincando com Emanuel, que 'pegava ar' (ficava aborrecido) fácil... Antes era Dedé 'enchendo o saco' de Caveira o tempo todo. Era muito bom e aproximava muito, porque quando você vai tocar é outro *speed*, diferente de você ensaiar. A galera ia com todo gás. (OLIVEIRA, Ronaldo, 2017).

As viagens que fazíamos para realização de shows em hotéis, mesmo sendo de curta duração, no máximo três horas de deslocamento, propiciavam um convívio diferenciado e intenso entre nós. Assim, durante todo o tempo que passávamos dentro das vans estávamos conversando, brincando e contando piadas. Eram momentos de muita descontração, o que fortalecia ainda mais nossas amizades. Alex confirma isso quando revela que as viagens foram muito importantes para que ele, mesmo sendo mais inibido, se aproximasse de seus colegas de banda:

Eu sou uma pessoa tímida; não sou muito falante e essas pessoas, Léo, Reinaldo, que eram as pessoas que sempre estavam; Manoel, também, quando entrou na banda, são pessoas falantes; são pessoas agregadoras. Então, isso facilitou que eu me aproximasse deles, mais por eles do que por mim. Não que não houvesse simpatia; sempre existiu, mas é uma questão mais pessoal, mesmo. (RÊGO, A., 2017).

Às vezes, as brincadeiras entre o grupo podiam passar da medida e acabar aborrecendo alguém, como ocorreu uma vez enquanto retornávamos para Salvador de um show que havíamos realizado no litoral norte. Dentro da van, Rey e Silvio perturbaram tanto Leonardo, que este acabou ficando realmente chateado. Eu e Ronaldo, percebendo que o limite da diversão

havia sido cruzado, pedimos que os dois parassem com os comentários que estavam desagradando Leonardo. Dessa maneira, aos poucos, a habitual tranquilidade foi se restabelecendo entre todos.

Com o passar do tempo e o fortalecimento dos laços afetivos, foram surgindo encontros, cada vez mais frequentes, em espaços diferentes dos nossos ensaios e apresentações públicas. Assim, era muito comum nos reunirmos na casa de um dos componentes da banda para conversar e comer pizza. Também costumávamos ir juntos a shows de outras bandas de salsa e até mesmo criar oportunidades apenas para estarmos juntos. Uirá relembra como era a nossa rotina social:

Lembro que a gente costumava se encontrar muito. Para poder fazer uma pizza, ou era o aniversário de um, ou era aniversário do outro, ou era um churrasco... Tinham vários momentos que a gente se encontrava só por sair, ou pra dançar salsa ou pra ver uma outra banda de salsa. (CAIRO, U., 2017).

Segundo Dias (2011), as interações decorrentes de encontros musicais como ensaios e apresentações tendem a se fortalecer ao longo do tempo quando há afinidades entre os participantes e relação de confiança entre eles. Ela acrescenta ainda que esses indivíduos “marcam outros compromissos e, por vezes, se dirigem para outros espaços de convivência, a exemplo de bares e restaurantes; ou mesmo fazem combinações para outros encontros e diversos programas de lazer”. (DIAS, 2011, p. 157).

É muito importante acrescentar que o encerramento das atividades artísticas da banda não significou o afastamento dos seus componentes, muito pelo contrário. Os novos laços afetivos estabelecidos a partir dessa banda entre Leonardo, Marcilio, Gilmar, Dedé, Caveira e Reinaldo constituíram-se em sólidas amizades. Já Ronaldo, Alex, Amélia, Aurora, Uirá e Silvio, que estabeleceram vínculos em outros contextos, aproximaram-se ainda mais.

Assim sendo, é comum nós nos comunicarmos através das redes sociais, além de nos encontrarmos regularmente em eventos acadêmicos, esportivos, aniversários ou casamentos. De uma forma ou de outra, estamos em frequente contato e sempre que nos encontramos algum de nós invariavelmente pergunta: quando voltaremos a ensaiar?

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A gênese deste estudo foi o evento que celebrou os meus 40 anos de vida em fevereiro de 2016. Durante a festa, vendo os convidados presentes, comecei a perceber que todos que ali estavam, com exceção apenas de uma irmã, quatro primos e cinco amigos de uma das escolas em que trabalho, eram ex-colegas de práticas musicais coletivas. Foi então que me pus a pensar: Por que isso?

Os presentes naquele evento eram oriundos apenas de quatro experiências musicais coletivas que compartilhamos entre os anos 1990 a 2013. No meu “discurso” para os convidados, as palavras foram definindo aquele cenário na minha frente: “Vocês são meus companheiros de minha vida musical. Obrigada por isso”.

Foi no momento dessa comemoração, portanto, que olhei para os laços de amizade que foram construídos em cada um desses grupos e que, de modo significativo, influenciaram nas nossas escolhas profissionais e nos indivíduos que nos tornamos. Pus-me a pensar como teriam sido os nossos caminhos se não tivéssemos, em algum momento, decidido participar desses grupos, visto que a nossa convivência naqueles contextos nos ensinou sobre música e sobre o prazer que se pode ter ao fazer música e amigos na mesma experiência.

As reflexões a respeito da festa despertaram a minha curiosidade em compreender como foram de fato essas experiências, essas aproximações e as nossas aprendizagens. Já estava claro que havia uma amizade entre nós, entretanto, naquela festa especialmente, isso ficou muito evidente, óbvio. Dali foi-se construindo, então, a ideia de investigar como isso se sucedeu e de que forma tínhamos aprendido música juntos. Como forma de desvelar esse processo e tornar a pesquisa exequível, minha orientadora e eu decidimos criar alguns critérios. Assim, restringimos o estudo a três grupos somente e a entrevistas apenas com aqueles amigos que estavam presentes na festa.

Encontrei autores da área da Educação, Educação Musical e da Sociologia que estudei nesta jornada. O estado da arte era promissor. Havia trabalhos relevantes a respeito da aprendizagem em ambientes diversos e da aprendizagem musical em grupo em contextos extraescolares e interações sociais que foram fundamentais para a minha compreensão a respeito do objeto da pesquisa que traçamos. Além disso, esses estudos mostraram-se importantes na transformação e ampliação da minha visão acerca da Educação Musical e das relações humanas que estão relacionadas à essa área de conhecimento.

A autoetnografia foi de fundamental importância nesta jornada acadêmica, já que eu fazia parte de todos esses cenários como pianista, tecladista, arranjador, diretor musical, diretor

de banda, cantor e até amigo. Com essa abordagem, fiquei à vontade para olhar para cada um desses contextos com familiaridade também para ouvir meus pares, revivendo e registrando cada cena com a emoção de quem viveu e sentiu todas aquelas experiências passar e deixar suas marcas tanto em nossas execuções musicais quanto em nossas cumplicidades.

As entrevistas tornaram-se longos bate-papos, recheados de informações, lágrimas, risadas e até nostalgia. Apesar de correr o risco de me envolver naquele emaranhado de recordações com diversos sentimentos dos meus entrevistados e os meus próprios, procurei não perder de vista o sentido do que procurava, o caminho que queria percorrer e o objetivo a alcançar, sem prescrever resultados.

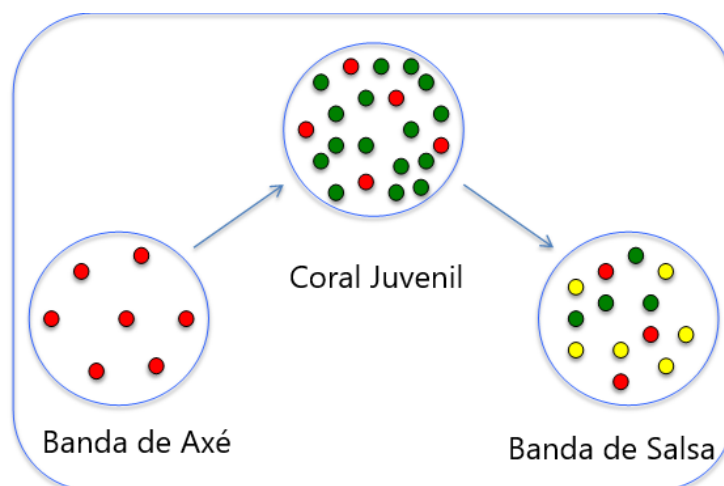
A partir do relato dos meus companheiros e das minhas próprias memórias, pude constatar o quanto foram significativas para todos nós as experiências em cada um daqueles contextos. Foi interessante perceber a possibilidade de recuperarmos os fatos e as histórias vividas há décadas através da memória dos personagens envolvidos nos acontecimentos. Em momentos posteriores às entrevistas, sempre que surgia alguma dúvida sobre as datas, eventos ou situações que havíamos vivido, eu recorria às lembranças dos meus companheiros via *WhatsApp* e, em poucos minutos, eles me ajudavam a sanar o problema.

As análises transversalizadas, o suporte teórico dos meus autores e as minhas reflexões mostraram o quanto aprendemos durante aquela época em que fazíamos música em grupo e a influência daquelas vivências musicais e sociais nas nossas carreiras profissionais e nos indivíduos que nos tornamos. Naqueles contextos que agora recordávamos com tanto carinho, despertamos o desejo de aprender música, construímos juntos relevantes saberes musicais e estabelecemos sólidos vínculos afetivos que se transformaram em amizades duradouras.

No decorrer da escrita da dissertação foi surpreendente descobrir que eu poderia redigir um trabalho acadêmico inteiro na primeira pessoa. Como fui instruído, durante toda a minha vida escolar a produzir dissertações impessoais afastando-me, ao máximo, do assunto abordado e utilizando a terceira pessoa do singular, escrever colocando-me como um dos protagonistas daqueles cenários musicais foi um grande desafio que precisei superar para a redação final deste trabalho.

O estudo mostrou que as aproximações favoreceram o surgimento de novos grupos musicais. As relações sociais constituídas na Banda de Axé expandiram-se para um outro contexto e motivaram a formação da maioria dos grupos instrumentais constituídos para acompanhar o Coral Juvenil nos musicais. Já a Banda de Salsa foi criada a partir de vínculos estabelecidos tanto na Banda de Axé quanto no Coral Juvenil. Sobre este último, um fato

curioso que só percebi no momento que estava elaborando o roteiro de entrevistas é que todos os meus entrevistados participaram, em algum momento, do coro.



*Figura 12 - Aproximações e Práticas Musicais Coletivas*

Ao longo da pesquisa, percebi o quanto o estudo das aprendizagens geradas a partir de práticas musicais em grupo, observadas através da lente das teorias do Cotidiano e das Interações Sociais, pode ampliar a compreensão da área da Educação Musical, bem como as contribuições dela para a formação do indivíduo e sua relação com o meio social.

Ademais, as leituras e reflexões realizadas despertaram em mim uma nova forma de enxergar a elaboração do currículo das minhas aulas de música na Educação Básica. Entendo agora que as vivências musicais e os conteúdos específicos da área devem ter a mesma atenção e grau de importância que as interações sociais entre os participantes, até mesmo para gerar vínculos importantes. Desta forma, além de favorecer o processo de ensino/aprendizagem de música, podem contribuir para a formação do indivíduo enquanto ser humano.

Como na dissertação do mestrado o tempo é exíguo, não temos possibilidade de ir além dos objetivos traçados no início do processo. Deixo, então, como sugestão para pesquisas vindouras: investigar aproximações importantes em outras práticas musicais coletivas e investigar a influência das experiências musicais coletivas nas escolhas profissionais dos adolescentes.

Vale acrescentar que todo o processo investigativo foi recheado de novos sentimentos. Nas entrevistas, as lembranças das histórias vividas com meus companheiros trouxeram muitas emoções e novas sacadas nos momentos de escrever. Ouvir que Aurora não se sentia dona daquele seu cargo de cantora, que Roberval não entendia o porquê de não ter sido convidado para participar da Banda de Salsa, que Alex sentia por não ter estudado o necessário na época

para desenvolver a sua técnica instrumental e que Nino se sentia menos competente musicalmente por não conhecer a escrita e a leitura musical tocou-me profundamente. Tudo isso parece que nos aproximou ainda mais. Ou seja, havia uma construção de amizade a partir das nossas experiências musicais vividas antes e há agora um degrau a mais de nossa aproximação por ocasião do processo desta pesquisa.



## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, A. F. A. **Aprendizagem musical a partir da motivação: um estudo de caso com cinco alunos adultos de piano da cidade do Recife**. 2011. 95 f. Dissertação (Mestrado em Música - Educação Musical) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

ASTRAIN, R. S. **El mundo de la vida y la fenomenología sociológica de Schutz: apuntes para una filosofía de la experiencia**. Revista de Filosofía, Chile, v.15, n. 15, p. 167-199. 2006.

BANDA MADAME BEATRIZ. **Madame Beatriz**. Bmg Ariola Discos, 2005. 1 CD. Gravado em digital.

BASTOS, A. C. S.; LEAL, T. C. M.; RABINOVICH, E. P.; SILVA, M. A. V. **Autoetnografia colaborativa e investigação autobiográfica: a casa, os silêncios e os pertencimentos familiares**. 1. ed. Curitiba: Juruá, p. 15-22, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 192 p., 2004.

BLUMER, H. **Society as Symbolic Interaction**. In: Arnold M. Rose (Org.). *Human Behavior and Social Process: An Interactionist Approach*. Boston: Houghton-Mifflin Company, p. 179-192, 1962.

BONILLA, K. C.; BOZZETTO, A.; CUNHA, E.; HENTSCHKE, L.; SOUZA, J. **Práticas de aprendizagem musical em três bandas de rock**. Per Musi – Revista da Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 7, p. 68-75, 2003.

BOSSLE, F.; MOLINA NETO, V. **No olho do furacão: uma autoetnografia em uma escola da rede municipal de Porto Alegre**. Revista Brasileira de Ciências e Esporte, v. 31, n. 1, p. 131-146. 2009.

BRAGA, J. E. **Músicas do mundo**. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2009.

CAIRO, U. N. de B. **Entrevista**. Abril, 2017. Entrevistador: Carmelito Lopes Neto, Salvador, BA. Entrevista concedida ao projeto de mestrado em Educação Musical, 2017.

\_\_\_\_\_. **Interações nas relações de ensino e aprendizagem da bateria em grupo**. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

CASTRO, A. A. **Axé music: mitos, gestão e world music**. In: MOURA, M. **A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo**. Salvador: EDUFBA, p. 196-237, 2011.

\_\_\_\_\_. **Axé music: mitos, verdades e world music**. PER MUSI – Revista Acadêmica de Música, n. 22, 239 p. 2010.

\_\_\_\_\_. **A literatura da baianidade na música popular.** Contexto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 31, 2017.

CIDADE BAIXA. Dicionário online. Sansagent. Disponível em: <[http://dicionario.sensagent.com/Cidade\\_Baixa\\_\(Salvador\)/pt-pt](http://dicionario.sensagent.com/Cidade_Baixa_(Salvador)/pt-pt)>. Acesso em: 24 nov 2017.

CORRÊA, M. K. **Violão sem professor: um estudo sobre processos de auto-aprendizagem com adolescentes.** 2000. 194 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

COSTA, P. **A expressão cênica como elemento facilitador da performance no coro juvenil.** *Per Musi*. Belo Horizonte, n.19, p. 63-71, 2009.

DAVIS, C.; ESPOSITO, Y.; SILVA, M. A. S. S. **Papel e Valor das Interações em sala de aula.** Caderno de Pesquisa, São Paulo, n. 71. p. 49-54, 1989.

DIAS, L. M. M. **Interações pedagógico-musicais da prática coral.** Revista da ABEM, v. 20, n. 27, p. 131-140, 2012.

\_\_\_\_\_. **Interações nos processos pedagógico-musicais da prática coral: Dois estudos de casos.** 2011. 222 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ELLIS, C. **The ethnographic I: a methodological novel about autoethnography.** New York/Oxford: Altamira Press, 448 p., 2004.

FONSECA, C. C. **Prática coral em um programa social: um estudo de caso.** 2016. 87 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

FORTIN, S. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.** Trad. Helena Maria Mello. *Cena* – Periódico do Programa de Pós-Graduação em artes cênicas Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 7. p. 77-88, 2009.

GALVÃO, A.; LACORTE, S. **Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório.** Revista da ABEM, v. 17, p. 29-38, 2007.

GOFFMAN, E. **A representação do Eu na vida Cotidiana.** Trad: Maria Célia Santos Raposo, 10ª ed. Petrópolis: Vozes, 233 p., 1975.

\_\_\_\_\_. **Interaction Ritual: Essays in Face to Face Behavior.** New York: Doubleday, 288p., 1967.

GOHN, D. M. **Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas.** São Paulo: Annablume/Fapesp, 211 p., 2003.

\_\_\_\_\_. **Aspectos tecnológicos da experiência musical.** Revista Música Hodie, v. 7, n. 2, p. 11-28, 2007.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Scchaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 133 p., 1990.

JUNIOR, J. V. V. **Do candomblé à Santeria, da Salsa ao Samba, da Habana vieja ao pelourinho, dos frijoles à feijoada, do Brasil a Cuba: Estratégias para trabalhar a interculturalidade e respeitar a presença da cultura de matriz africana nas aulas de espanhol como LE**. *Tabuleiro de Letras*, n. 5, 12 p., 2012.

KOURY, M. G. P. **Identidade e pertença: disposições morais e disciplinares em um grupo de jovens**. *Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, v. 14, n. 1, p. 27-58, 2010.

KRAEMER, R. D. **Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical**. *Em Pauta*, v. 11, n. 16/17, p. 51, 2000.

LETTNIN, C. C. **A salsa no projeto ginástica na escola**. Salão de Extensão -Caderno de resumos. Porto Alegre: UFRGS/PROEXT, 2 p., 2010.

LIBÂNEO, J. C. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** 12<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Cortez, 208 p., 2010.

LUEDY, E. **Um debate em torno da música baiana**. *Afro-Ásia*, n. 24, p. 379-395, 2000.

MEDEIROS, M. D. de. **À sombra da oitica nasce a nossa escola: uma experiência nas/das Timbaúbas que se entrecruzam**. Tese (Doutorado em Educação) – Departamento de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação e Contemporaneidade, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 170 p., 2016.

MOURA, M. **Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador**. 2016. 878 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

MUNIZ, F. R. S. **O pianista camarista, correpetidor e colaborador: as habilidades nos diversos campos de atuação**. 2010. 47 f. Dissertação - Escola de Música e Artes Cênicas. Goiânia, Universidade Federal de Goiás, 2010.

NARANJO, J. M. **Para comer e para levar, para cantar e para bailar: estudo da música salsa como patrimônio imaterial musical da diáspora afro-latino-caribenha**. In: IX Encontro Internacional de Música e Mídia. 2013. Disponível em: <[http://musimid.mus.br/9encontro/wpcontent/uploads/2013/11/9musimid\\_naranjo.pdf](http://musimid.mus.br/9encontro/wpcontent/uploads/2013/11/9musimid_naranjo.pdf)>. Acesso em: 10 out 2017.

OLIVEIRA, M. C.; CAMPOS, M. F. H. **Axé music em Salvador (BA): conceitos, identidade e mercado**. *Revista Digital Art&*, ano 7, nº 15, 2014.

OLIVEIRA, Roberval P. **Entrevista**. Abril, 2017. Entrevistador: Carmelito Lopes Neto, Salvador, BA. Entrevista concedida ao projeto de mestrado em Educação Musical, 2017.

OLIVEIRA, Ronaldo P. **Entrevista**. Abril, 2017. Entrevistador: Carmelito Lopes Neto,

Salvador, BA. Entrevista concedida ao projeto de mestrado em Educação Musical, 2017.

PEREIRA, I. S. **Axé-axé: o megafenômeno baiano**. Revista África e Africanidades, ano 2, n. 8, 6 p., 2010.

PRACATUM. Escola de música. Disponível em: <<http://www.pracatum.org.br/apresentacao/>>. Acesso em: 24 nov de 2017.

PRATT, M. L. “Transculturização e auto-etnografia: Peru 1615/1980”. Trad. João Catarino. In: SANCHES, M. R. (org.) **Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade**. Lisboa: Cotovia. p. 231-258, 2005.

RAUBER, G. L. **Percursos de aprendizagem de multi-instrumentistas: uma abordagem a partir da história oral**. 2017. 230 f. Dissertação (Mestrado em Música - Educação Musical) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

RÊGO, A. M. da C. Entrevista. Março, 2017. Entrevistador: Carmelito Lopes Neto, Salvador, BA. Entrevista concedida ao projeto de mestrado em Educação Musical, 2017.

RIGBY, C. S., DECI, E. L., PATRICK, B. C.; RYAN, R. M. **Beyond the intrinsic-extrinsic dichotomy: Self-determination in motivation and learning**. Motivation and Emotion, v. 16, n. 3, p. 165-185, 1992.

RIVERA, A. G. Q. **Salsa, sabor y control!: sociología de la música "tropical"**. Siglo XXI, 390 p., 1998.

SANTA ROSA, Amelia M. D. **A construção do Musical como Prática Artística Interdisciplinar na Educação Musical**. 2006. 184 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

\_\_\_\_\_. **O processo colaborativo no musical ‘Com a perna no mundo’: identificando articulações pedagógicas**. 2012. 242 f. Tese (Doutorado em Educação Musical), Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SANTA ROSA, Aurora M. D. **Entrevista**. Abril, 2017. Entrevistador: Carmelito Lopes Neto, Salvador, BA. Entrevista concedida ao projeto de mestrado em Educação Musical, 2017.

SANTOS, A. R. P. dos. **Entrevista**. Março, 2017. Entrevistador: Carmelito Lopes Neto, Salvador, BA. Entrevista concedida ao projeto de mestrado em Educação Musical, 2017.

SCHUTZ, A. **Sobre fenomenologia e relações sociais**. Traduzido por: Raquel Weiss. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 360 p., 2012.

SINICO, A.; WINTER, L. L. **Ansiedade na Performance Musical: definições, causas, sintomas, estratégias e tratamentos**. Revista do Conservatório de Música, n. 5, p. 36-64, 2012.

SOUSA, R. A. L. de. **Práticas pedagógicas e interações no Teatro Musical: uma observação participante na Comunidade da Baixa Fria em Salvador**. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

SOUZA, J.; CORRÊA, M. K. **Música e adolescência: práticas de aprendizagem musical em contexto extra-escolar**. 10º Encontro Anual da ABEM. Uberlândia, 8 p., 2001.

SOUZA, J. **Múltiplos espaços e novas demandas profissionais: reconfigurando o campo da educação musical**. Encontro Anual da ABEM, v. 10, p. 85-92, 2001.

\_\_\_\_\_. Música em projetos sociais: a perspectiva da sociologia da educação musical. In: **Música, educação e projetos sociais**. Porto Alegre: Tomo Editorial, p. 11-26, 2014.

TURNER, J. H. **Sociologia: conceitos e aplicações**. Trad. Márcia Marques Gomes Navarra, São Paulo: Pearson Educations do Brasil, 253 p., 2000.

VELHO, G. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Zahar, 2004.

VERSIANI, D. B. **Autoetnografia: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 257 p., 2005.

WILLE, R. B. **Educação musical formal, não formal ou informal: um estudo sobre processos de ensino e aprendizagem musical de adolescentes**. Revista da ABEM, v. 13, n. 13, 2005.

## **APÊNDICE A: Roteiro de entrevista com os integrantes das Bandas de Axé e de Salsa**

### **1. O Músico**

1. Quando e de que forma nasceu a banda para você?
2. Como você se tornou parte dela?
3. Você já tinha participado de outras bandas antes?
4. Por que motivo você passou a fazer parte da banda?
5. Como você se sentiu no primeiro ensaio?
6. E nos demais?
7. Quanto tempo você permaneceu na banda?
8. Fale da sua saída da banda.
9. O que você teria a relatar hoje sobre a sua experiência na banda?

### **2. As Aprendizagens Musicais**

1. Qual era sua experiência musical antes de entrar na banda?
2. Qual seu instrumento musical na banda?
3. Como você aprendeu esse instrumento?
4. Como descreve a dinâmica dos ensaios?
5. De que forma você entendia o seu papel musical na banda?
6. Quais os desafios musicais encontrados?
7. Como você se preparava para atender as demandas musicais da banda?
8. Existiam trocas musicais nos ensaios/viagens/apresentações? Pode falar sobre elas?
9. Olhando o antes e o depois o que mudou para você musicalmente?

### **3. As Interações Sociais**

1. Quais eram suas atividades musicais antes de entrar na banda?
2. Você já conhecia algum dos componentes?

3. Em caso positivo, como você descreve o grau de aproximação entre vocês antes da banda?
4. Como se sentia, no grupo, durante os primeiros ensaios? E nos demais?
5. Qual o momento do ensaio você gostava mais?
6. E qual você gostava menos?
7. Aconteciam aproximações aconteciam por ocasião das apresentações? E nas viagens?
8. Você costumava se encontrar com algum ou alguns componentes da banda em outros momentos?
10. Passado o tempo da banda, ainda existe aproximações entre você e os demais integrantes? Pode falar sobre isso?

#### **4. Avaliação final**

1. Da sua experiência na banda, o que você pode destacar como pontos positivos?
2. E negativos?
3. Qual a repercussão dessa experiência musical na sua vida atual enquanto:
  - a) Músico
  - b) Profissional
  - c) Ser humano

## **APÊNDICE B: Roteiro de entrevista com os integrantes do Coral Juvenil**

### **1. O Corista**

1. Como você ficou sabendo da existência do projeto coral?
2. Você já havia participado de algum outro coro antes?
3. Por que você optou por participar do coral?
4. Como você se sentiu no primeiro ensaio que participou? O que pensou?
5. Quanto tempo você permaneceu no coro?
6. O que fez você ficar esse tempo?
7. Fale sobre a sua saída do coro.

### **2. Aprendizagens Musicais**

1. Qual era sua vivência musical antes de participar do coro?
2. Como você fazia para aprender os arranjos musicais?
3. Como você fazia para não misturar a melodia do seu naipe com os demais?
4. Como você fazia para combinar o som do seu canto com o dos seus colegas?
5. De que forma você entendia o seu papel musical no coro?
6. Você acredita que sua experiência nos musicais realizados pelo coral influenciou na sua formação musical? De que forma?
7. Olhando o antes e o depois o que mudou para você musicalmente a experiência no coral?

### **3. Interações Sociais**

1. Você já conhecia algum dos componentes do coral?
2. Em caso positivo, como você descreve o grau de aproximação entre vocês antes do coro?
3. Como se sentia no grupo durante os primeiros ensaios?
4. Qual o momento do ensaio que você mais gostava?
5. E qual você menos gostava?
6. Aconteciam aproximações por ocasião das apresentações? Como?
7. Você costumava se encontrar com algum ou alguns dos componentes do coro em outros momentos?



8. A realização dos musicais contribuiu, de alguma forma, para a aproximação entre você e demais coristas? Como?
9. Passado o tempo do coral, ainda existe aproximações entre você e os demais coristas? Pode falar sobre isso?

#### **4. Avaliação final**

1. Em uma visão mais geral, da sua experiência no Projeto Coral, o que você pode destacar como pontos positivos?
2. E negativos?
3. Qual a repercussão dessa experiência musical na sua vida atual enquanto:
  - a) Músico
  - b) Profissional
  - c) Ser humano

**APÊNDICE C: Modelo da carta de cessão de direitos sobre entrevistas e depoimentos, imagens e áudio**

Eu, \_\_\_\_\_, portador da Carteira de Identidade número \_\_\_\_\_, declaro para os devidos fins que cedo para \_\_\_\_\_, portador da Carteira de Identidade número \_\_\_\_\_, aluno do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, os direitos de utilizar os dados colhidos nas observações, entrevistas e depoimentos orais e escritos realizados no ano de 2017, bem como o direito de uso de imagens de áudio, fotos e gravações de imagens para o único e exclusivo fim de serem utilizadas integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data, para a escrita da Dissertação de Mestrado e demais atividades vinculadas à mesma, incluindo a pesquisa, publicação e divulgação.

A presente autorização permite que a minha identidade seja revelada nas entrevistas e depoimentos por mim cedidos.

Abdicando direitos meus e de meus descendentes, subscrevo a presente.

Salvador, \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2017.

**ANEXO A:** Material de divulgação e recibo do cachê do primeiro show da banda “Madame Beatriz”. 19 de agosto de 1995.



**MAZANA - Empreend. Artísticos e Publicidade Ltda**

Recebi da firma MAZANA - Empreend. Art. e Public. Ltda a importância de R\$ 700,00 (Setecentos reais:.....)

proveniente de: Cachê pela Prestação de Serviços de apresentação da Banda Madame Beatriz na Boite REDZONE, no dia 19 de agosto de 1995.

Salvador, 28 de agosto de 1995.

*Roberval Passos de Oliveira*  
 NOME: BANDA MADAME BEATRIZ

CPF: 515.029.765-87 RG: 3.645.482

*Do PRODUTOR AMIGO:  
 Para recordar em um futuro bem próximo!*

*Tauter*  
 28  
 08  
 95

## ANEXO B: Matérias em jornais a respeito da Banda Madame Beatriz



Matéria do Jornal A TARDE. Salvador, 15 de agosto de 1995.



Matéria do jornal TRIBUNA DA BAHIA. Salvador, 11 de julho de 1996.

ANEXO C: Materiais de divulgação de shows da banda Madame Beatriz em outros estados

**SUA EMPRESA  
APRESENTA**

**A NOVA SENSAÇÃO DA BAHIA**



**MADAME BEATRIZ**

★ **Dia 10/08**

★ **Hora 22:00 h**

★ **Local R<sup>2</sup>EMELEXO**

Participação

**Sem Nome**

**Razão**

**Camaleão**

Informações

**(081) 465. 6294**

Apoio

**RÁDIO CIDADE** 95,9 Mhz

**Lojas Radical**

**Rubens Calçados**

**Farmácia Permanente**

**PITÚ**

**PADRÃO**

**REAL**

**GRUPO SMI**

**Aki Discos**

**R<sup>2</sup>**

Panfleto do show realizado em Recife/PE, no dia 11 de agosto de 1996.

**PAGODE  
M·A·N·I·A**

**APRESENTA**

A NOVA SENSACÃO DA BAHIA

**MADAME BEATRIZ**

PARTICIPAÇÃO

ESCALA VERMELHA E BANDA CAMALEÃO

**DOM 11-08 18h**

**LOCAL: CLUBE JABOATONENSE**  
Rua Barão de Lucena, 355 - Jaboatão

**INFORMAÇÕES: 481.0110**

Dreher

Coca-Cola  
Coke

**PITÚ**  
Mania de Brasileiro.

Panfleto do show realizado em Jaboatão dos Guararapes/PE, no dia 11 de agosto de 1996.





**DIA 9  
É O TCHAN**



**DIAS 9, 10 E 11  
EVA E PALOV**



**DIAS 10 E 11  
CHICLETE**



**DIAS 9, 10 E 11  
CHEIRO E PIMENTA**

É tempo de folia e muita animação. A ordem na Micarôa é dançar, brincar e se divertir. Lembre-se, você escolheu brincar em um dos blocos, portanto não ultrapasse o cordão de isolamento de outros blocos.

Em caso de problemas de saúde, procure as ambulâncias, postos médicos ou carros de polícia distribuídos ao longo de todo o percurso.

É importante que você esteja usando seu kit folia completo. Evite aborrecimento cortando ou dividindo o seu abadá. O local de concentração dos blocos é em frente ao Balneário do Sesc, na Av. Cabo Branco. Chegue 1(Uma) hora antes, na concentração para não perder a saída do bloco.

Para brincar na Micarôa, você só precisa portar alegria. É proibido o uso de qualquer tipo de arma ou tóxicos.

Não estrague sua festa. Brigar dentro dos blocos, implica na expulsão dos envolvidos e no confisco do abadá.

Você encontrará Ruas de Serviços com: Ambulância, Posto Policial e Corpo de Bombeiros, Praça de Alimentação ruas com lanchonetes e bares.

## PROGRAMAÇÃO

Quinta	Saída	Sexta	Sábado	Domingo
 <b>08/01</b> ASA DE AGUIA & RICARDO CHAVES	18:00	Banda Max	Bom a Bessa	Bom a Bessa
	18:30	Sereia - Palov	Banda Max	Liz/Madruga
	19:00	Madame Beatriz	Fúba	Sereia - Eva
	19:30	Batuke - Cheiro	Sereia - Eva	Banda Max
	20:00	Boka Loka	Boka Loka	Batuke - Cheiro
	20:30	Água de C6co - É o Tchan	Tiete Vips	Capilé
	21:00	Tiete Vips	Nana - Chiclete	Nana - Chiclete
	21:30		Capilé	Boka Loka
22:00			Batuke - Pimenta	

\* CONCENTRAÇÃO 1 HORA ANTES

Programação da Micarôa. João Pessoa/PB, janeiro de 1998.

## ANEXO D: Materiais gráficos dos Espetáculos Musicais realizados pelo Coral Juvenil

**CORAL MELODIAS**  
**CORAL INFANTO-JUVENIL DA UFBA**  
**CORAL INFANTIL MARISTA**  
**GRUPO CARICATURETAS II (MARISTA)**

**APRESENTAM:**

# Fotos Musicais

DIREÇÃO E ENGENHAÇÃO: **CRISTINA RODRIGUES** DIREÇÃO MUSICAL: **HELOISA LEONE E LEILA DIAS**

**Coral Melodias** regente: Leila Dias  
 Pianista: Carmello Lopes # Coreografia: Ana Maria Maia  
 Sopranos: Alice Dias, Amélia Dias, Benedita Testa, Cristiana Marotto, M<sup>o</sup> Euly Monteiro Cardoso, Fatima Fernanda M. da Rocha, Jenny Araujo, M<sup>o</sup> Emilia Abreu, Nelsa Barbosa, Renata Passos, Silene Freitas, Silvia Ferreira. Contraltos: Candice Santana, Cislina Melo, Enaura Vieira, Fernanda Oliveira, M<sup>o</sup> Thejessa Silva, M<sup>o</sup> Vitória de Oliveira, Marisa Hirata, Neuba Teixeira, Neusa Dias, Roseli Sá, Nadja F. Pinheiro. Tenores: Cláudio Mascarenhas, Eduardo Santana, Ilton Freitas, Rodrigo Oliveira. Baixos: Antonio Dias, Benedito Camilo, Enoch Norberto, José Carlos de Oliveira, Julian Matos, Lirio de Oliveira, Milton Freitas, Tales Silva.

**Coral Infanto-Juvenil da UFBA** regente: Leila Dias  
 Pianista: Carmello Lopes # Flauta: Amélia Dias # Coreografia: Alice Dias  
 Adriana Magalhães, Algha Linreira, Alessandra Jatoba, Alice Dias, Amélia Dias, Ana Clécia Ferreira, Anapelia Vasconcelos, Anatalia Vasconcelos, Aretha Jatoba, Aurora Dias, Daniel Santa Rita, Debora dos Santos Paixão, Diana Azevedo, Jemma do Carmo, Hugo Minas, Igor Oliveira, Juliana Mara, Liliane Lopes, Lina Silva, Luciana Almeida, Marcelo Costa Andrade, Maiara Matos, Natália Araujo, Priscila Ramos, Raíden Coelho, Raquel Delfende, Ronaldo Carneiro Zachariades.

**Coral Infantil Marista** regente: Heloisa Leone - Assistente de regência: Sylvia Regina Sanchez  
 1<sup>o</sup> voz: André Oliveira, Candice Flats, Camila Suelen Santos, Cristiane Nery, Fábio Cunha, Fernanda Sá Mariano, Lara Rocha, Laura Elisa Lima, Leonardo Barros, Lucas Oliveira, Luciana Sousa, Mariana Pinto, Mariana Viana, Raphael Miranda, Thamires Andrade, Viviane Santos, 2<sup>o</sup> voz: Alice Torres, Anderson Mosqueira, Camila Berbert, Fernanda Dominguez, Fernando Maltz, Larissa Duran, M<sup>o</sup> Isabel Torres, Marília Cunha, Marília Oliveira, Mário Oddone Fraga, Mário Vitor Silva, Mateus Sato, Mayra Oliveira, Nathalie Siqueira, Paulo Diniz, Pedro Vieira Rodrigues, Rafael Almeida, Talita Mosquera, Zizete Ferreira.

**Grupo CARICATURETAS II (Marista)** direção: Cristina Rodrigues  
 Almir Nesti Añriot, Ana Thereza Araujo, Bárbara Araujo, Diego Melo, Fernanda Cohim, Gustavo Daleit, Katharine Guimarães, Livia Nery, Lorena Leone, Luis Gomes, Mauricio Cunha, Mirela Leal.

**Dança** coreografia: Alice Dias  
 Adriana Magalhães, Alice Dias, Aurora Dias, Daniel Santa Rita, Half Couto, Igor Oliveira, Juliana Maia, Raquel Delfende, Roberta Fontes, Rogério Guerra.

**Banda**  
 Abdon Leone, Josias Correia, Laécio, Manassés, Shafick Patriarca,

**Teatro da Hora da Criança - Salvador**  
 2 e 3 de dezembro de 1997 - 20:00


Apoio Cultural:


  
**CLÍNICA SÃO BERNARDO**

Cartaz do Musical "Fotos Musicais", apresentado no teatro Hora da Criança.

Salvador, dezembro de 1997.





# VIVER BAHIA

## MUSICAL 1998

**Regência:**  
**Leila Dias**

**Roteiro e**  
**Coreografia:**  
**Ana Rosa**  
**Oliveira**

---

**PERSONAGENS**  
Caymmi: *Milton Freitas*  
Turista: *Aurora Dias*  
Comandante de Navio: *Ráiden Coelho*  
Tietas: *Ava Bonfim, Aishá Roriz, Clarissa Maia, Juliana Maia, Aurora Dias e Adriana Magalhães*  
Lavadeiras: *Juliana Maia, Clarissa Maia, Ava Bonfim e Aurora Dias*  
Oxum: *Clarissa Maia*  
Yalorixá: *Amélia Dias*  
Cozineiras: *Adriana Magalhães, Ana Amélia Azevedo, Candice Fernandes, Luciana Almeida, Natália Araujo, Priscila Borges*  
Baiana: *Juliana Maia*  
Capoeiristas: *Deise Vilanova, João Paulo, Marcos Henrique, Quequé e Zunga - Participação especial do Grupo de Capoeira ACAL*  
Povo: *Coralistas*

**PARTICIPAÇÃO ESPECIAL**  
Tuffy Alex Silva

**PRODUÇÃO GERAL**  
MS Produções

**PRODUÇÃO EXECUTIVA**  
*Mário Dias e Socorro de Maria*

**INSTRUMENTISTAS**  
Piano: *Carmelito Lopes*  
Flauta: *Amélia Dias*  
Saxofone: *Ráiden Coelho*  
Percussão: *Ronaldinho Oliveira, Wainey e Nino Santos*

**FICHA TÉCNICA:**  
Assistente de Coreografia: *Alice Dias*  
Iluminação: *Ana Rosa e Mário Dias*  
Operador de Luz: *Moacir Pop Jr.*  
Figurista: *Virgínia B. Pontelo*  
Cenógrafo: *Anativaldo Teodoro*  
Figurino: *Virgínia B. Pontelona*

**AGRADECIMENTOS ESPECIAL**  
*Aos integrantes dos Corais Juvenil e Melodias pela cooperação criativa e assiduidade sem as quais não teria sido possível esta realização.*  
**FOTOS**  
*Josué Ribeiro e Mário Dias*

**AGRADECIMENTOS**  
*Altair Magalhães*  
*Angelo Castro*  
*Antônio Dias*  
*Carlos Roberto Maia*  
*Humberto Monteiro*  
*Marianeide Costa*  
*Prof. Othon Jamberto*  
*Paulo Emilio de Barros*  
*Tom Tavares*  
*Edson Borges*  
*Ney Sa*  
*Ana Paolino*  
*Equipe do Teatro Pelourinho*  
*Alexsandro Rocha*

**AGRADECIMENTOS**  
**ESPECIAL**  
*Aos integrantes dos Corais Juvenil e Melodias pela cooperação criativa e assiduidade sem as quais não teria sido possível esta realização.*  
**FOTOS**  
*Josué Ribeiro e Mário Dias*

**AGRADECIMENTOS**  
*Escola de Música da UFBA*  
*Rose Cabelereira e Maquiadora*  
*Sindicato dos Servidores Públicos Federais*  
*Universidade Federal da Bahia (UFBA)*

---

**CORAL JUVENIL**

**MULHERES**  
Adriana Magalhães  
Aishá Raiz  
Amélia Dias  
Ana Amélia Azevedo  
Anatália Jatobá  
Aurora Dias  
Ava Bonfim  
Clarissa Maia  
Denise Ribeiro  
Henna Canuto  
Juliana Maia  
Luciana Almeida  
Maria Sande  
Natália Araujo  
Priscila Borges

**MULHERES**  
Benedita Testa  
Candice Fernandes  
Cristiana Mariotto  
Enaura Leal Vieira  
Fátima Fernanda M. Rocha  
Jenny Araujo  
Joselita Santos  
Marta Emilia C. de Abreu  
Marta Eury  
Marta Theresa Silva  
Neuza Barbosa  
Silene Freitas  
Sílvia Lúcia Ferreira

**CORAL MELODIAS**

**MULHERES**  
Benedita Testa  
Candice Fernandes  
Cristiana Mariotto  
Enaura Leal Vieira  
Fátima Fernanda M. Rocha  
Jenny Araujo  
Joselita Santos  
Marta Emilia C. de Abreu  
Marta Eury  
Marta Theresa Silva  
Neuza Barbosa  
Silene Freitas  
Sílvia Lúcia Ferreira

**HOMENS**  
Antônio Dias  
Benedito Canuto  
Ilton Freitas  
José Carlos de Oliveira  
Milton Freitas  
Tales Silva

**HOMENS**  
Antônio Leonardo  
Daniel Leal  
Hugo Correia  
Ráiden Coelho  
Ronildo Coelho

Programa do Musical “Viver Bahia”, apresentado no teatro SESC/SENAC Pelourinho. Salvador, dezembro de 1998.



**iver Bahia**  
Cia. Artística

Apresenta



**RIMAS DA BAHIA**

Direção Musical:  
Leila Dias

Roteiro e Coreografia  
Ana Rosa Oliveira

1999

### Ficha Técnica

**Sopranos:** Aishá Roriz, Alice Dias, Amélia Dias, Benedita Testa, Jerny Araújo, Juliana Maia e Silene Freitas.

**Contraltos:** Aurora Dias, Ava Bonfim, Clarissa Maia, Enaura Leal Vieira, Luciana Almeida, Maria Therezza Silva e Natália Araújo.

**Tenores:** Antônio Leonardo, Dilton Araújo, Ilton Freitas e Márcio Reis.

**Baixos:** Antônio Dias, José Carlos de Oliveira, Milton Freitas, Ráiden Coelho e Ronildo Coelho

**Dancarinos:** Alice Dias, Alexei Ramos, Ana Rosa Oliveira e Rogério Guerra

**Figurino:** Virgínia B. Pontelo

**Maquiagem:** Centro de Beleza Rose Martins

**Fotografia:** Uboiraiã Xavier

**Produção Geral:** Sinal Livre Produções

**Produção Executiva:** Maria Therezza Borges Silva, Enaura Vieira e Antônio Dias

**Iluminação:** Ana Rosa Oliveira

**Operador de Luz:** Moacir Pop Júnior

**Agradecimentos:** : Ângelo Castro, Paulo Emílio de Barros, Tom Tavares, Ana Paolillo, Carlos Roberto Maia, Equipe do Teatro Pelourinho

**Apoio:** NEHP - CPD - UFBA  
Escola de Música da UFBA

### Ficha Técnica

**Assistente de Coreografia:** Alice Dias

**Personagens:**  
Caymmi: Milton Freitas (voz e violão).  
Turista: Aurora Dias.  
Comandante de Navio: Ráiden Coelho.  
Yalorixá: Amélia Dias.  
Oxum: Ana Rosa Oliveira.  
Lavadeiras: Aurora Dias, Ava Bonfim, Juliana Maia e Priscila Borges  
Baiana: Juliana Maia.  
Cozinheiras: Clarissa Maia, Luciana Almeida, Natália Araújo, Priscila Borges

**Povo:** Cantores.

**Tietas:** Aishá Roriz, Amélia Dias, Aurora Dias e Juliana Maia.

**Capoeiristas:** Grupo de Capoeira da Barra.

**Instrumentistas:**  
Piano: Carmelito Lopes  
Flauta: Amélia Dias  
Saxofone: Ráiden Coelho  
Percussão: Ronaldo Oliveira  
Bateria: Marcelo Ribeiro  
Contrabaixo: Alex Rego

**Conjunto Musical:** Trilha de Cordas  
BandoLin e Cavaquinho: Paulo Emílio Barros  
Violão: Alex Carlyle  
Percussão: Anderson Borges  
Clarinete: Christopher Kohl

**Cantores:**  
Solistas: Aishá Roriz, Amélia Dias, Antônio Leonardo, Aurora Dias, Ilton Freitas, Juliana Maia, Milton Freitas, Ráiden Coelho e Tuffy Silva.

Programa do Musical “Rimas da Bahia”, apresentado no teatro SESC/SENAC Pelourinho.


Salvador, dezembro de 1999.

## FICHA TÉCNICA


Prof. Lelia Dias	Direção Geral
Amélia Dias	Assistência de Direção
Alice Dias	Coreografia
César Figueirôa Tuffy Mamede	Produção
<b>Músicos</b>	
Piano: Carmelito Lopes Amélia Dias Elielson Amorim	Percussão e Guitarra: Ronaldo Oliveira
Contrabaixo: Alex Rego	Bateria: Marcelo Ribeiro
Flauta: Amélia Dias	Solistas
Amélia Dias Antônio Dias Aurora Dias Ava Palma César Figueirôa Dillon Araújo Djara Mahim Iilton Freitas Juliana Maia	Laécio Beethoven Marcelo Rodrigues Milton Freitas Roberval Oliveira Ricardo Chalhoub Tereza Silva Thiago Santos Tuffy Mamede
José Neto	Narrador
Alexei Ramos Alice Dias	Dancarinos
Criação: Antônio Dias	Cenário
Assistência de Execução Amélia Dias Aurora Dias Bruno Romário Carmelito Lopes Djara Mahim	Execução: César Figueirôa Tuffy Mamede  Laécio Beethoven Lelia Dias Marcelo Rodrigues Priscila Borges
Inês Denise Regina Almeida Luiza Ribeiro Luzia	Figurino
Tereza Silva Enaura	Figuristas: Virginia Beatriz
Laécio Beethoven Alexei Ramos José Neto	Tesouraria
	Convidados Especiais

# SUCESSOS


de 10 em 10




## APOIO




CLÍNICA DE  
NUTRIÇÃO  
AVANÇADA




AS  
Associação da  
Saúde



Lagos  
seguros



probaby  
Tel.: 247-9522



ROSA  
Martins

## AGRADECIMENTOS

Adalgisa Palma  
Anabela  
Ana Maria  
Ana Rosa Oliveira  
Antônio Dias  
Alcides Santana  
Ava palma  
Bejo Maia  
Bruno Romário  
Carmelito Lopes  
Carolina Lunardi  
César Figueirôa  
Djara Mahim  
Enaura  
Inês Denise  
Laécio Beethoven  
Lindivalva Santana  
Luiza Ribeiro  
Luzia  
Manasses Oliveira  
Marcelo Rodrigues  
Marcos Ferrone  
Milton Freitas  
Dillon Araújo  
Pablo Sotuyo  
Paulo Emílio  
Priscila Borges  
Regina Almeida  
Tereza Silva  
Tom Tavares  
Tuffy Mamede

Projeto Coral do Núcleo de Educação  
da Escola de Música da UFBA

Programa do Musical “Sucessos de 10 em 10”, apresentado no teatro SESC/SENAC Pelourinho. Salvador, dezembro de 2000.

**Ficha Técnica**



**Direção Musical e Regência:** Leila Dias  
**Direção Geral:** Dalmo Medeiros/Ricardo Vasques  
**Assistente de Direção:** Alice Dias  
**Assistente de Direção Musical:** Amélia Dias  
**Coreografia:** Alice Dias  
**Direção Teatral:** Aurora Dias  
**Assistente de Direção Teatral:** Edmário Souza  
**Roteiro Histórico:** Antônio Dias  
**Roteiro Teatral:** Aurora Dias e Hellel Rocha  
**Produção:** Cristina Figueiredo, Ricardo Vasques e Margarida Alves  
**Figurino:** Regina Almeida e Onilda Lima

**Coral Melodias:** Aguilha, Antônio, César, Clarice, Enaura, Fátima, Hella, Ilon, Jenny, Lima, Luciano, Luiza, Maria, Milton, Onilda, Regina, Rosely, Sandra, Sinval, Solange, Tereza, Tuffy.

**Coral Juvenil:** Amélia, Anderson, Ariane, Aurora, Caio, Camila, Danielle, Djair, Érica, Everton Geisa, Juliana, Júnia, Leonardo, Luciana, Nancy, Patriók, Raiza, Ramon, Ronaldo, Silvío, Tainã, Uirá e Viviane.

**Coral Infante-juvenil:** Aline, Amanda, Camila, Dália, Éidia, Eva, Felipe, Letícia, Thyara, Rubem, Yuri.

**Músicos:** Teclado - Carmelito Lopes  
 Flauta - Amélia Dias  
 Percussão - Ronaldo Oliveira  
 Contrabaixo - Alex Rego  
 Bateria - Marcelo Ribeiro

**Atores:** Avô - Tiago Hoffmann  
 Bruno - Márcio Reis  
 Mariana - Andreia Bittencourt  
 Ricardo - Bruno Fagundes  
 Dançarinos: Alice Dias e Alexei Ramos

**Patrocinio:**



**Realização:**



**Participação:**



Local

**Teatro Hora da Criança**

**19 e 26 de outubro de 2002**  
**09,10 e 23 de novembro de 2002**

**“MUSICAL BRASIL EM CANTO”**

Concerto Didático  
para as Escolas







Programa do Musical “Brasil em Canto”, apresentado no teatro Hora da Criança. Salvador, outubro e novembro de 2002.

A Cia. Artística  
Viver Bahia apresenta...

*Lacinho  
Cor de Rosa*

*Um espetáculo musical para todos os tempos!*

Realização Projeto Coral EMUS UFBA      Direção Geral: Lella Dias      Texto: Aurora Dias e Helief Rocha

Teatro Sesc-Senac Pelourinho ;  
21 e 28/11/2003 às 21 horas  
22 e 29/11/2003 às 17 horas

Panfleto de divulgação do Musical “Lacinho Cor de Rosa”, apresentado no teatro SESC/SENAC Pelourinho. Salvador, novembro de 2003.

**FICHA TÉCNICA**

**Direção Geral e Regência:** Amélia Dias  
**Direção Teatral:** Aurora Dias  
**Coreografia:** Alice Dias  
**Direção de Apoio:** Leila Dias

Roteiro (concepção inicial): Turma de Prática de Conjunto II 2004.2 e Coral Juvenil da UFBA  
Roteiro (concepção final): Amélia Dias e Aurora Dias  
Cenário: Fernando Lopes  
Papel: Galosi  
Iluminação: Alexandre Santana e Wellington Serra Moura  
Produção Gráfica: Jean Joubert Mendes e Ednaldo Rodrigues

**Elenco**

Berto ..... Luiz Antônio Júnior  
Rosa ..... Amélia Dias  
Carminha ..... Alice Cunha  
Leandro ..... Luan Sodré  
Jonas ..... Geovan Adorno  
Zefa e Marinalva ..... Nancy Mota  
Joselito e Escuro ..... Landerson Trindade  
D. Albertina e Fernando ..... Uirá Nogueira  
Firmino ..... João Luis Santos  
Priscila ..... Enoc Lopes Pontes  
Patrícia ..... Hilda Lopes Pontes  
Larissa ..... Letícia Bartolo  
Mariana ..... Manuela Moura  
Valda ..... Camila Santos  
Das Dores ..... Mariana Almeida  
Careca ..... Leandro Souza  
Orelha ..... Leonara Bartolo  
Banana ..... Rebeca Varjão


**Músicos**

Teclado e acordeão: Carmelito Lopes  
Violão: Fábio Chagas  
Percussão: Ronaldo Oliveira  
Contrabaixo: Alex Rego

**Agradecimentos:**

Teatro Castro Alves, Colégio São José, TV UFBA, Escola de Teatro da UFBA, Lagos Seguros, Colégio Miró, Ambiente Móveis, Rita Bastos, Márcio Medeiros e Galosi.

Apoio:



COLEGIO

*Miró*


Nossa tradição de ser diferente.

**Lagos** ambiente

COLEGIO

Cooperativa de Serviços Ltda.

**Coral Juvenil**  
Escola de Música  
UFBA



Musical

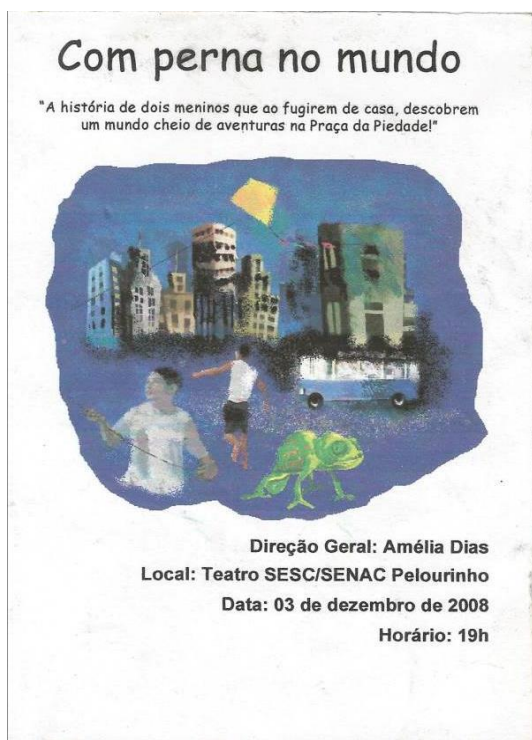
**Local:** Teatro do Colégio São José - Bonfim  
**Data:** 17 e 18 de junho de 2005

“Lamento Sertanejo” é um musical baseado na obra de Gilberto Gil, autor de uma obra musical vasta e de rica variedade temática. Cantando o amor, a religião, a tecnologia, refletindo sobre as desigualdades sociais ou as lamúrias da seca, suas músicas revelam o homem em seus mais diversos espaços e modos de vida.

Esse espetáculo é parte integrante da pesquisa da mestrandia em música, Amélia Dias que busca discutir a aprendizagem musical no contexto interdisciplinar dos musicais, observando também os desenvolvimentos, social, psicológico e cognitivo dos alunos. Este trabalho conta, em seu elenco, com os integrantes do Coral Juvenil da Escola de Música da UFBA. Ele é, portanto, um espetáculo didático que resultou de uma criação conjunta do grupo de jovens atores, ao longo de quatro meses, sob a orientação da pesquisadora.

Agradecemos a todos pela presença e estímulo e desejamos-lhes um bom espetáculo.

Programa do Musical “Lamento Sertanejo”, apresentado no teatro do Colégio São José. Salvador, junho de 2005.



#### FICHA TÉCNICA

**Direção Geral:** Amélia Dias  
**Direção Musical:** João Maurício Ramos  
**Coreografia:** Amélia Dias  
**Roteiro (Concepção inicial):** Coral Juvenil da UFBA  
**Roteiro (Concepção final):** Aurora Dias  
**Produção Gráfica:** Alberto Rebouças  
**Iluminação:** Miro  
**Sonorização:** Alexandro Ornellas

#### Elenco

Luis Felipe.....Rafael Campos  
 Juninho.....Fábio Santos  
 Crianças.....Daiane Cavalcanti, Larissa Rebouças,  
 Leonara Lopes, Letícia Bartholo,  
 Natália Duarte, Tomaz Mota  
 Dôra (Mãe).....Vanessa Lima  
 Alfredo (Pai).....Luan Sodré  
 Creide.....Elis Regina Sodré  
 Pastor Davi.....Tomaz Mota  
 Roque.....Abraão Miranda  
 Luca.....Luan Sodré  
 Camila (Estudante).....Leonara Lopes  
 Estrela (Hippie 1).....Angelita Brook  
 Lua (Hippie 2).....Letícia Bartholo  
 Paty (Patricinha 1).....Daiane Cavalcanti  
 Gaby (Patricinha 2).....Natália Duarte  
 Clara (Patricinha 3).....Larissa Rebouças  
 Mendiga.....Amélia Dias  
 Repórter.....Larissa Rebouças  
 Câmera.....Marcos Danilo

#### Músicos

**Acordeom e Teclado:** João Maurício Ramos  
**Teclado:** Carmelito Lopes  
**Percussão:** Ronaldo Oliveira  
**Baixo:** Alex Rêgo

Programa do Musical "Lamento Sertanejo", apresentado no teatro Solar Boa Vista.  
 Salvador, dezembro de 2008.

### Ficha Técnica

**Direção Geral:** Leila Dias  
**Direção Musical:** – Jean Prado  
**Direção teatral:** Aurora Dias  
**Criação:** – Grupo “Eu canto e Danço”  
**Roteiro:** - Hilda Lopes Pontes  
**Coreografias:** – Junia Tenório/Alice Dias  
**Equipe de Figurino:** Leticia, Junia e Indara  
**Cartaz:** – Alberto Rebouças

**Músicos:** Direção de banda / pianista – Carmelito Lopes  
 Pianista do coro – Elisama Gonçalves  
 Bateria – Uíra Carro  
 Baixista – Ronaldo Borges

#### Personagens/Coristas

**HELENA** – Angelita Broock  
 Daiane Cavalcanti  
**MARCOS** – Tiago Carvalho  
 George Lima  
**SUSANA** – Leticia Bartholo  
 Sônia – Laura Cardoso  
**CELINHA** – Junia Rinaldes  
 LAURA – Indara Mel Mendes  
 LAÍS – Sara Borges  
**LEDA** – Vanessa Lima  
 JOSE – Gabriel Macedo  
**FERNANDA** – Morgana Magalhães  
**MAURÍCIO** – Calque Veloso  
**MANU** – Xavier Sampaio  
**RICARDO** – Jean Prado

**Agradecimentos**– Daniel Marques da Silva (Teatro/UFBA)  
 Amélia Dias  
 Tainara Figueredo  
 Vanessa Lima



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
 PROJETO CORAL  
 EXTENSÃO DA ESCOLA DE MÚSICA

**Grupo - *Eu Canto e Danço***

**ESPETÁCULO MUSICAL**

*“Uma família muito unida”*

**DIREÇÃO GERAL: LEILA DIAS**

TEATRO MARTIM GONÇALVES  
 04 DE DEZEMBRO DE 2011

Programa do Musical “Uma família muito unida”, apresentado no teatro Martin Gonçalves.

Salvador, dezembro de 2011.





## PROJETO CORAL

EMUS-UFBA

# “Tocando Em Frente”

Direção Geral: Leila Dias

**TEATRO SÃO PAULO**

**10 DE DEZEMBRO DE 2013**

**20 HORAS**

## Ficha Técnica

Direção Geral – Leila Dias

Roteiro e Direção Teatral – Aurora Dias  
 Coreografias – Junia Tenório e Letícia Bartholo  
 Pianista e Diretor de Banda – Carmelito Lopes  
 Músicos convidados  
 Baixista – Alex Márcio  
 Baterista – Marcus Santos  
 Cantora e Atriz Convidada – Aurora Dias  
 Programação visual – Iane Fadigas  
 Cenário – Iane Fadigas e George Lima  
 Cinegrafistas – Diego Santos e Guilherme Weber  
 Fotografos – Aline dos Santos e Maria Eduarda Vieira

Coral Juvenil Regente – Letícia Bartholo  
 Lua Mazza Pêlez, Yasmin Santos, Kézia Rodriguez,  
 Ludmila Fernandes, Leonardo Rocha, Isabel Pfa, Ana  
 Luiza Rego, Melisa, Enzo de Carvalho, Wilson Balogun,  
 Luiz Pedro Lamêgo, Raquel Gama e Talita Santana.

Grupo “Eu Canto e Danço” Regente – Jean Prado

Programa do Musical “Tocando em frente”, apresentado no teatro do Colégio São Paulo.  
 Salvador, dezembro de 2013.

## ANEXO E: Divulgação da programação do Projeto Pelourinho Dia e Noite

# PELOURINHO

## DIA & NOITE

**-01-** *Segunda*

21h **Lg. Tereza Batista**  
Show: Melodia Costa (Lançamento do Cd "Parar de Comportar não vou")

21h30 **Rua das Laranjeiras**  
Instrumental: Grupo Proezas

23h **Lg. Quincas Berro D'Água**  
Show: Os Mustangs

**-06-** *Sábado*

21h30 **Ruas e Largos**  
Performance: "Canto Negro" com Jocélia Fonseca

22h **Rua Sta. Isabel**  
Voz/violão

23h **Lg. Quincas Berro D'Água**  
Show: Grupo Mandala

20h30 **Lg. Pedro Archanjo**  
Teatro: Marília

**-02-** *Terça*  
**Dia de Finados**  
Não haverá programação

**-04-** *Quinta*  
23h **Lg. Pedro Archanjo**  
Forró: Krina de Fogo

**-05-** *Sexta*  
23h **Ladeira do Passo nº 26**  
Sereista dos Filhos de Koriefan (Informações: 321.3210)

21h **Pça. do Reggae**  
Música mecânica - DJ

23h **Lg. Tereza Batista**  
Pop: Bruno Nunes

23h **Lg. Pedro Archanjo**  
Pop: Banda Massapé



**-22-** *Segunda*  
20h30 **Lg. Pedro Archanjo**  
Teatro: Marília

**-23-** *Terça*  
20h **Terreiro de Jesus**  
Terça da Bênção: Sergio Olanazetra/Nooso Drink

20h **Lg. do Pelourinho**  
Benção do largo: Banda Virado no Mol de Coentro/Grupo Renascente

21h **Lg. Tereza Batista**  
The African Bar: Otodum e convidados (Informações: 321.4154)

**-25-** *Quinta*  
23h **Igreja do Rosário dos Negros**  
10h - Missa Festiva do DIA DA BAIANA

23h **Lg. Pedro Archanjo**  
Forró: Raia Fivela

**-26-** *Sexta*  
23h **Ladeira do Passo nº 26**  
Sereista dos Filhos de Koriefan (Informações: 321.3210)

21h **Pça. do Reggae**  
Música mecânica - DJ

21h **Lg. Tereza Batista**  
Didá Banda Feminina (A Bênção da Anástacia). Informações: 321-2042

21h30 **Rua das Laranjeiras**  
Instrumental: Sambosia

23h **Lg. Quincas Berro D'Água**  
Salsa, Samba e Groove

**-27-** *Sábado*  
09h/14h **Terreiro de Jesus e Cruzeiro de São Francisco**  
"Ato de Solidariedade"  
Atividades Diversas e convidados (Parceria do Projeto Pelourinho Dia & Noite e TV Bahia)

21h30 **Ruas e Largos**  
Performance: "Canto Negro" com Jocélia Fonseca


22h **Rua Sta. Isabel**  
Voz/violão

23h **Lg. Quincas Berro D'Água**  
Show: André Macêdo

23h **Lg. Tereza Batista**  
Show: Átila e Banda

23h **Lg. Pedro Archanjo**  
Sabatina Dançante: Artur Aguiar

**-28-** *Domingo*  
13h **Lg. Quincas Berro D'Água**  
Show do Leite: Zezé Motta em homenagem ao mês da Consciência Negra (Ingresso: 1 lata de leite em pó)



Salvador, novembro de 2004.

**ANEXO F: Texto do blog “salsaembrasil.blogspot.com.br” a respeito da “Salsafiesta”, evento realizado no bar Rock in Rio**

O Que foi o II Salsafiesta - Festival Internacional de Salsa

O II Festival Internacional de Salsa no Brasil organizado pela professora e coreógrafa Maristela Lins, decorreu nos dias 27, 28 e 29 de outubro

de 2006 no Rock Rio Cafe, em Salvador BA . Este Festival foi considerado um dos maiores evento já realizado em Salvador pela qualidade de organização e Orquestras de salsa colocada em uma só noite, com presença de bailarinos e professores convidados e pelo local onde foi realizado, o maior e mais prestigiado evento da Salsa, incluindo na sua programação três dias de espetáculos, workshops, Shows e festas. Depois do grande sucesso alcançado pelo I Festival Internacional de Salsa no Brasil no dia 07 de fevereiro de 2004, realizado no Hotel Sol Victória Marina - Mahí - Mahí -Salvador BA que contou com uma participação de mais de 400 pessoas de várias partes do País. A professora e coreógrafa e criadora do Salsafiesta, Maristela Lins conseguiu um novo salto qualitativo, ao ter escolhido para o seu II Festival o cenário deste mega evento o Rock Rio Cafe, tendo conseguido lotar esta prestigiada casa de show, reunindo as Orquestras Rumbahian, Sueño Cubano, Alucar Inproviso Latino, Tropikola, Teresa Morales e Banda (cuba) Artistas Internacionais e Nacionais, este Congresso em 2006 honrou com 3 noites de espetáculos inesquecível, workshops para todos os níveis, 3 noites de Festas com a participação de DJs convidados, muita animação, relacionados com a temática da salsa. Durante três dias tivemos oportunidade de aprender, ver e dançar com os melhores Professores e Bailarinos do mundo da salsa Internacional.

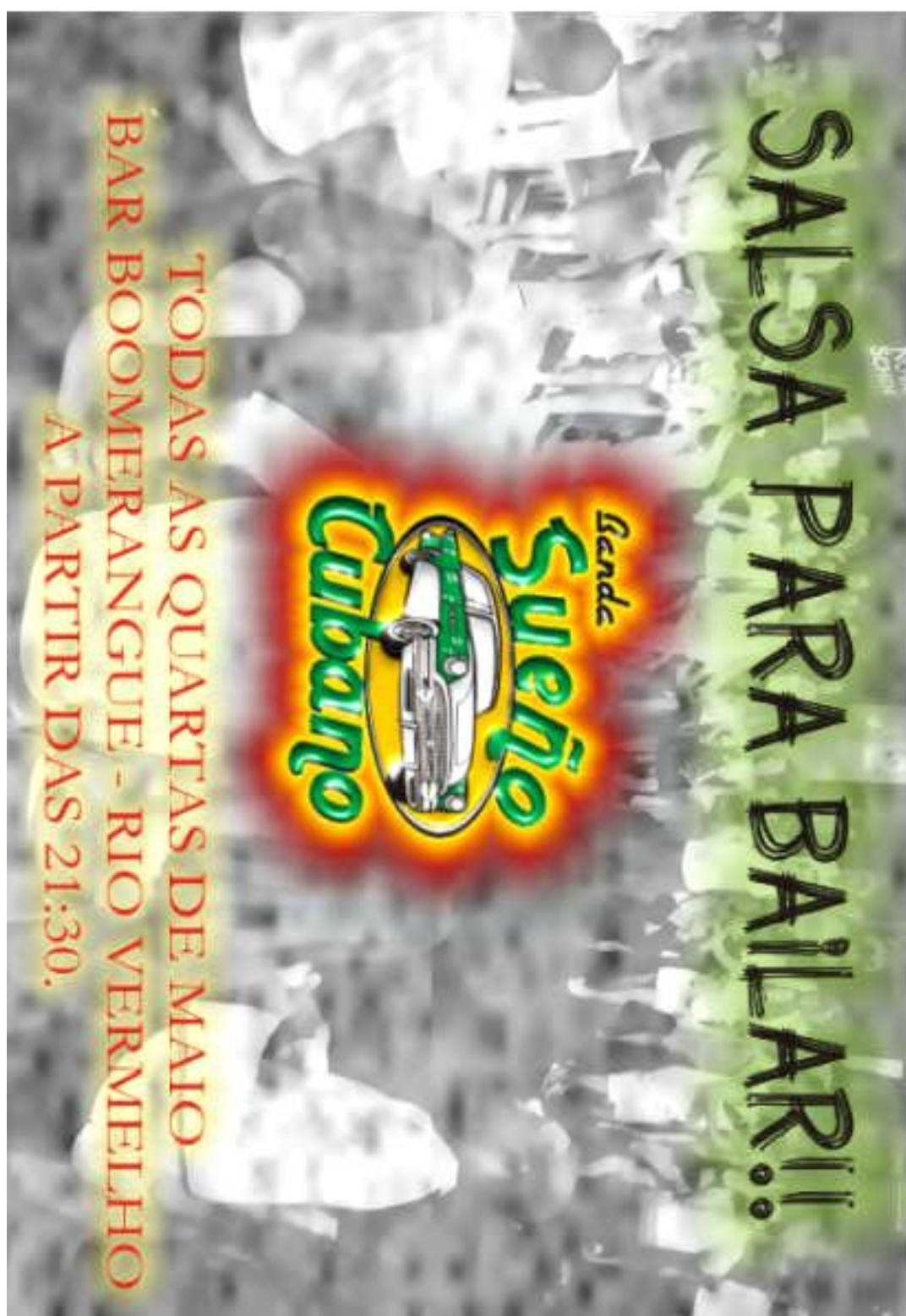
Colocados lado a lado no mesmo palco Bailarinos Profissionais de Salsa, e músicos. A professora e coreógrafa, já é vencedora realizando este dois grandes eventos mostrando ao mundo que a evolução e o crescimento Artístico de uma pessoa, passa por não limitar o seu acto, mais íntimo e verdadeiro: o Acto da Criação.

O II Festival Internacional de salsa de 2006 foi sem dúvida, uma iniciativa que fala por si, conferindo-lhe um destaque preponderante no circuito mundial dos grandes eventos de Salsa.

0 comentários

Salvador, outubro de 2006.

ANEXO G: Cartaz de divulgação da temporada de shows da banda Sueño Cubano no bar Boomerang



Salvador, maio de 2009.