

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**



DISSERTAÇÃO

**MÃOS REGENDO SONS, FORMANDO VIDAS:
O Exercício da Educação Musical do Professor e Maestro Norberto
Nogueira Soares em Pelotas (1940 -1970).**

JUSSANETE DA COSTA VARGAS

Pelotas, 2006

JUSSANETE DA COSTA VARGAS

**MÃOS REGENDO SONS, FORMANDO VIDAS:
O Exercício da Educação Musical do Professor e Maestro Norberto
Nogueira Soares em Pelotas (1940 -1970).**

Dissertação apresentada no Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação

Orientador: Professor Elomar A. Callegaro Tâmbara

Pelotas, 2006

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.Elomar Antonio Callegaro Tâmbara (FaE/UFPel) Orientador
Programa de Pós-Graduação em Educação – Mestrado
Universidade Federal de Pelotas

Prof^a. Dr^a. Giana Lange do Amaral (FaE/UFPel)
Programa de Pós-Graduação em Educação – Mestrado
Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr.Gomercindo Ghiggi (FaE/UFPel)
Programa de Pós-Graduação em Educação – Mestrado
Universidade Federal de Pelotas

Prof^a. Dr^a.Isabel Porto Nogueira
Instituto de Artes e Design (DAC/UFPel)
Universidade Federal de Pelotas

AGRADECIMENTO

Agradeço!
À oportunidade,
Às dificuldades,
À compreensão, à mão.
Ao sorriso, ao abraço,
Ao sim e ao não.
Às portas, aos caminhos,
Às flores...

Um agradecer sem nome,
Porque são tantos e todos,
De agora e sempre,
Que nem sempre se vê...
E tanto deixei de dizer!

Mas, se, para Victor Hugo,
A vida é uma frase interrompida, então,
Uma palavra pode ser:
A missão cumprida da vida.
Obrigada!

RESUMO

Apresenta-se um estudo sobre a vida do professor e maestro Norberto Nogueira Soares. Situa-se a pesquisa em Pelotas, especificamente na Sociedade Musical União Democrata e no Lar de Meninos do Exército da Salvação, locais onde Norberto Soares atuou como maestro e professor de música. Delimita-se a pesquisa às décadas de 1940 a 1970, pelos seguintes fatores: 1940 – fundação do Lar de Meninos em Pelotas; 1977 – morte de Norberto Soares. Nesse período, também, a música esteve dentro do currículo escolar brasileiro como matéria obrigatória, chamada de Canto Orfeônico. Através da vida do professor, analisa-se a relação da música com a disciplina e essa influência na vida de seus alunos. Teoricamente, a relação música/disciplina é embasada por alguns conceitos de Foucault, no tangente ao domínio dos corpos e espaços, e por Makarenko, na educação coletiva.

Palavras-Chave: Música. Disciplina. História da Educação.

ABSTRACT

This is a study about the life of the teacher and conductor Norberto Nogueira Soares. The research is situated in Pelotas, specifically at the Sociedade Musical União Democrata and at the Home of children of The Salvation Army, where Norberto Soares acted as music teacher and conductor. The research is situated between 1940 and 1970 - At 1940 the foundation of the Home of children of The Salvation Army - Norberto Soares death at 1977. During this period, music belong to the brasilian scholar curriculum, and was called Orpheonic Singing. Through the teacher's life we analyse the relation between music and discipline, and the influence it had on his students life. Theoretically the relation music/discipline is based on certain concepts of Foucault, concerning the dominium of bodys and spaces, and also by Makarenko, on the collective education.

Key words: Music. Discipline. History of Education.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	5
1 A MÚSICA NA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO	19
1.1 O CANTO ORFEÔNICO	24
1.2 AS BANDAS DE MÚSICA	26
1.2.1 As Bandas de Música no Brasil	27
1.2.1.1 Os Sons das Bandas	29
1.2.1.2 O Visual das Bandas	33
1.3 AS BATUTAS QUE REGERAM O ENSINO MUSICAL	38
1.3.1 O Projeto Musical	38
1.3.2 O Projeto Político	44
2 DESCOBRINDO UM PROFESSOR	48
2.1 IDENTIDADE	49
2.2 COMPOSITOR E ARRANJADOR	51
3.3 O RECONHECIMENTO	56
2.4 O PROFESSOR	57
2.4.1 O Método	59
2.4.1.1 A Teoria Musical	60
2.4.1.2 O Instrumento Musical	64
2.4.2 A Disciplina do Professor	68
2.4.2.1 Um Olhar mais Próximo	72
2.4.2.2 A Disciplina do Comando	79
3 LUGARES VIVÊNCIAS	86
3.1 A SOCIEDADE MUSICAL UNIÃO DEMOCRATA	88
3.1.1 A Banda da SMUD	92
3.1.1.1 Os regulamentos da Banda	96
3.1.1.2 O Repertório da Banda	98
3.1.2 O Curso Elementar de Música	99
3.1.2.1 A Profissionalização	99
3.1.3 A Disciplina na SMUD	104
3.2 O LAR DE MENINOS	107
3.2.1 A Ação do Exército da Salvação no Brasil	108
3.2.2 A Educação Profissionalizante do Lar de Meninos	110
3.2.3 O Ensino Musical	117
3.2.4 Um Aprendizado para a Vida	126
CONCLUSÃO	135
OBRAS CONSULTADAS	145

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se fundamenta em um estudo de caso que tem a história do músico, compositor, professor e maestro Norberto Nogueira Soares como núcleo central, de onde e para onde convergem análises para evidenciar a relação entre música e disciplina. Empiricamente, a partir dessa relação, analisam-se algumas relações e influências nas vidas de seus alunos.

Situa-se a pesquisa em Pelotas, especificamente na Sociedade Musical União Democrata e no Lar de Meninos do Exército da Salvação, locais onde Norberto Soares difundiu seus conhecimentos para a formação de músicos de bandas. Faz-se um recorte temporal que abrange as décadas de 1940, 50, 60 e 70, limitado pelos seguintes fatores: 1940 - fundação do Lar de Meninos em Pelotas; 1977 - morte de Norberto Soares. Nesse período, também, a música esteve dentro do currículo escolar brasileiro como matéria obrigatória que levou o nome de Canto Orfeônico.

Trabalhando-se com a hipótese de que a relação música/disciplina influenciou a vida dos alunos de Norberto Nogueira Soares, objetiva-se, também, apontar para a relevância do trabalho do professor de música e da música na História da educação.

Princípios construtivos e organizacionais

Seguem-se alguns princípios para a construção da pesquisa, os quais começam pelas fontes. O processo organizacional começou pela busca, identificação, separação e aproximação de cada fonte. Para se conseguir acesso aos documentos que embasariam a pesquisa, um primeiro contato foi feito com o único filho do maestro Norberto Soares, Guilherme Eduardo Coitinho Soares, que se tornou um grande colaborador deste trabalho, disponibilizando todo o material que se encontrava em sua casa e outros a que ele teve acesso. Através de Guilherme Soares, foram, também, feitos contatos com ex-alunos, com as instituições onde Norberto Soares trabalhou e com colegas de música que trabalharam ou conviveram com o professor.

Dentre as fontes que se dispõem, encontram-se os impressos, que se constituem em elementos fundamentais, segundo Amaral (2001, p.47), *na leitura das manifestações contemporâneas aos acontecimentos*.

Os impressos utilizados foram: o Jornal Diário Popular, o Jornal Diário da Manhã, o Jornal Tribuna do Sul, as revistas Brado de Guerra e Graça (do Exército da Salvação), a Revista Weril (musical), os periódicos Gazeta Musical (da Sociedade Musical União Democrata) e Pelotas Memória (do poeta e historiador Nelson Nobre Magalhães).

Para Amaral (2001),

o impresso não é neutro e imparcial diante dos acontecimentos, informações e concepções, [] no entanto, ao materializar aspectos ideológicos que conferem a identidade de determinados grupos sociais, o impresso utilizado como fonte de pesquisa pode desencadear novas idéias que ampliam o sentido dos fatos estudados (Amaral, 2001, p. 48).

Para entrecruzar os dados documentais, buscaram-se as fontes dentro das próprias instituições. Assim, conta-se com registro dos Estatutos da Sociedade Musical União Democrata, Estatutos da Assistência e Promoção Social do Exército da Salvação (APROSES), alguns relatórios de atividades anuais do Lar de Meninos chamados *fichas de informações* (preenchidas ao Ministério da Educação e Cultura pelo Lar de Meninos).

Conta-se com bibliografias sobre as instituições, como as dos autores Collier (2003) e Eliassen (1996), que narram a história do Exército da Salvação e seus fundadores. Leon (1994) e Rosa Jr. (2000) abordam a história da Sociedade Musical União Democrata.

Do material didático utilizado à época, foram encontrados um caderno de música de um ex-aluno de Norberto Soares na SMUD e um livro de hinos do Exército da Salvação, o *The Salvation Army Brass Band*, com escritos musicais para banda de metal. O principal material didático utilizado pelo professor Norberto Soares nas duas instituições, segundo seus ex-alunos, o método Bona, é utilizado

até hoje no ensino musical e é adotado, principalmente, para focar a dinâmica de solfejo.

Outra fonte utilizada neste trabalho, que se registra com um olhar específico, é a fotografia.

As fotografias utilizadas, em sua maioria, são relacionadas ao professor Norberto Soares, às instituições onde ele trabalhou e aos seus alunos. Eventualmente, quando a proposta de retratar determinados fatos exigiu outras fontes que não se pôde encontrar nesse círculo de ação, buscaram-se essas informações em outras localidades, para se manter um caráter imparcial diante das instituições locais que trabalharam com bandas.

Nesse contexto, na maioria das vezes em que é utilizada, a fotografia apresenta-se com uma intencionalidade: visualizar a disciplina.

Existindo uma pré-intencionalidade, talvez ela deixe de ser o objeto real retratado pela sua possível primeira intenção, pois, da produção da fotografia até a sua utilização como símbolo de organização humana, vários significados poderão ser traçados.

Ao lidar com a leitura da fotografia temos, pois, de trabalhar conjuntamente com operações da mente humana e objetos, ações e figuras do mundo exterior. O significado de uma comunicação não-verbal de comportamento expressivo pode ser revelado pela relação entre padrões observáveis do mundo exterior e de padrões não observáveis da mente do observador (LEITE, 1993, p.158).

Numa última etapa, recorre-se à história oral, de onde se julga possam surgir os vínculos, os complementos dessa história que não se fez sozinha, mas com uma evidente participação de pessoas que se relacionaram com o professor Norberto Soares, com as instituições, com a música e com o contexto histórico.

Thompson (1992, p. 25-6) compreende a *realidade* como *complexa e multifacetada*. Para o autor, *um mérito principal da história oral é que, em muito maior amplitude do que a maioria das fontes, permite que se recrie a multiplicidade original de pontos de vista*.

Para isso, buscou-se construir uma interpretação dos relatos orais, partindo do agrupamento de temas comuns, para organizar a história que se propôs analisar.

A realização das entrevistas se efetivou quando praticamente todas as outras fontes já haviam sido encontradas e avaliadas. Na verdade, antes de coletar as entrevistas, alguns contatos orais e informais já vinham se confirmando. Esses encontros ajudaram a formar uma visão do que se pretendia abordar. Thompson (1992, p. 255) salienta que, *quanto mais se sabe, mais provável é que se obtenham informações históricas importantes de uma entrevista.*

Para buscar essas informações, optou-se por entrevistas mais livres, deixando fluir a oralidade através da memória dos entrevistados. Claro que, em posse de informações já registradas, houve certa orientação em torno das abordagens, mas nunca podando a espontaneidade e a necessidade de exposição dos fatos que os entrevistados julgavam importantes para eles. Mesmo que no momento um fato parecesse não interessar, através dele se conseguiu entender outros tantos fatos.

Muitas vezes se pretendia esclarecer sobre os métodos do professor, ou a disciplina nesse ou naquele instante, e o entrevistado falava de suas próprias experiências, deixando de lado a expectativa do entrevistador, que ouvia e tentava, de forma casual, mas absolutamente consciente, retomar os aspectos que pretendia encontrar. Outras vezes, os entrevistados traziam em seus relatos absolutamente tudo o que se pretendia ouvir e mais um pouco.

As entrevistas iniciavam com a identificação do entrevistado, abordando-se dados como: nome, profissão, instrumento musical que tocava, etc. Após essa identificação, geralmente se iniciava a conversa em torno da instituição. Utilizaram-se perguntas como: com que idade foste estudar em tal instituição? E, a partir daí, seguiram as histórias.

Procurou-se interpretar as informações trazendo-as para o contexto, de forma fragmentada. Essa fragmentação foi utilizada ora em uma única frase ou palavra, ora em uma citação mais ampla. Entende-se que, às vezes, ao tentar interpretar uma narrativa de forma compacta, pode-se excluir dados que somente a sua plenitude poderia expor. Utilizou-se, então, em alguns momentos, a narrativa tal e qual foi descrita, conservando-se a *verdade*, conforme o entendimento de quem a vivenciou.

Essa *verdade* trazida pela memória foi sendo interpretada e comparada a outras *verdades* expostas por outras fontes. Nesse sentido, Thompson informa que:

É possível encontrar-se uma pequena minoria de informantes portadores de uma memória cuja riqueza e coerência são absolutamente excepcionais. Por ela ser tão ampla, a precisão desse tipo de memória é mais fácil de ser confirmada a partir de outras fontes (THOMPSON, 1992, p. 306).

A utilização da memória se constitui um elo importante para aproximar as fontes, para abrir novas perspectivas de estudo, e, para Amaral (2001, p. 43), na memória *há percepções e sentimentos de quem viveu a história que escapam aos arquivos e fontes escritas*.

Verifica-se que os sentimentos fluentes nas narrativas orais recriam, em sua maioria, a influência da música na vida dos alunos de Norberto Soares.

Para facilitar a utilização, o manuseio e a interpretação, as entrevistas dos ex-alunos de Norberto Soares foram separadas por instituição, sendo coletados sete depoimentos de ex-alunos da SMUD e cinco de ex-alunos do Lar de Meninos. Dentre os alunos da SMUD, encontram-se dois que fizeram parte da Orquestra Infanto-Juvenil da Prefeitura de Pelotas, a qual funcionou, no período estudado, dentro da sede da SMUD. Ainda, conta-se com depoimentos do historiador e poeta Nelson Nobre Magalhães, do maestro da Banda do CEFET /Pelotas, Sargento Luz e de Guilherme Eduardo Coitinho Soares, ex-aluno da SMUD e filho de Norberto Nogueira Soares.

A história oral é utilizada aliada às fontes, contribuindo, assim, para a construção da história que se refaz, dentro de visões e abordagens históricas e teóricas específicas, revisando a relação da música com a disciplina e essa influência na vida dos alunos de Norberto Nogueira Soares.

Para se analisar a relação da música com a disciplina e suas influências, traçam-se círculos de informações dentro de contextos históricos que abordam: a trajetória da música na História da Educação; a história do professor Norberto Nogueira Soares; e as histórias da Sociedade Musical União Democrata (SMUD) e do Lar de Meninos do Exército da Salvação, organizados em três capítulos.

A primeira análise se faz dentro do contexto histórico da música. Em sua definição mais freqüente, nas obras e no material didático consultados, a música se apresenta como a *arte de expressar os sentimentos através do som*, e a disciplina,

em sua sinonímia, de acordo com Bueno (1996, p. 215), corresponde à *ordem*, ao *respeito*, à *obediência às leis*, como *instrumento de penitência*.

A partir de pontos aparentemente antagônicos que falam de *sentimento* e *ordem*, analisam-se as tangências dessa relação, as possibilidades de encontros e confrontos, de dominação e libertação pelo ensino musical.

Relativamente à música, revendo a sua trajetória histórica, verifica-se a sua utilização como meio para obter o domínio ou influenciar pensamentos e atitudes vinculados ao poder. Analisa-se a utilização da música pelos agentes dominantes, pelo seu lado *organizacional* - no canto em conjunto e nas bandas de música - eleitos como agentes propagadores da disciplina, através do domínio do corpo e, a posteriori, das mentes.

Busca-se compreender por que a música foi eleita para desempenhar o papel disciplinador. Entende-se que, na maioria dos casos, entre ser eleita e ser aceita, existe certa distância, porém, com a música, a eleição e a aceitação são praticamente simultâneas. Por um lado, existe um reconhecimento consciente da atuação da música, das suas possibilidades dominadoras pelos seus agentes manipuladores. De outro, existe um ímpeto de indisciplina decorrente do prazer que a música promove pelo seu lado *compassivo*, que emociona, aflora a criatividade, promove diálogos, humaniza, liberta e fascina os seus receptores.

Pode-se argumentar que a música disciplina e domina, por isso, ao longo da história, tem sido eleita como um dos instrumentos de coesão e coerção através de estratégias que fomentam a sua utilização.

Também, a música indisciplina e liberta, e por isso é aceita. A exposição crítica é a forma que a arte tem para rebelar-se contra as imposições, surge como anseio de liberdade e busca da transformação.

Dentro do contexto histórico, o primeiro capítulo aborda tópicos que se julgam importantes para a análise local. Conta-se com revisões bibliográficas, dentre os quais se podem citar, entre outros, os seguintes autores, com suas respectivas utilizações: Grout e Palisca (1990), Marilena Chauí (1997), Schurmann (1990) e Tinhorão (1991). A partir deles, projeta-se uma visão mais ampla da história da música.

As informações encontradas no livro de Solfejos de Villa-Lobos (1940), nas edições Pró-Memória Museu Villa-Lobos (1980 e 1982) e no trabalho de Ermelinda

Paz (1989) abordam sobre o programa cívico-artístico no Governo de Vargas. A partir desse programa, analisa-se a função e os objetivos atribuídos a essa arte dentro da educação brasileira, explanados no Canto Orfeônico e nas Bandas de Música.

Especificamente sobre Bandas de Música, tanto para a construção do histórico, quanto para abordar a disciplina, utilizam-se bibliografias como: Dantas (1988), Tiisel (1978), Sacco (s/d), além de apostilas do Ministério do Exército, registros sobre Associações e Confederações de Bandas e Fanfarras e informações do Noticiário do Exército.

Cartolano (1968), Storti (1987), Siqueira (1953), Ribeiro (1979) e Zander (1979) contribuem para a explanação de assuntos referentes à regência e à disciplina do ensino musical. Já os autores Squeff e Wisnik (1983) e Contier (1978) favorecem as diversas interpretações do ensino musical relacionadas à política.

Busca-se, nesse capítulo, entender como e por que a música se inseriu no contexto educacional, qual era o maior interesse em sua utilização e qual era o papel das bandas.

Expondo-se a trajetória da música na educação, analisa-se, no segundo capítulo, a trajetória do professor de música Norberto Nogueira Soares. Constrói-se essa etapa com as diversas informações encontradas, principalmente nos impressos e nos depoimentos. Utilizam-se, também, registros da Prefeitura de Pelotas, onde Norberto Soares atuou como professor de música e maestro.

Relata-se a história do professor a partir da explanação da vida e formação do homem Norberto Soares, pois, para Nóvoa (1992, p. 17), é *impossível separar o “eu profissional” do “eu pessoal”*.

Afina-se com o estudo sobre a *pessoa do professor* e se concorda com o autor ao afirmar que o pessoal insere-se no profissional e vice-e-versa. Entende-se que um professor não desfaz a sua bagagem, a sua formação como homem quando entra no *espaço aula*, tampouco veste ou retira uma capa quando sai desse espaço. O professor não volta ao mundo quando deixa de atuar profissionalmente; ele está *no mundo*.

Assim, traça-se a biografia do professor Norberto Soares como homem que se construiu pelas suas vivências, pois, para Pierre Dominicè (1990, p. 167) apud

Nóvoa (1992, p. 24), *a vida é o lugar da educação, e a história de vida, o terreno no qual se constrói a formação.*

Para se delinear a figura do professor, analisando sua postura diante dos métodos adotados, insere-se, neste estudo, uma análise da função de regente. As atitudes de um regente são descritas como são encontradas nas bibliografias da área, enfocando-se alguns aspectos que se tornam relevantes para a compreensão da disciplina do professor.

O segundo capítulo reforça os procedimentos disciplinares do estudo/ensino musical em análises que complementam a análise dos métodos utilizados por Norberto Soares, que se completam ou se compõem na própria história do professor.

Segue-se à investigação do ensino musical, deslocando-se o estudo para as instituições onde o professor Norberto Soares ensinou música.

Norberto Nogueira Soares construiu uma rica história dentro do ensino musical pelotense, que merece ser resgatada, principalmente, devido à sua dedicação aos desfavorecidos economicamente.

Sem ofuscar o mérito da atuação desse professor nas outras instituições e sem desprezar a riqueza histórica que se poderia apurar, elegeu-se para análise o trabalho desse professor desenvolvido na Sociedade Musical União Democrata e no Lar de Meninos do Exército da Salvação. Alguns fatores são responsáveis por esta escolha. Ainda no projeto, a intenção era analisar a atuação do professor Norberto Soares apenas dentro do Lar de Meninos, porque, em se tratando de música e disciplina, essa instituição traria dados suficientes para as análises que se pretendiam. Porém, quando se partiu para as entrevistas, o número de ex-alunos de Norberto Soares encontrados não pareceu, no momento, suficiente para revelar e comprovar histórias e situações às quais a pesquisa se propunha. Diante de um primeiro impacto de decepção, por uma abalada estrutural, partiu-se para a junção das instituições, no intuito primeiro de, na SMUD, encontrar-se um número maior de ex-alunos de Norberto Soares. A partir desse momento, com uma nova estruturação, outros aspectos começaram a ser desvelados, e surgiram outras conexões para esse estudo. Grandiosa foi a oportunidade de trabalhar com duas instituições tão ricas em suas histórias e de tanta importância na educação, não só musical, de Pelotas. Essa junção proporcionou, também,

análises comparativas entre os métodos utilizados por Norberto Soares, além de focar a importância da educação musical nas vidas de seus alunos. O ensino musical e o professor Norberto Soares foram os elos entre as duas instituições, e, a partir deles, histórias de vida e relações com as instituições foram sendo desveladas. Ao se enfocarem essas relações, atenta-se para o fato de que os alunos da SMUD *existiam*, ou seja, tinham outras atividades e vivências fora da instituição, e os alunos do Lar de Meninos, em sua maioria, tinham essa instituição como o seu habitat, seu único mundo formador.

Para relatar a história da SMUD e do Lar de Meninos, analisando as características que cada uma apresentava na época estudada, segundo Werle (2002), é necessária a reconstrução da gênese, o retorno aos princípios e ideais dos fundadores. Faz-se necessário revisar os ideais e valores que, conforme Brunet (1988) apud Nóvoa (1995), são produzidos por uma cultura interna que lhes é própria. A relevância dessa abordagem está no fato de que um ato, um feito, uma história não se traduzem sozinhos, não se formam do nada. As relações estão interligadas, e, dentro dos contextos distintos de cada instituição, revela-se a relação da música com a disciplina e a importância da educação musical na vida dos alunos do professor Norberto Nogueira Soares.

O Embasamento Teórico sobre a Relação Música/Disciplina

Segundo Foucault (1979), deve-se remeter a um estudo ascendente para se entenderem as ramificações do poder, a sua utilização por diversos mecanismos. É necessária uma investigação de toda uma trajetória percorrida pela música, de sua utilização, para que se possa relacioná-la à disciplina. Inversamente, relata-se a trajetória da disciplina em relação à música.

Da mesma forma, os autores que embasam teoricamente esse estudo foram investigados para que pudessem ser utilizados.

Compreende-se a utilização dos conceitos de Foucault em se tratando de disciplina, mas como relacioná-los à música? Dentro da interpretação que se faz, analisa-se a relação música/disciplina a partir dos conceitos relativos ao domínio dos corpos, da técnica, dos exercícios, das regras. Compreende-se que, com esses conceitos, Foucault pode embasar essa relação. O próprio autor (1979) avalia a

utilização de seus conceitos em outras ramificações, em outros estudos, pois, para ele, o poder circula. Foucault (p.155) reitera: *Se forem obrigados a recorrer a outros ou a transformar os meus instrumentos, mostrem-me, porque também poderei lucrar com isso.*

Embora a disciplina seja inerente à música em seu estudo e execução, essa relação não se torna tão evidente aos que se propõem apenas ao deleite auditivo da sonora arte, por isso revela-se essa relação na visão foucaultiana, que tange ao domínio dos corpos e espaços. Insere-se o estudo da disciplina também em algumas *ramificações* expostas por Foucault, como gêneses dos indivíduos, das instituições, de concepções políticas, capitais, governamentais e educacionais.

Com o pedagogo Makarenko, buscaram-se conceitos disciplinares utilizados diretamente na educação. Mais forte fica essa ligação quando se fala de educação para o futuro, educação em uma instituição para meninos desvalidos, educação coletiva e que utiliza a música.

Segundo Capriles (1989), Makarenko foi convidado para dirigir, como docente, a colônia Górkki em Kharkov, recebendo como educandos meninos desajustados socialmente, delinqüentes infanto-juvenis que puseram à prova suas teorias sobre o desenvolvimento de uma nova pedagogia, sustentada pelo coletivo, disciplina, responsabilidade e pela solidariedade. As atribuições definidas e construídas no coletivo são para Ghiggi:

A tônica constante das experiências de Makarenko com crianças marginalizadas, cuja dignidade e respeito haviam-lhe sido negados pela sociedade, tendo a disciplina alcançado a relação e a responsabilidade para com o outro e com a sociedade em geral, ao mesmo tempo que o indivíduo, sentindo-se importante, útil e necessário ao outro e à sociedade, realiza-se, forma-se verdadeiro cidadão, comprometido com os destinos e a felicidade de todos os homens (GHIGGI, 1992, p.30).

O árduo, mas gratificante trabalho de Makarenko foi se consolidando com o sucesso de suas decisões e o apoio das autoridades e sociedade. Makarenko (1980, p. 158) enfoca que *educar o homem é formar nele as perspectivas segundo as quais se ordenará a sua satisfação do amanhã.*

A satisfação, segundo o autor, poderá ser alcançada através da projeção educacional com a preparação dos alunos para o trabalho, no que refletem, historicamente, as concepções político-educacionais.

E na música?

Na música, Makarenko pode ser utilizado com segurança, pois o autor (1982, p. 4) tocava *violino e outros instrumentos musicais* e utilizava seus conhecimentos para atrair os meninos para as atividades que lhes fossem interessantes. A música foi adotada por Makarenko como exemplo e recomendada como atividade fundamental na formação do coletivo.

Dentro de visões e conceitos teóricos, em uma construção evolutiva, enfoca-se a utilização da música na educação. Entende-se que, para se deter em uma análise local, faz-se necessária uma abordagem mais ampla dessa relação.

Nesse sentido, revisam-se, com uma pré-intencionalidade, aspectos que relacionam a música à educação e à religião. Chauí (1997) reforça essa análise quando se refere à religião, juntamente com o trabalho, como formas de sociabilidade, como símbolos de organização humana. Reitera a autoridade da religião como orientadora do espaço e do tempo, do corpo e do espírito, enfatizada pelas técnicas.

Referindo-se à disciplina como controle do tempo ligado à salvação, Foucault (1987, p. 137) analisa a trajetória do exercício *sob sua forma mística ou ascética, como uma maneira de ordenar o tempo aqui de baixo para a conquista da salvação*. Esse sentido vai se transformando com o tempo. O exercício passa a servir para *economizar o tempo da vida, para acumulá-lo de uma maneira útil e para exercer o poder sobre os homens*.

Essa visão é abordada por Foucault na operação disciplinar do Exército, que aprimora táticas que permitem desenvolver uma *prática calculada das localizações individuais e coletivas* (p. 138-9). O corpo passa a ser *considerado como peça de uma máquina multissegmentar*. Nesse enfoque, a disciplina é definida (p. 118) como *métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade*. Foucault revela que a religião é a propulsora da disciplina adotada pelo Exército e pela Educação.

Remete-se um olhar específico sobre a utilização da música como forma ou meio de controle, e, sempre que se conotar uma abordagem da disciplina

relacionada à religião e às organizações militares, estarão se referenciando esses conceitos teóricos.

Investigando-se a relação música/disciplina, analisam-se os procedimentos que o próprio estudo musical exige. Essa etapa revela os ensinamentos musicais dentro de cada instituição, enfocando os currículos adotados para o ensino da teoria e dos instrumentos.

Fazem-se considerações a respeito da disciplina exigida para o estudo musical, que, tanto teórico como prático, orienta-se pela técnica. As definições de técnica, exercícios, sinais, métodos e códigos que regem disciplinarmente o estudo musical ligam a música à disciplina no que se refere ao domínio dos corpos. Esse domínio é necessário para se obter um resultado musical satisfatório, em uma primeira avaliação, mas poderá, também, influenciar no domínio dos corpos para reger outras operações ou funções dentro da sociedade.

Segue-se a análise dos programas de ensino das duas instituições, relacionando-os aos conceitos que Foucault apresenta sobre o *tempo disciplinar*, que, segundo o autor (1987, p. 135), determina *programas que devem desenrolar-se cada um durante uma determinada fase e que comportam exercícios de dificuldade crescente, qualificando os indivíduos de acordo com a maneira como percorrem essas séries*.

No estudo das disciplinas nas instituições, revelam-se dados que contribuirão para desvelar, além dos princípios e das normas de cada instituição, histórias e relações de vida. Abordam-se aspectos nos quais a música e a disciplina passam a ser analisadas como agentes propiciadores de liberdade, visão e inversão das realidades.

Por se tratarem de duas instituições autônomas, analisam-se as proximidades e diferenças de cada uma em um estudo teórico individualizado.

A SMUD, uma instituição de ensino puramente musical, apresenta um contexto definido, uma característica própria, um objetivo específico - a música - além de guardar uma formação organizacional própria e local. A disciplina, nessa instituição, é abordada através de seus Estatutos. O procedimento disciplinar é analisado pelo aspecto que Foucault (1987) aborda como *regra natural*, que define um *código da normalização*.

Com uma abrangência mais ampla, o Lar de Meninos faz parte de uma organização mundial e, portanto, carrega formalidades institucionais dessa organização. Sendo uma instituição de cunho religioso, com hierarquia militar e finalidades filantrópicas e assistenciais, prima por uma educação geral, disponibiliza conhecimentos e procedimentos aos seus alunos. Revisando-se alguns aspectos da educação do Lar de Meninos, reforçam-se os procedimentos disciplinares a partir do conceito de Makarenko, que afirma:

A disciplina não se cria com algumas medidas *disciplinárias*, mas com todo o sistema educativo, com a organização de toda a vida, com a soma de todas as influências que atuam sobre a criança. Nesse sentido, a disciplina não é uma causa, um método, um procedimento de educação, mas o seu resultado (MAKARENKO, 1981, 38).

Analisa-se o Lar de Meninos como uma instituição calcada em seus estatutos e em seus princípios agregados desde a fundação do Exército da Salvação, mas, principalmente, pelas experiências vividas dentro dessa instituição, traçadas por relatos que contribuíram para a identificação das normas de funcionamento, dos objetivos educacionais e das atividades musicais e disciplinares, ou seja, pela *soma das influências*. Enfoca-se, assim, a utilização da disciplina no cotidiano, na formação educacional do cidadão.

Revisam-se, em Foucault e Makarenko, autores eleitos para esse discurso teórico, assim como em Marx e Freire, influências construtivas de interpretações, o exercício da disciplina como elemento essencial na efetivação do poder. Embora divergindo em muitos aspectos, principalmente sobre a concentração ou difusão do poder, os autores convergem no sentido de que a disciplina pode gerar liberdade, de que, onde existe poder, existem fomentos de conscientização para a mudança, por isso, dentro desse referencial teórico, trabalha-se, além de teorias que apontam para os mecanismos que utilizam a disciplina para obter o controle, o campo das possibilidades.

Nesse sentido, acredita-se que a disciplina não cria discos rígidos, acabados e incapazes de se autoformatarem, refazerem ou reverem suas posições e atribuições. Ao contrário e, principalmente, falando-se de disciplina na música,

enfoca-se que a educação musical opera num processo construtivo através do trabalho coletivo, afetividade, diálogo e dos saberes populares.

Assim, consolida-se a música como arte disciplinadora e, ao mesmo tempo, como mecanismo facilitador da educação; música como prazer que desperta para o saber e para a libertação.

1 A MÚSICA NA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO

Relacionando-se a disciplina à música, busca-se entender como essa relação se difundiu na educação, qual a sua ascendência e quais os princípios de sua utilização na época estudada.

Acredita-se que a origem da música, a organização dos sons transformados em canto, antecedeu à fala, sendo a imitação dos sons dos animais pela voz e pelos instrumentos primitivamente construídos a primeira forma de comunicação entre os seres humanos.

A música, presente em todas as sociedades, reflete o momento histórico que transcorre, atendendo a apelos sentimentais, críticos ou estéticos desde os primórdios, divulgando estilos e artistas e, também, atendendo a diversos interesses. A arte sonora assume vários papéis, e a ela são delegados poderes, além do da comunicação, os de êxtase espiritual, de socialização, poderes terapêuticos, disciplinares, etc.

Remete-se a uma análise da história religiosa da música, que atribui o seu início aos sacerdotes e feiticeiros, possuidores do domínio sobre esta arte, praticada nos rituais melódicos e rítmicos, na magia que aproxima homem e divindades. Geralmente a prática musical nesses rituais acompanha-se da dança e dos movimentos corporais.

Dos povos primitivos até hoje, essa ligação música-misticismo se mantém adaptada ao seu tempo, porém guardando as suas origens.

A Igreja Católica, na Idade Média, que comandava o poder econômico no Ocidente, elevava os fiéis ao êxtase espiritual sob o domínio do Canto Gregoriano, organizado por Santo Ambrósio e São Gregório Magno. O Canto Gregoriano não admitia acompanhamento de outros instrumentos, somente a voz masculina, em uníssono, com melodias lentas que insistiam sobre o quinto grau da tonalidade, que, na nomenclatura musical, chama-se *dominante*. Para Siqueira (1953, 25), *a missão da música era, então, em plena Idade Média, preparar os cantores para o serviço divino*.

A música litúrgica serviu às convicções religiosas, e, dessa forma, os cultos passaram a ser regidos por músicas criadas especificamente para esse fim.

A igreja foi uma grande divulgadora da música, contratando, como mestres de capela, nomes como Bach, Haydn e Mozart, entre outros compositores que se destacavam em suas épocas, atraindo para seus rituais, também, o público que não tinha acesso a essa arte e que, somente assim, poderia se privilegiar com as obras dos mais famosos músicos e compositores.

A música sacra esteve predominantemente sob o domínio da Igreja Católica, principalmente na Itália, mas também se propagou através do movimento luterano, na Alemanha, e através da igreja anglicana, na Inglaterra.

Tal importância alcançou a música e, principalmente, o canto, que o Papa Gregório, o Grande, fundou, no século VI, junto à Basílica de São Pedro, a *Schola-Cantorum*, destinada ao estudo do canto.

Com o crescimento das atividades musicais desenvolvidas coletivamente e, principalmente, a polifonia das vozes, criou-se a necessidade da escrita musical para coordenar e orientar os grupos. Também a escrita musical proporcionaria a perpetuação dos arranjos e composições. Guido D'arezzo, Monge beneditino, professor de música, nascido na província italiana de Arezzo, sentindo de perto as dificuldades que seus alunos tinham para memorizar as alturas das notas, criou uma notação musical aproveitando-se das sílabas de um hino a São João Baptista, determinando as alturas das notas, colocando-as em ordem. Mesmo havendo outras formas de escrita musical, essa notação foi aceita e é utilizada até hoje. A única sílaba que foi trocada foi a primeira, UT, que passou a se chamar Dó. A nota SI é formada pelas iniciais do último verso.

Hino de São João Baptista

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labbii Reatum
Sancte Iohannes.

A tradução do Hino a São João diz:

Para que nós, servos,
Com nitidez e língua desimpedida,
O milagre e a força dos teus feitos elogiemos,
Tira-nos a culpa da língua manchada,
São João.

A partir dessa escrita musical, um legado da religião, ampliou-se a necessidade do estudo dos símbolos musicais, começando, assim, a padronização de uma linguagem globalizada.

Verifica-se que, com o passar do tempo, a música passou a se integrar em diversas atividades e que seu poder despertou um real interesse em sua utilização.

Referindo-se à música na religião, deve-se abordar os rituais musicais proferidos pelos africanos e indígenas. Esses foram decisivos na construção da música brasileira, influenciando correntes nacionalistas de compositores eruditos e definindo a música popular.

A música coordenava as atividades cotidianas dos índios. A caça, a pesca, o casamento, o acasalamento, a cura, o nascimento, a morte, o plantio e a colheita eram regidos por temas musicais, assim como os cultos e cerimônias religiosas.

A música africana, no Brasil, em princípio era restrita a espaços reservados e distantes dos brancos. Mesmo assim, ela sobreviveu, e os ritos dos cantos ecoaram, fortalecendo uma cultura musical que se difundiu pelo país, principalmente no carnaval e na religião.

Assim, música e religião se expandiram pelas trilhas históricas do desenvolvimento numa coesão constante e crescente. Hoje, as igrejas evangélicas, predominantemente musicais, ufanam-se de seu grandioso público. Os rituais afro-religiosos são acompanhados pelo ritual musical, assim como os indígenas. A Igreja Católica volta-se à música como elemento de atração dos fiéis, no movimento carismático, retomando o seu rebanho.

Dúbio seria negar o poder milenar da religião sobre os povos e a sua íntima ligação com a música. Essa relação não perdurou somente pela mágica divina da contemplação auditiva, mas também pelo poder transcendental instituído à música. Elevar espiritualmente e distinguir os povos através da música que revelava a sua

religião talvez tenham sido os princípios dessa união estável, embora acredite-se que outras funções tenham sido atribuídas à música dentro da religião.

A religião, que foi uma grande incentivadora e divulgadora da música, também se projeta na educação, carregando consigo, dentro de seus princípios, o ensino musical. Assim, religião, educação e música prescrevem a sua relação na história através dos tempos.

Desde a Antigüidade, a música é utilizada, projetando, também, outros aspectos educacionais, como se verifica na Grécia, em Aristóteles e Platão: música para a formação *de bons soldados e cidadãos*.

O canto era a forma mais utilizada e variada e, em princípio, estava ligado à dança e à expressão teatral da tragédia. Regendo diversas atividades cotidianas, era incorporado à ginástica, aos cortejos, às festividades, às solenidades civis e religiosas. Na maioria das vezes, era entoado sem acompanhamento de instrumentos. Verifica-se, porém, que, algumas vezes, eram inseridos tambores, para determinar o ritmo, e cítaras (instrumentos de cordas), auxiliando as melodias.

Dentre os instrumentos utilizados pela educação, encontra-se, também, a corneta. Anunciando as atividades cotidianas, os corneteiros entoavam seus sinais sonoros, toques de ordem e disciplina, que também se faziam ouvir nas cerimônias cívicas.

A corneta era chamada de *Littus* pelos antigos Romanos, e, conforme descrito na apostila do Ministério do Exército (s/d), a palavra corneta se origina de cornos (chifre), material do qual era fabricada. As tropas portuguesas utilizavam a corneta, que foi introduzida pelos Mouros naquele país para reunir guerreiros, transmitir ordens e indicar o momento do ataque.

As cornetas de metal, como se conhece hoje, foram empregadas primeiramente pelos Húngaros, introduzindo-se na Península Ibérica e em suas colônias no início do Século XIX, quando data a sua chegada ao Brasil.

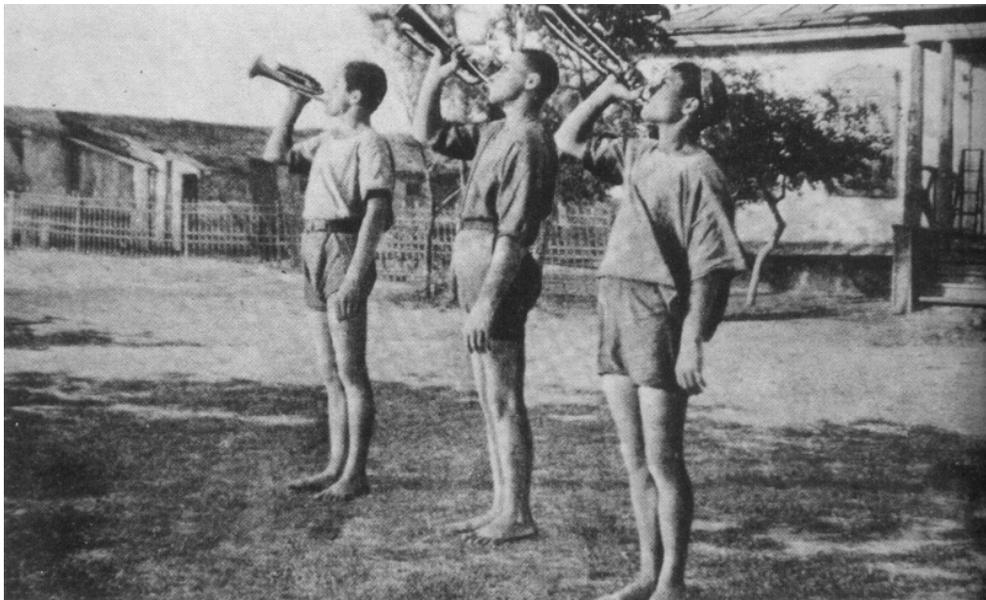
A educação também utilizou a corneta, e os corneteiros das escolas, assim como os corneteiros militares, dedicavam-se ao estudo desse instrumento. Muitos desses músicos passaram, com o tempo, a executar os trompetes ou pistão, adaptando esses instrumentos aos toques cotidianos.

A música de sopro, dos corneteiros aos músicos de banda, instalou-se nas práticas escolares e se difundiu através dos tempos. Ilustram-se, a seguir, os

músicos da Banda do Lar de Meninos e os educandos de Makarenko, utilizando-se desses instrumentos.



Norberto Soares e os alunos do Lar de Meninos



Educandos de Makarenko, Capriles, 1989, p.116.

Analisando-se as fotografias dos músicos do Lar de Meninos e da Colônia de Makarenko, atenta-se para alguns detalhes, primeiramente quanto aos instrumentos, ambos de sopro, mas com peculiaridades diferentes. Os alunos de Norberto Soares

utilizam instrumentos de sopro com pisto¹, o que se revela pela posição e utilização das duas mãos. Os educandos de Makarenko usam apenas uma das mãos para manusear os instrumentos, o que indica que não possuem pistos ou têm apenas um pisto.

Aproximadamente trinta anos separam as duas experiências, e pode-se verificar que a prática do uso de instrumentos de sopro continuava na educação, evoluindo e se adaptando.

Outra questão que se verifica nos registros fotográficos é a disposição dos lugares. Os meninos de Makarenko possivelmente estavam executando os seus instrumentos, pela saliência das mandíbulas inferiores. Em uma projeção sonora dessa visualização, remete-se a uma chamada ou um toque de ordem, verificado no alinhamento dos corpos, peculiar a esse ato.

Já os alunos de Norberto Soares se dispunham em lugares específicos para efeitos de registros, pose para fotografia, o que não descaracteriza a disciplina corporal, apenas enfoca outra atitude. Fazendo-se outra análise, visualiza-se uma proximidade da realidade sócio-econômica refletida no vestuário dos meninos-músicos, que se apresentam com roupas simples e muitas vezes descalços.

Com realidades aproximadas ou distintas, cada vez mais freqüente foi se tornando a utilização da música na educação, tanto com instrumentos, como com o canto em conjunto ou com as bandas.

1.1 O CANTO ORFEÔNICO

Ligado inicialmente à dança, à tragédia grega, às cerimônias religiosas e cívicas, o canto, que em princípio era chamado somente de coro, *khoros* em Grego, nome também dado ao lugar onde ficavam os cantores para a prática do canto religioso, quando se desliga da dança e da representação, passa a ser chamado somente de canto em conjunto.

A prática do canto em conjunto era realizada pelos egípcios, assírios, persas, hebreus, indus, chineses, ciganos e gregos. Essa prática, de acordo com Cartolano (1968, p. 18), recebe o nome de orfeão (*orfhéon*) em Paris, no ano de 1883, por

¹Pistos - Cilindros móveis adaptados aos instrumentos de sopro para proporcionar a emissão dos sons das escalas musicais. São acionados com os dedos. Dão origem ao nome do instrumento pistão ou piston (francês).

Bocquillon-Wilhem, que denominou a prática de canto em conjunto realizada *com gente do povo, crianças, militares e estudantes*.

Orfeão deriva de Orfeu, deus da Música na mitologia grega, e é chamado de coral amador, por não necessitar de grande conhecimento e técnica para a execução das músicas.

No Brasil, o canto em conjunto, que começou pela catequização dos indígenas, tendo sido praticado no Império e fazendo parte também dos programas escolares na República, foi gradualmente introduzido no currículo escolar.

O Canto Orfeônico intensifica-se a partir de 1930, no governo de Getúlio Vargas (1930 – 45 / 1951 - 54), sob a organização de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), maestro e compositor nacionalista, para estimular o sentimento patriótico.

O movimento nacionalista, nas artes, propunha agregar à arte erudita traços da cultura popular, dando às obras peculiaridades folclóricas de cada região, difundindo, assim, a arte erudita, que deixaria de ser privilégio de poucos.

Desenvolvido isoladamente na educação de alguns Estados, desde o início do século XX, o canto orfeão toma vulto na Reforma Capanema, quando Anísio Teixeira cria a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). Baseado no Decreto nº 19.890, de 18 de Abril de 1931, da Reforma do Ensino, torna-se obrigatório o ensino do Canto Orfeônico. Villa-Lobos, num *casamento* nacionalista com o Presidente Vargas, assume o compromisso de um projeto que desenvolveria o canto em conjunto no ensino primário, secundário e profissionalizante no País. Para Villa-Lobos,

O canto orfeônico aplicado nas escolas tem como principal finalidade colaborar com os educadores para obter a disciplina espontânea e voluntária dos alunos, despertando, ao mesmo tempo, na mocidade, um sadio interesse pelas artes em geral e pelos grandes artistas nacionais e estrangeiros (VILLA-LOBOS Apud SQUEFF, WISNIK, 1983, p.179).

Nessa concepção quase inadmissível de *disciplina espontânea e voluntária dos alunos*, somente a música poderia atuar, principalmente dentro do trabalho coletivo, já que este poder lhe é legado e reconhecido. Segundo o professor Lourenço Filho,

O canto em conjunto tanto serve aos trabalhos de classe, quanto às horas de recreação; ao ritmo da disciplina, quanto à expressão criadora; ao exercício manual, como ao aprimoramento dos mais altos valores morais; ao desenvolvimento do indivíduo, como à sua integração nos grupos a que deva pertencer (LOURENÇO FILHO Apud SIQUEIRA, 1953, p. 13).

O Movimento nacionalista da música buscou no folclore elementos para compor a sua identidade, e o projeto do Canto Orfeônico buscou no cotidiano, principalmente no folclore infantil, as bases de sua construção, integrando pela música o saber popular ao erudito, diversificando a cultura. Para Squeff e Wisnik (1983, p. 188), *nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares uma influência tão poderosa quanto a música - como também nenhuma outra arte extrai do povo maior soma de elementos de que necessita como matéria-prima.*

1.2. AS BANDAS DE MÚSICA

As informações encontradas na apostila destinada à preparação de concursados militares, editada pelo Ministério do Exército (s.d.), revelam que a origem das bandas é comprovada em um relevo de alabastro do século VII a.C. Este material exposto no Museu de Louvre apresenta um grupo de militares assírios executando harpa, cítara, címbalos, pandeiros e mais alguns instrumentos.

O termo *Banda* surgiu nos primeiros séculos da Era Cristã, nas Milícias Bizantinas. Apresentava um número de integrantes que variava entre duzentos e quinhentos homens, sendo que parte desses se reunia para cantar e tocar instrumentos da época e eram chamados *os bandos de aventureiros*. *A partir de 359 A.C., no Egito, Palestina, Grécia, Roma, Índia e povos do Leste, os Bandos de várias origens, servindo a diferentes senhores, destinavam-se a serviços religiosos, guerras ou diversões.* Somente após mil anos é que os grupos de músicos começaram a atender determinadas *necessidades bélicas ou festivas.*

O desenvolvimento da indústria dos metais possibilitou a construção de novos instrumentos como: os trompetes, os tímpanos, as flautas, o oboé, os gongos, entre outros. A quantidade e variedade de instrumentos de cada época foram responsáveis pela organização de diversos tipos de bandas.

Nos exércitos sírios, no século XII, o trompete foi introduzido para chamadas e anúncios. Com o passar do tempo, foram utilizados o Fife (Pífaro) e a Caixa Clara como principais instrumentos de Infantaria.

Durante a Idade Média, houve uma propagação dos grupos de músicos (bandos), principalmente entre os Gregos e Romanos.

Charles VII e Luís XI (1461 a 1483) foram os primeiros a darem integral apoio às Bandas de Música, selecionando elementos para criar os primeiros *Bandos* de músicos que, com o ritmo marcial de suas músicas excitavam o ânimo dos soldados, encorajando-os e despertando-lhes o sentimento guerreiro no combate ao inimigo (MINISTÉRIO DO EXÉRCITO, s.d.).

Os bandos de músicos passam a ser reconhecidos e efetivados como Bandas de Música no século XIX. A partir de então, começam as preocupações com as estruturas e classificação das bandas. De acordo com o número de instrumentos, fixam-se as bandas de música em três grupos, que compreendem: as Bandas Musicais, as Fanfarras e as Bandas Marciais. Essa classificação atendeu aos interesses governamentais em organizar as suas bandas militares, começando pela França, seguida pela Prússia e Suíça, expandindo a seguir.

1.2.1 As Bandas de Música no Brasil

Dentro dos movimentos musicais brasileiros, paralelos ao Canto Orfeônico, acontecia o movimento das bandas musicais escolares, reforçando o patriotismo nos encontros cívicos públicos e dentro das próprias escolas. As décadas estudadas, de 1940 até a década de 1970, foram repletas de manifestações musicais, com apresentações, festivais, encontros de Bandas Musicais, Bandas Marciais e Fanfarras das escolas brasileiras.

Em Pelotas, acontecia uma grande rivalidade entre algumas bandas, o que, de certa forma, atiçava o interesse pelo estudo musical. As grandes rivais eram as bandas da Escola Técnica de Pelotas (CEFET), a do Colégio Pelotense e a do Colégio Gonzaga.

Em desfiles pelas principais avenidas da cidade, principalmente na Semana da Pátria, bandas militares, civis e escolares encantavam a população que se aglomerava, com torcidas e disputas acirradas.

Dentre as bandas escolares que desfilavam pela cidade, além das citadas e das bandas regidas pelo maestro Norberto Soares, encontram-se algumas que se conseguiu averiguar: as bandas dos colégios D. João Braga, Salis Goulart, E.N. Assis Brasil, Colégio São José, C. A. Visconde da Graça, Santa Margarida, Sylvania Mello, Colégio Diocesano e N Sr^a de Lourdes.

Esse movimento promovido pelas escolas e associações de bandas acontecia em todo o país.

Segundo Dantas (1988, p. 104), as bandas de música *tiveram seu início no Brasil Colônia com o uso dos terços ou ternos, os primeiros conjuntos, incluindo sopros e percussão, usados nos primeiros agrupamentos administrativos, nas cerimônias oficiais e religiosas*. O nome terço se refere aos três naipes que hoje se conhece como madeiras, metais e percussão.

Esses conjuntos, seguindo as informações do mesmo autor, eram ligados aos Municípios ou às unidades militares que participaram, durante mais de dois séculos, das solenidades da Colônia.

Embora haja discussões e controvérsias sobre o local de fundação da Banda da Armada Real, o autor remete a sua chegada ao Brasil em 1808, trazida pela Família Real, junto com a comitiva oficial. A partir daí, o interesse pelas bandas se expande aos grupamentos militares, que passam a investir em suas bandas.

As bandas militares recebem o apoio do governo e se transformam em exemplos de bandas, seguidos pelas bandas civis, que adotaram o fardamento, depois tornado colorido e diferenciado, a disciplina, o estudo musical e o dobrado.

Dado o investimento nas bandas militares, o interesse pelas bandas de música se intensifica, e começam as organizações sociais. Uma das formas mais divulgadas e que serve como modelo social às instituições musicais é a Sociedade Filarmônica.

A palavra filarmônica quer dizer *amigo da harmonia* e designa:

Uma sociedade civil sem fins lucrativos, onde há uma diretoria, incluindo presidente, secretário, tesoureiro, diretor social, etc, que cuida da administração dos bens e dos rumos da organização. Tem um corpo de

sócios contribuintes, do qual provém geralmente a manutenção das atividades.

Na parte musical, a hierarquia inclui um mestre, um contra-mestre, um professor, o corpo musical, os discípulos e os aprendizes. O mestre rege a banda e prepara o repertório, com arranjos próprios, arranjos de outros compositores e composições próprias (DANTAS, 1988, p. 103-4).

Referindo-se ao estudo musical dentro das Filarmônicas, Dantas (1988, p. 104) revela que, depois de passar por um período de aprendizado teórico, que inclui solfejo, noções teóricas e éticas sobre a filarmônica e regras de como lidar com o instrumental, o aluno tem acesso ao seu instrumento musical. Informa, ainda, que *as sociedades filarmônicas foram sempre lugares onde um jovem ou criança humilde encontra aulas de música grátis, onde se aprende um instrumento, uma profissão e a conviver socialmente.*

Para o autor, dentro das filarmônicas se formam os músicos de sopro das orquestras sinfônicas, bandas militares ou conjuntos populares, que iniciaram sua trajetória sob a batuta de um humilde e prestativo mestre de banda.

Almeida (1958, p. 44) diz que a *Orquestra Filarmônica é constituída de músicos amadores que formam uma sociedade que eles mesmos mantêm.*

A partir do modelo social das filarmônicas, outras sociedades começam a se tornar legalmente estruturadas. Surgem as associações, Federações e as Confederações de Bandas e Fanfarras, numa hierarquia associativa que formaliza as suas atuações musicais.

1.2.1.1 Os Sons das Bandas

“De repente, um som nos chama! De longe vem a música. A cadência é familiar, o som é reconhecível. Tem uma banda tocando!”

Dois motivos, em princípio, são responsáveis pela identificação sonora de uma banda de música: o som dos instrumentos e o repertório executado. As bandas de música são compostas de instrumentos de percussão e sopro e são classificadas pelo número e pelo tipo de instrumentos que as compõem. Três classificações definem as bandas de música:

- As *Fanfarras* são as bandas compostas de instrumentos de percussão e de sopro. Os instrumentos de sopro são as cornetas e os cornetões ou tubinas lisos, de qualquer tonalidade, na *Fanfarra Simples*, e cornetas e cornetões de um pisto, na *Fanfarra com Um Pisto*;
- As *Bandas Marciais* são compostas de um conjunto de instrumentos de percussão e de sopro (de metal e de três pistos);
- As *Bandas Musicais* apresentam uma formação maior e mais diversificada de instrumentos.

As bandas se constituem pelos seguintes instrumentos:²

a) Percussão

- Bombos Fuzileiros Navais;
- Bombos zabumbas;
- Pratos;
- Caixa-surda gigante;
- Caixa-surda mor;
- Caixa-surda média;
- Caixa-clara de guerra;
- Caixa-clara de repique;
- Podem ainda ser utilizados sinos, guisos, triângulos, etc.

Esses instrumentos constituem as três classificações de bandas podendo aparecer em maior ou menor número, conforme as necessidades de cada uma.

b) Instrumentos de Sopro

- Pistão em Mi bemol;
- Pistão em Si bemol;
- Bugle (Si bemol);

² As informações sobre a classificação das bandas e sobre os instrumentos que as compõem, aqui citadas, foram colhidas da Apostila de Iniciação e Treinamento de Fanfarra, elaborada pelo Tenente-Coronel Reserva Maestro PM, Antonio Domingos Sacco (s/d), e de informações reveladas pelo Sargento Luz (2005), mestre de Banda, e pelo músico Flávio Moura (2005), ex-aluno do Lar de Meninos.

- Melofone (Si bemol);
- Trombones (Si bemol);
- Bombardinos (Si bemol);
- Baixo-tuba em Mi bemol;
- Baixo-tuba em Si bemol;
- Trompa em Mi bemol;
- Trompa em Si bemol.

Esses instrumentos de sopro formam a composição da Banda Marcial e também da Banda Musical. A essa última, são acrescentados os instrumentos de palheta, que são: Flauta, Requinta, Clarinetes, Saxofones e outros de palhetas simples ou duplas.

Além da identificação sonora, proporcionada pelos instrumentos, outra peculiaridade de uma banda é o seu repertório. O Repertório das Bandas se define por alguns subgêneros musicais, os quais se apresentam:

Dobrado – derivado da marcha militar de passo dobrado, assim como o pasodoble espanhol ou o pás redoublé francês, de compasso binário e andamento allegro. Têm seus títulos geralmente associados a datas e episódios cívicos, nomes de políticos ou cidades.

Marcha religiosa - composição instrumental tocada nas longas procissões de padroeiro. Algumas dessas marchas são verdadeiras obras de arte, em harmonia e contraponto, pois, sob a mansidão do andamento religioso, o compositor podia exercitar uma escrita mais apurada.

Harmonias - sob esse manto, abrigam-se as transcrições de ópera e música clássica, bem como uma produção mais concertante do mestre de música.

Fantasia - música de forma livre, com vários andamentos, tonalidades e compassos, admitindo certos trechos com solista.

Valsas - do mesmo modo que as européias, músicas em ternário para fins de dança.

Polaca - peça para solista, com acompanhamento de banda, em compasso ternário, mas em tempo bastante diferente da valsa, além de ser composta para audição, nunca para dança. A tradição das bandas nos legou, com a polaca, momentos preciosos da escrita musical.

Marcha fúnebre - repertório tão somente usado quando a banda é solicitada para acompanhar o cortejo funerário de personalidades do município ou músicos veteranos.

Marcha-frevo - música para o carnaval, em compasso binário e andamento acelerado, com duas partes. Está presente nas bandas tradicionais, mas

ainda sem a divisão metais-madeiras (pergunta-resposta) que caracterizaria o frevo pernambucano.

Maxixe e samba - formas afro-brasileiras que adquirem beleza e importância instrumental específica, quando compostas ou adaptadas para sopro e percussão (DANTAS, 1988, p. 109-10).

As bandas de música adaptam ao seu repertório vários estilos musicais, desde a música de concerto e ópera até os sucessos da música popular. Dependendo da instituição musical, do regente e do corpo executante, as músicas do repertório variam. A definição do repertório depende, também, da finalidade do evento no qual a banda se apresenta.

As bandas militares regem os procedimentos disciplinares de execuções formais, sendo seguidas pelas bandas civis, adaptadas aos seus cerimoniais. Alguns procedimentos na execução e algumas normas são seguidos fielmente por todas as bandas.

Dentro dos procedimentos militares, a execução de marchas e dobrados obedece a determinações oficiais que orientam as suas atividades. De acordo com o Noticiário do Exército, em cerimônias militares onde se procede a Revista à Guarda de Honra, a banda de música deverá tocar a *Marcha da Guarda Presidencial (Marcha dos Cônsules)*, na cadência de 100 passos por minuto. Na falta de banda de música, a revista será procedida ao som de um dobrado executado pela banda de corneteiros ou clarins.

Dentre as várias peças características executadas pelas bandas, encontram-se os hinos, que são executados em Cerimoniais Públicos civis e militares.

O art. 24, inciso I da Lei 5.700, de 01 de Setembro de 1971, referindo-se aos Símbolos Nacionais, diz que a execução do Hino Nacional deve obedecer fielmente à composição, ou seja, o músico deverá executar a partitura tal qual está escrita.

Uma banda deve ter em seu repertório hinos, marchas e dobrados para as apresentações oficiais, além de conter um repertório eclético para todos os tipos de eventos.

O repertório de uma banda, juntamente com a qualidade musical e sonora, pode definir o sucesso da mesma, pois permite que se expandam os convites para as apresentações. Além de cuidarem do som, da execução musical, os

organizadores de uma banda devem cuidar da apresentação visual, da postura, dos uniformes, etc.

1.2.1.2 O Visual das Bandas

A disciplina corporal das bandas não é uma invenção sem sentido, um modismo. No Noticiário do Exército, dentro das Normas do Cerimonial Público, aprovadas pelo Decreto n. 70.724, de 09 de março de 1972, consta a Ordem Geral de Procedência entre autoridades na qual se encontram as regras práticas descritivas do comportamento corporal durante a marcha.

Movimentos de braços e pernas em Marcha:

Durante o deslocamento, os braços devem oscilar transversalmente ao sentido do deslocamento, flexionando-se para frente até a altura da fivela do cinto e para trás, distendendo-se até 30 centímetros do corpo; a perna também deve ser naturalmente distendida, e o calcanhar bater no solo de modo natural e sem exageros (NOTICIÁRIO DO EXÉRCITO).

Assim como prescrevem os procedimentos corretos para a marcha, as normas dispõem sobre o que deve ser evitado durante a evolução da banda, descrevendo esses movimentos com os braços: *movimentos frontais ou laterais ao corpo e de forma exagerada; com as pernas: levantar ou dobrar excessivamente os joelhos; bater no solo com a planta do pé; e com o corpo: arqueá-lo para frente.*

A construção visual de uma banda ou de um batalhão em marcha deve respeitar os critérios da uniformização de procedimentos. No Encarte ao NE N° 9717, de 11 de Julho de 2000, publicado no Noticiário do Exército, lê-se que o Cerimonial Militar tem por objetivo *desenvolver o sentimento de disciplina, a coesão e o espírito de corpo, pela execução em conjunto de movimentos que exigem energia, precisão e marcialidade.*

Na fotografia a seguir, visualiza-se a construção corporal de marcha da Banda do Corpo de Bombeiros, recém formada pelo maestro Norberto Soares.



Banda do Corpo de Bombeiros de Pelotas, 1950.

Diferentemente das bandas civis e escolares, que precisam construir a uniformização dos movimentos para a marcha, a Banda do Corpo de Bombeiros iniciada em 1950, registra, na fotografia datada do mesmo ano, um comportamento corporal já estruturado, visualizado no alinhamento e na posição das pernas. Esse efeito visual, dentro de uma banda militar, é facilitado porque o procedimento da marcha é uma prática cotidiana.

Os componentes de uma banda militar ou escolar apresentam posturas corporais definidas em cada ocasião. Quando executam uma música ou aguardam uma celebração, quando marcham ou se põem em posição de descanso, o procedimento corporal atende a padrões pré-estabelecidos.

Nas cerimônias de *hasteamento* ou *arriamento* da Bandeira ou na execução do Hino Nacional, a Lei 5.700, Cap. V, Art. 30, exige atitude de respeito, *de pé e em silêncio*. O comportamento dos militares, diante dessas cerimônias, é de continência.

Existe um quadro disciplinar definido por uma Legislação que normatiza o comportamento corporal dos militares diante das apresentações dos símbolos Nacionais, sujeitando a penalidades quaisquer formas de violação. Pode-se visualizar essa atitude na figura abaixo, enquanto, possivelmente, a Banda executava o Hino Nacional.



Banda do Corpo de Bombeiros de Pelotas em 22 - 07 - 1950, sob a regência de Norberto Soares.

Ao visualizar uma banda, não se podem ouvir seus sons, mas, entendendo alguns procedimentos corporais, pode-se deduzi-los, ou, até mesmo, concluí-los.

A disposição corporal dos componentes de uma banda, mesmo quando não estão se apresentando, registra uma uniformidade que se confere, também, nos momentos de descanso e de registros fotográficos. Na Banda do Lar de Meninos, verifica-se uma noção de coletividade, pois existe uma preocupação com a disposição dos corpos em lugares donde todos fiquem visíveis, obedecendo à ordem crescente e intercalada dos componentes.



Banda do Lar de Meninos no Auditório do Colégio Santa Margarida, Pelotas, 1953.

O comportamento dos componentes das bandas é apresentado com uma visão sobre movimentos, atitudes e regras de enquadramento corporal que compõem o visual das bandas de música.

Ainda dentro da visualização, faz-se referência aos uniformes. A Banda do Lar de Meninos apresenta um visual peculiar, com uniformes padronizados pelo Exército da Salvação. As Bandas Militares apresentam-se com seus uniformes característicos, mas existem bandas, principalmente em concursos e desfiles cívicos, que se apresentam com uniformes estilizados.

A herança dos militares foi transportada para as bandas civis, ganhando maior colorido e adereços. O efeito visual passou a ser considerado como ponto disputado nos concursos. Assim, as bandas enfeitavam desde as balizas até as baquetas, abusando dos coloridos nas túnicas, dependendo das cores das instituições, complementadas pelas polainas, casquetes, quepes e outros adereços.

Como não se dispõe de fotografias das bandas que o maestro Norberto Soares regeu em uniformes estilizados, opta-se pela utilização de um registro visual de fora da cidade de Pelotas, para não se privilegiar ou excluir nenhuma banda que tenha se destacado nesse quesito, mantendo-se neutra essa avaliação. Apresentam-se, assim, duas Bandas Marciais desfilando no Campeonato Nacional de Bandas e Fanfarras da Rádio Record.



Banda Marcial do Colégio Industrial de Franca, São Paulo, 1975.



Banda Marcial do Colégio Bilac, São Paulo, 1981-2.

O som, juntamente com o efeito visual, fez com que as bandas encantassem o público e permanecessem na memória daqueles que viram, ouviram, tocaram e regeram essa forma de expressão tão peculiar da música.

Para se entender o papel das bandas na educação, são revelados, a seguir, alguns aspectos do Programa que difundiu a música nas escolas.

1.3 AS BATUTAS QUE REGERAM O ENSINO MUSICAL

A educação musical, no Governo de Getúlio Vargas, aparece com uma dualidade de interesses. De um lado houve a preocupação com a divulgação da música erudita, que se confrontava com a massificação da música popular, especificamente com a discografia internacional, principalmente com a música norte-americana que invadia e cativava o ouvinte brasileiro. De outro lado, instaurou-se um programa político-desenvolvimentista que uniu todos os esforços para a difusão de seus interesses. O País foi reformulado em termos de direitos sociais e trabalhistas, mas, ainda, era preciso fazer com que o povo percebesse e aceitasse a nova realidade.

A junção desses interesses, que, aparentemente, não possuíam uma congruência, resultou em uma articulação político-pedagógico-musical. A educação foi o meio germinador e fertilizador desses interesses.

1.3.1 O Projeto Musical

O programa de música na educação, depois de acertado entre governos (Federal, Estaduais e Municipais) e educadores e após a sua estruturação, passou, de acordo com Pró-Memória (1980, p. 83-4), a ser divulgado *ao público em geral e aos pais dos alunos em particular*. Era preciso demonstrar à sociedade *a utilidade desse ensino, para que a música se impusesse como necessidade imprescindível à educação*.

Cacilda Guimarães Fróes, na segunda edição de Pró-Memória (1982, p. 28-9), revela o esforço conjugado entre governo, educação e música para *despertar na mocidade o verdadeiro espírito cívico da ordem e da disciplina, para a promoção do nosso progresso cultural, social e artístico*. Era preciso, de acordo com a autora, *interessar o povo através dos organismos educacionais*.

Villa-Lobos se dedicou ao projeto, traçando, segundo a autora, um *programa timbrado nos mais modernos preceitos da pedagogia*. Para isso, *convocou alunos e professores, organizou cursos, escreveu centenas de canções de vários gêneros*.

Da junção de esforços, foram fundados a *Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA)*, tendo Villa-Lobos como Diretor, *o Orfeão de*

Professores, as primeiras bandas infantis, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e uma infinidade de orfeões.

Paz (1989, p.68), referindo-se ao projeto de educação, diz que *todo o cuidado foi tomado, visando à elevação e o cultivo do gosto pelas artes. Nenhum detalhe passou despercebido.* Para a formação das bandas escolares, *contrataram-se professores de instrumentos de madeira, metal, palheta e percussão.* Os alunos que tinham aptidões para desenho e artes plásticas desenvolviam os cenários dos grupos de teatro, que também fez parte desse programa, interagindo com toda uma edificação educacional.

Conforme a autora, para a divulgação do Canto Orfeônico como projeto de abrangência popular, combinavam-se várias atividades dentro e fora das escolas.

Além das bandas e do teatro, o Programa se estendeu para a dança; foram criadas colônias de férias, fundados círculos de pais e, também, houve uma difusão pela discografia musical, pelos jornais e pelas rádios, com programas de audições, palestras e divulgação de eventos dos quais os grupos de canto orfeônico iriam participar. A junção de atividades fez, assim, com que o Programa se expandisse e alcançasse um número maior de adeptos.

Encontra-se em Pró-Memória (1982) um trecho em que Villa-Lobos descreve as Diretrizes da Educação cívico-artística Musical, que reuniam arte, esporte e cultura, reiterando (p. 98) que *essas atividades fazem a humanidade sentir e vibrar, lembrar e viver e, até mesmo, sofrer e morrer, mas não causarão jamais o esquecimento, como acontece atualmente, nem constituirão moda.*

Referindo-se à influência da cultura na educação, Makarenko (1981, p. 78) enfoca que *a formação cultural é eficaz quando é organizada conscientemente, com um plano, com um método adequado e com controle e, para o autor, deve começar o quanto antes.*

Villa-Lobos organizou um programa culturalmente abrangente e estrategicamente eficaz. Referindo-se ao ensino musical, verifica-se, em Pró-Memória (1982, p. 98), a proposta do idealizador do Canto Orfeônico, que era *fazer impregnar na alma dos alunos a apreciação da música, tornando-se uma recepção natural, o conhecimento simples instigado pelo gosto.*

O Programa do Canto Orfeônico travou uma batalha na construção musical do povo brasileiro, fazendo-o conhecer o prazer que a música pode proporcionar. No momento em que o povo passasse a conhecer essas músicas, seria fácil apreciar e

cantar. O aluno passaria a ser o grande divulgador dessa cultura, pois levaria para a sua família as novas melodias, divulgando o trabalho musical que foi, assim, constituindo-se em etapas. É importante registrar que Villa-Lobos condenava os métodos que utilizavam a música somente no papel e queria, com um programa geral de divulgação, fortalecer o gosto pela música.

Muito astuto foi seu plano de ação: fazer da música uma atividade agradável, através do canto orfeônico, porque esse não exige grande técnica ou conhecimento teórico para a sua execução. Além do mais, instigou o conhecimento musical popular quando mesclou músicas eruditas, novas aos ouvidos das crianças e adolescentes, com músicas folclóricas que faziam parte do seu dia-a-dia.

A música popular, para Villa-Lobos, serviria para:

Despertar o interesse do público, que, de outra maneira, não chegaria a ouvir música pura, pela qual o interesse inicial seria diminuto. Futuramente, quando observados os resultados colhidos por esse processo de educação, outro critério será estabelecido, organizando-se audições progressistas, quanto ao estilo dos diversos gêneros (VILLA-LOBOS, 1940, INTRODUÇÃO).

A partir daí, conquistar o gosto pela arte sonora foi questão de tempo, aliás, o tempo foi algo essencial, porque o Programa exigia, além do auxílio governamental, preparação profissional e métodos específicos para ser realizado.

Os cursos de Formação de Professores Especializados em Música, que atenderiam os ensinos primário, secundário e profissional, assim como para a formação de Orientadores e Regentes de Bandas, foram estipulados *em 2 Anos de Conteúdo e mais 1 Ano de Integração*, conforme descrito em Villa-Lobos (1940, Introdução).

Segundo Paz (1989, p. 65), Villa-Lobos organizou o *Guia Prático*, obra didática destinada a dar à *criança um conhecimento mais íntimo do folclore brasileiro*, com uma seleção que serviria de *base ao trabalho de formação de uma consciência musical*. Além do Guia Prático, foram organizados Programas e Guias de Ensino, não somente de Villa-Lobos, mas também de outros autores, desde que fossem aprovados pela Comissão Nacional do Livro Didático do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Destaca-se o trabalho de Villa-Lobos para o programa do canto orfeônico, publicado no Guia Prático, o qual continha:

1) canções infantis populares; 2) hinos nacionais e escolares, canções patrióticas e hinos estrangeiros; 3) canções escolares nacionais e estrangeiras; 4) temas ameríndios do Brasil e do resto da América, melodias afro-brasileiras e folclore universal; 5) peças do repertório universal; 6) repertório de música erudita (SQUEFF, WISNIK, 1983, p. 182).

Villa-Lobos conquistou o respeito dos governantes diante da apresentação de seu projeto, que se revelou uma grande tática político-educacional e se difundiu, pela inclusão curricular, com uma forma de expressão musical: o canto.

Não se pode esquecer de que, paralelas às atividades musicais das escolas, continuavam e eram fundadas, cada vez mais, associações e instituições que ensinavam e divulgavam a música. Muitos alunos do canto orfeônico e das bandas escolares concluíram seus estudos dentro dessas instituições.

Ali se formavam músicos para as bandas militares, para as bandas de música popular, para as bandas civis, professores de música e até regentes. Também as Universidades brasileiras investiram em cursos de música, embora não se tenha encontrado registro de cursos específicos para músicos de banda e, tampouco, para formação de regentes nessa área.

Em Pró-Memória (1980), verifica-se o interesse na criação de um programa para formação de músicos instrumentistas. Villa-lobos propunha, para esse fim, um curso que deveria se estender por três anos, em nível médio profissionalizante.

O *programa do Ensino de música*, que foi publicado com 83 páginas, conforme Paz (1989, p. 67), expõe o conteúdo das disciplinas que integravam cada série dos cursos primário, ginásial, secundário e das escolas pré-vocacionais (música instrumental).

Ainda sobre música instrumental, encontram-se como iniciativas e sugestões do Programa de Música:

b) em 1933, foi tratado, com bastante interesse, o assunto de organização das Bandas Recreativas das Escolas Municipais e formação da Sinfônica Municipal, de caráter popular, artístico, educacional, diferente de todas as outras Bandas oficiais do estrangeiro.

c) Para melhor orientação, considerou-se mais conveniente e seguro que o ensino de Música Instrumental fosse aplicado, de um modo geral, com unidade de autores, fabricação de instrumentos e uma só escola de técnica dos instrumentos de sopro, para melhor homogeneidade nas execuções de quaisquer Bandas oficiais, quer nas capitais, quer nas demais cidades dos Estados do Brasil (VILLA-LOBOS, 1940, PREFÁCIO).

Dentro da matéria de música para ginásios e escolas normais, de acordo com o programa oficial, conforme Lima (1961, p.173), constituindo a 15ª Aula desse material didático, encontram-se algumas definições sobre *Instrumentos de Sopro*. O conhecimento transmitido nesse material faz uma referência teórica sobre a utilização desses instrumentos.

Embora se tenham encontrado menções a um curso específico de música instrumental, acredita-se que, oficialmente, esse curso não tenha se efetivado dentro do currículo escolar, e o seu aperfeiçoamento tenha sido delegado às Filarmônicas e a outras Sociedades Musicais. Extra-oficialmente, no entanto, muitos músicos de bandas passaram pelo aprendizado teórico e instrumental dentro das escolas, como atividade extracurricular. Esse ensinamento se efetivou pela atuação dos mestres de bandas, que preparavam seus músicos conforme as suas necessidades. A prática das bandas escolares foi uma forte aliada na profissionalização de músicos instrumentais, e, ainda hoje, encontram-se ex-alunos regendo bandas.

Sabe-se que o divulgador do Programa de Villa-Lobos foi o canto que, como se salientou, serviria para estimular o gosto pela arte sonora, desenvolver a disciplina que, politicamente, fazia-se necessária.

Villa-Lobos, no programa de ensino de música, revela a sua intenção em relação a essa prática dentro das escolas:

O que se pretende, sob o ponto de vista estético, não é a formação integral de um músico, mas despertar nos educandos as aptidões naturais, desenvolvê-las, abrindo-lhes horizontes novos e apontando-lhes os institutos superiores de arte, onde é especializada a cultura (VILLA-LOBOS, 1940, PREFÁCIO).

O canto serviu como trampolim para a formação das bandas e para a divulgação e manutenção pessoal dos cursos de música dentro, principalmente, das universidades, pois despertou o interesse pela música.

Embora o surgimento das bandas de música date de muito tempo dentro da educação, não se pode considerar coincidência a grande participação de bandas escolares nos desfiles cívicos em todo o país, nas décadas estudadas.

Despertado o interesse pela música, a disciplina, dentro do estudo musical, faria parte de um processo de construção prazerosa. Para participar de uma banda,

é preciso se formar dentro de uma disciplina, com muitas aulas teóricas e práticas, muitos ensaios, tanto para a execução musical, como para a uniformização de movimentos.

As bandas de música, mesmo sendo uma atividade bem mais disciplinadora do que o canto e contando com o apoio político dentro do Programa cívico-artístico, não se formavam com tanta facilidade como os orfeões.

Claro que o investimento era maior, dependia de espaço físico, profissionais especializados, uniformes, instrumentos, locomoção e muita dedicação, tanto dos professores, quanto dos alunos, pois iria necessitar de uma individualidade nas aulas. Essas, talvez, tenham sido algumas das razões para o Canto Orfeônico ter sido eleito como divulgador do programa cívico-artístico. Acredita-se, porém, que Villa-Lobos compreendia que a submissão à disciplina do estudo musical, que se verifica nas atividades de uma banda, poderia, num primeiro momento, afastar os alunos da música.

Villa-Lobos (1940, Prefácio) refere-se à disciplina *não mais imposta sob a rigidez de uma autoridade externa, mas novamente aceita, entendida e desejada*. O Canto Orfeônico, para o autor, construiria, gradativamente, a disciplina, estreitando os *laços afetivos* das crianças.

O autor reforça a finalidade disciplinar da música na *compreensão da solidariedade entre os homens, da importância da cooperação, da anulação das vaidades individuais e dos propósitos exclusivistas*. Para o idealizador do programa cívico-artístico, *o êxito está na comunhão*.

A disciplina de uma banda se solidifica nas atitudes construídas no coletivo, que ajudam na formação do caráter social do ser humano, porque

Tocar na banda estimula, ainda nos ensaios, nas viagens, nos momentos de hospedagem e refeição coletiva, as noções de responsabilidade, convivência e de educação. No momento em que cada um tem sua função no conjunto e se relaciona com seus colegas de forma franca e honesta. Isso nos obriga a condicionar nosso comportamento ao bem-estar de todos que nos cercam, preenchendo nosso espaço social com amor e humor (DANTAS 1988, p.108).

Muitos objetivos são enfocados na apresentação de projetos para a formação de bandas. A prática da banda sempre se relaciona com disciplina, coletivismo, alinhamento, lateralidade, solidariedade, companheirismo, sociabilidade,

responsabilidade, respeito, desenvolvimento motor, auditivo e tantos outros. Sempre que se observa um projeto para a formação de bandas, encontra-se em seus objetivos um ou vários substantivos que as sustentam como atividade importante para a formação do cidadão.

Várias bandas vêm fazendo parte dessa construção e se destacando nas suas comunidades. Além do incentivo político-educacional, muitas fórmulas foram encontradas para que as bandas participassem das atividades escolares. Algumas escolas fundaram as suas bandas dentro de projetos próprios, apoiados por professores, pais, alunos e a comunidade em geral.

Têm-se notícias de rifas e festas para arrecadação de verba a fim de comprar instrumentos dentro de escolas públicas. O interesse, na maioria das vezes, partia dos próprios alunos, que eram os mais dedicados a esse objetivo. O incentivo fiscal dado às empresas também se constituiu em um importante aliado na formação de bandas e projetos escolares.

As bandas de música participaram da vida de muitos brasileiros que estudaram em escolas públicas e particulares, que se formaram nas academias e instituições de ensino musical, contribuindo para o crescimento da profissão de músico de banda.

Hoje, refazem a trajetória das bandas muitos músicos, muitos pais orgulhosos, fãs, educadores e regentes que contribuíram para a construção da história da música na educação brasileira.

O Programa de Educação, aqui referido, levou o nome de Canto Orfeônico dentro do currículo brasileiro, mas, na verdade, não se constituiu somente do canto, e sim de um conjunto de atividades, dentre as quais se encontram as bandas que difundiram a disciplina e incentivaram o civismo no Brasil.

1.3.2 O Projeto Político

A música utilizada pela religião e pela educação não se desvincula do ato político, pois os interesses, mesmo quando projetados individualmente, cruzam-se, integram-se e se combinam em nome de um mesmo ideal. O canto orfeônico foi utilizado como projeto de mobilização de massa, sendo que a música atuava como elemento patriótico-disciplinador.

No Canto Orfeônico, os objetivos educacionais se unem aos ideais nacionalistas sem, no entanto, perder as características disciplinares da religião. O canto em conjunto, dessa maneira, realiza a *tarefa catequizante*, inserida no contexto cristão, ordenando as ações corporais e espirituais dos seus educandos.

Esse ato, para Villa-Lobos, teria se iniciado no Brasil com a catequização dos índios. O compositor nacionalista, conforme Squeff e Wisnik (1983,187), remete à importância da música litúrgica de Nóbrega e Anchieta, para *a conversão do povo ao culto da nação*, fazendo uma *aproximação entre catequese e o canto orfeônico no Estado Novo*. Uma forma de ordenar, de acalmar os ânimos do povo, que desperta para a participação no destino político e social do país.

O canto orfeônico esteve presente na educação brasileira nas décadas estudadas e se associa ao interesse político da época.

No projeto de reconstrução nacional de Vargas, auxiliado por Villa-Lobos, de acordo com as informações de Squeff e Wisnik (p. 147), *a música (e só a música) pode desempenhar no Brasil essa função de orquestrador da sociedade dividida*. Qual realmente seria o papel da música? Além da função cultural educativa, Villa-Lobos (1940, Prefácio) revela que a divulgação do programa, principalmente aos pais dos alunos, *poderia retirá-los do estado de compreensão em que se encontravam e desfazer, de vez, as prevenções que nutriam e se refletiam sobre os escolares, ocasionando lamentável resistência passiva aos esforços renovadores da administração*.

A unificação da sociedade é essencial para uma nação em desenvolvimento, pois a conversão de ideais acelera os objetivos e planos de crescimento. A música, para Villa-Lobos, poderia facilitar esse processo, desde que incluída num programa de educação popular apoiado pelo governo. Essa aliança é enfatizada pelo orquestrador do canto orfeônico, conforme Squeff e Wisnik (1983, p. 179): *Aproveitar o sortilégio da música como um fator de cultura e de civismo e integrá-la na própria vida e na consciência nacional - eis o milagre realizado em dez anos pelo governo do presidente Getúlio Vargas*.

O ensino musical se insere dentro do ideal do governo de Getúlio Vargas, contribuindo para a exaltação do trabalho, desempenhando o papel de organizador dessa concepção nas regências dos maestros, atuantes de uma pedagogia-musical, que, segundo Squeff e Wisnik (1983, p. 146), *comanda idealmente a passagem da*

sociedade passiva à sociedade ativa, porque comanda a parte mais secreta e decisiva - a parte psico-social - do processo político.

A relação música-disciplina-trabalho fica explicitada no programa do canto orfeônico quando se lê, no livro de inscrição do orfeão, o legado de Roquette Pinto apud Squeff e Wisnik (1983, p. 180): *Prometo, de coração, servir a arte, para que o Brasil possa, na disciplina, trabalhar cantando.*

Também no repertório organizado por Villa-Lobos para o orfeão, além das canções folclóricas que reviviam o cotidiano dos alunos, dos hinos que exaltavam o patriotismo, das músicas eruditas, que mesclavam as culturas e divulgavam os compositores, encontravam-se canções que incentivavam o trabalho para o desenvolvimento do país. Encontra-se resgatada, nesse repertório, a Canção Escolar à Mocidade Acadêmica, composição de Carlos Gomes, com letra de Bittencourt Sampaio, que retrata esse ufanismo:

Sois da Pátria esperança fagueira
 Branca nuvem de róseo porvir
 Do futuro levais a bandeira hasteada a sorrir
 Mocidade de era avante, eia avante
 Que o Brasil sobre voz ergue a fé
 Esse imenso colosso gigante
 Trabalhai por erguê-lo de pé (SIQUEIRA, 1953, ANEXO).

O incentivo ao crescimento econômico do país teve, na educação, o seu grande aliado. Além da música, várias determinações nesse sentido foram tomadas.

Quando começaram os investimentos para o crescimento econômico, o Brasil passava por transformações em todos os segmentos, dentre os quais a educação, que sofria processos de reformulação e adaptação para atender às exigências de qualificação e acompanhar o desenvolvimento industrial. Em 18 de abril de 1931, através do decreto nº 19.890, organizou-se, conforme Romanelli (1978), o ensino secundário e criou-se a escola técnica profissionalizante. O decreto nº 20.158, de 30 de junho de 1931, organizou o ensino comercial nos ensinos médio e superior. A Constituição de 1934 criou o Conselho Nacional e Estadual de Educação e atribuiu à União a competência de traçar as diretrizes da educação nacional. A Constituição de 1937 proclama a liberdade da iniciativa individual e de associações coletivas, públicas e particulares.

Com um investimento amplo na educação profissionalizante, o Brasil se infla do trabalhismo de Getúlio Vargas, divulgado magistralmente por Villa-Lobos, ecoando os ideais nos sons do Canto Orfeônico e das Bandas de Música pelos quatro cantos do País

2 DESCOBRINDO UM PROFESSOR

Em 1982, entrei na Sociedade Musical União Democrata, no qual funcionava a sede da Ordem dos Músicos do Brasil, em Pelotas, para prestar uma prova prática, com a qual eu poderia, se aprovada, receber a carteira e exercer a profissão de cantora. Todo o prédio e móveis revelavam um passado-presente, como se o tempo tivesse parado. O piso, o mezanino, as cadeiras, as mesas, o cheiro e as paredes revelavam uma história que, no momento, sem nenhuma intenção de me tornar pesquisadora, parecia-me deprimente.

O único sinal de que o tempo passara naquele local eram as fotos de presidentes, diretoria e pessoas que se destacaram dentro das atividades daquela instituição, dispostas em ordem cronológica ou de destaque, com as respectivas datas. Passeando pelas paredes, entre fotos e placas de homenagens, revivi um século de trabalho dedicado à música. Nessa viagem, encontrei Norberto Nogueira Soares. Um detalhe, apenas, naquele momento, instigou-me: os óculos escuros do maestro.

Com uma certa frequência, passei a visitar a SMUD, tanto para resolver problemas contratuais, quanto para conversar e me atualizar sobre os acontecimentos musicais da cidade. Enquanto esperava para ser atendida, voltava-me às paredes, olhando e lendo tudo. Lá estava *e/e* e os seus óculos. Quase duas décadas depois, numa aula de História da Música de Pelotas, no curso de Canto, fui incentivada a pesquisar sobre a história musical de Pelotas, ocasião em que surgiu o comentário sobre um estudo a respeito da Sociedade Musical União Democrata. Imediatamente, interessei-me pelo assunto, pois freqüentava aquele local.

Lembrei-me da foto de Norberto Nogueira Soares e seus óculos, que me levaram à sua descoberta, num processo crescente e encantador, que se revelou nas múltiplas atividades desse professor.

MAESTRO



NORBERTO NOGUEIRA SOARES

Exposta na Galeria de fotografias da SMUD

2.1 IDENTIDADE

De acordo com Soares (2004), Norberto Nogueira Soares, filho de Jeremias Nogueira Soares e Adelaide Ferreira Soares, imigrantes portugueses, nasceu em 2 de janeiro de 1910, na cidade de Pelotas. Norberto e uma das irmãs foram os únicos dos sete filhos do casal que nasceram no Brasil.

Verifica-se em *O Maestro* (1979) que o amor pela arte musical vem de família. Seu tio, Antônio Nogueira Soares, tocava contrabaixo na Banda e fez parte da diretoria da Sociedade Musical União Democrata (SMUD), e seu pai, Senhor Jeremias, dedicou vinte e dois anos de sua vida à mesma entidade, assumindo a tesouraria numa de suas fases mais difíceis, quando da chegada do cinema falado, fato que reduziu as atuações da Banda, a qual sonorizava os filmes. A dedicação do Senhor Jeremias foi seguida por seus quatro filhos, Adriano, Belmiro, Guilherme e Norberto, tendo este último se destacado por sua grande vocação e dedicação à música.

Norberto Soares, ainda menino, convivendo no ambiente musical, era muito curioso e já demonstrava grande inclinação para a arte sonora, perguntando tudo sobre música àqueles com quem convivia. Seu fascínio pela música revela-se no artigo do Jornal Diário da Manhã:

Gostava de visitar a casa do professor de música Gastão Ramos, onde havia instrumentos e métodos musicais. Mais tarde, já na década de 20, entusiasmava-se quando via em ação o maestro Salustiano José Penteado, dirigindo a Banda da União Democrata (O MAESTRO, 1979).

Seu primeiro professor, ainda segundo o mesmo artigo, foi Lúcio Casimiro da Silva, que foi contramestre da Banda da SMUD por vários anos. Em 1927, já dominando o instrumento, ingressou para a Banda como requintista. Dedicou-se ao estudo musical e, em 1930, foi o primeiro colocado no Curso Musical Santa Cecília, do professor paulista de composição e regência, na época diretor musical da SMUD, Sr. Francisco Donizetti Pero.

Em meados de 1930, passou a contramestre, auxiliando o maestro Pero na regência da Banda e ficando responsável pelo ensaio do repertório. Um ano depois, quando o professor Pero voltou à São Paulo, Norberto Soares foi eleito por unanimidade, em assembléia geral, como seu sucessor, assumindo o cargo de maestro da Banda da Sociedade Musical União Democrata por quarenta e cinco anos ininterruptos. Paralelo à atividade de regência, fundou e ministrou o Curso Elementar de Música, totalmente gratuito e ministrado à noite, para possibilitar a frequência de operários que trabalhavam durante o dia, preocupação social que norteou sua vida.

Norberto Nogueira Soares intensificou seus estudos musicais e, em 1955, foi diplomado pelo Conservatório de Música de Pelotas em Teoria e Solfejo, Harmonia Elementar e História da Música. Como instrumentista, atuou em diversos grupos musicais da cidade, dentre os quais se destacam a Orquestra Mimosa e a Orquestra Bandeira (exclusiva da Catedral São Francisco de Paula), e, ainda, acompanhou seus alunos, integrando o grupo *Jazz Espanha* (O Maestro, 1979).

Conforme Soares (2004), Norberto Soares casou-se com a senhora Diva Coitinho Soares, e o casal teve um único filho, Guilherme Eduardo Coitinho Soares, que acompanhou o trabalho do pai, tornando-se músico executante de trompete,

ingressando, também, para a Banda da SMUD. Guilherme Soares continuou o trabalho da família, dedicando-se à Sociedade Musical União Democrata.

De acordo com Maestro (1967), embora Norberto Soares conhecesse todos os instrumentos que compunham as bandas, era exímio executante de requinta, clarinete, trompa, bombardino, barítono e trombone. Como não existia na região quem consertasse instrumentos de sopro, o maestro criou, no fundo de sua residência, uma oficina, que foi apelidada de *Laboratório do Mestre Soares*, dedicando-se à restauração dos instrumentos que ali chegavam, muitos oriundos de bandas militares da região.

2.2 COMPOSITOR E ARRANJADOR

De acordo com Lins (1979), *apesar de seu intenso trabalho como mestre de banda e professor de música, ele ainda encontrava tempo para compor, sendo autor de inspirados dobrados, marchas, hinos e valsas, compostos entre 1930 e 1975. Destacam-se, dentre suas composições, as seguintes, ordenadas cronologicamente:*

- 1932 - *Capitão Cícero* (dobrado), em homenagem ao herói da revolução de 30 e nome da rua onde se localiza a sede da SMUD; *22 de Novembro* (dobrado sinfônico), alusão ao dia do músico;
- 1934 - *Cidade de Pelotas* (marcha solene), *Santa Teresinha e Santo Antônio* (marchas solenes), para festas religiosas desses Santos;
- 1940 - *Glória a São José* (marcha solene), para as festividades religiosas;
- 1946 - *Dr. Silvio da Cunha Echenique* (dobrado), homenagem ao Prefeito e presidente de honra da Sociedade;
- 1947 - *Dr. Procópio Duval Gomes de Freitas* (dobrado), homenagem ao prefeito que isentou a Sociedade do imposto predial em caráter vitalício;
- 1951 - *Tenente Bernardoni e Capitão Nelson*, homenagem aos comandantes do Corpo de Bombeiros, onde Norberto também atuou como regente da banda;
- 1952 - *Capitão Valente* (dobrado), homenagem ao diretor-fundador do Lar de Meninos do Exército da Salvação;
- 1953 - *Hino do Lar de Meninos* (hino escolar), a pedido do Capitão Valente;

- 1955 - *Momento Solitário* (prelúdio Sinfônico), obra composta em São Paulo durante um congresso de músicos do Exército da Salvação;
- 1960 - *Seleção de Canções Brasileiras* (arranjo para banda de músicas populares), *Cavalheirismo e Lealdade* (dobrado sinfônico), dedicado a um sobrinho que foi membro da diretoria da SMUD;
- 1965 - *Gratidão* (marcha-rancho), homenagem do Lar de Meninos do Exército da Salvação às Lojas Brasileiras S.A; *Setenta Anos da SMUD* (marcha); *Soldado 960* (marcha militar), dedicada a seu filho Guilherme Eduardo, quando este prestou serviço militar no Exército; *Gilberto Gomes* (dobrado sinfônico), homenagem ao jornalista e radialista;
- 1973 - *Ignácio Dall’Agnol* (dobrado), homenagem ao prefeito da cidade de Getúlio Vargas, onde a banda da SMUD conquistou o campeonato Estadual de Bandas, no mesmo ano;
- 1974 - *Jubileu de Esmeralda* (marcha-hino) composta para homenagear os 40 anos da cidade de Concórdia, em Santa Catarina, onde a banda da Democrata se apresentou; *Jubileu de Ouro* (marcha-hino), homenagem aos 50 anos de emancipação política do município de Flores da Cunha, onde a Banda também se apresentou;
- 1975 - *Paz e Prosperidade* (marcha-hino), homenagem à cidade de Erechim, onde se realizou o último Festival de Bandas de que Norberto Soares participou.³

Dentre as composições de Norberto Soares, encontram-se músicas que eram encomendadas por particulares ou compostas para presentear amigos. Registra-se a composição Santos Borges, com arranjo para piano, composta em 31 de Outubro de 1966, recuperada em sua versão original, fazendo parte do acervo da SMUD. Analisando-se essa partitura, transcreve-se a dedicatória de Norberto Soares: *Ao estimado amigo e ex-aluno, Sr. Santos Borges, ofereço esta mui singela e despreziosa composição.*

Não se pretende analisar a composição em suas formas construtivas, mas se revela o cuidado e conhecimento do professor na escrita da partitura, os detalhes de estruturação, que se apresentam em sinais de dinâmica, de repetição, de acidentes ocorrentes, das ligaduras, etc. Cabe ressaltar que essa é uma partitura com arranjo

³ Essas composições ainda não foram encontradas. Registra-se a citação de Lins (1979), para enfatizar o trabalho de composição de Norberto Soares e proporcionar, se possível, a recuperação desse material.

para piano que utiliza duas claves, demonstrando, assim, o domínio de Norberto Soares sobre outros instrumentos, não só de banda.

Conforme Lins (1979), Norberto Soares também compôs músicas carnavalescas, o que era comum em Pelotas, na década de 30, quando os cordões carnavalescos, que possuíam grandes orquestras, executavam músicas próprias, de compositores da cidade, às vezes ignorando os sucessos do Rio de Janeiro. Sua maior colaboração artística foi recebida pelo cordão carnavalesco Está Tudo Certo, para o qual compôs a marcha de guerra. Em 1932, o cordão saiu às ruas com cento e quinze componentes, sendo que quarenta e cinco eram integrantes da Banda da SMUD, regidos pelos maestros Eduardo S. Calçada e Norberto N. Soares. O coro era organizado por Ivo Porto e Gastão Motta. No repertório desse ano, estavam, dentre outras músicas, as marchas nº 1 e 2 e a Homenagem à Imprensa, música de Norberto Soares e letra de seu tio Antônio Soares.

Ainda no repertório carnavalesco, de acordo com o autor, encontram-se as marchas e sambas: *Quero Passar, É Brinquedo Nosso, É Rainha do Samba (1934) e Pioneiros da Folia (1935)*, compostas por Norberto Soares, sendo que as duas últimas em parceria com o violonista Rodolfo Ibaño.

Pode-se imaginar um maestro e compositor que gostava muito de música clássica compondo marchas carnavalescas? Pois bem, Norberto Soares as compunha. Da complexidade de arranjos de Arias de óperas, feitos para as bandas, e de composições mais complexas, chegava à simplicidade de versos cotidianos, como os encontrados em um caderno onde o compositor fazia anotações. Um fato importante nesse registro e também nas fotografias é que Norberto Nogueira Soares datava tudo. Sempre no verso ou em um canto da folha, da partitura ou da foto, encontra-se a data. No caderno de anotações (1968), encontram-se, dentre outros, os seguintes versos compostos para o carnaval de 1968:

Fala com Ela (samba)

I Parte

Mário, fala com ela
 Já estou cansado de esperar
 Sofrendo vou andando
 Não sei onde vou parar.

II Parte

Nada lhe faltará
Tudo lhe darei por amor
Mário fala com ela
Faz este grande favor

Salão Paroquial (marcha - 03/02/68)

I Parte

Vamos, meu bem
No Salão Paroquial
Hoje é dia de festa
Tem baile de carnaval.

II Parte

Vamos sambar, vamos pular
Bem juntinhos e agarrados
Na quarta-feira de cinzas, meu bem
Estamos livres dos pecados (SOARES, N., 1968).

As marchas e sambas de carnaval da época refletiam o cotidiano com simplicidade, para que os foliões se identificassem com elas. O samba *Honesto não Pode Roubar*, composto em 23 de Janeiro de 1968, fala da situação sócio-econômica da época na visão humanitária, pelo que se entende, tinha Norberto Soares.

Honesto não Pode Roubar

I Parte

Honesto não pode roubar
De vergonha não sai à rua para pedir
Sem carne, sem pão, sem leite,
Não tem prazer para sorrir.

II Parte

Carnaval é Festa do Povo
Este povo que não tem mais prazer
Paga a casa e a prestação
O resto não dá mais para viver (Idem).

Outras composições estão descritas nesse caderno, no qual também se encontram anotações de títulos de músicas com data de 1967. Entre elas, as composições instrumentais Gilberto Gomes, Soldado nº 960, Prefeito Edmar Fetter e Hino para o Jardim de Infância. Também algumas orquestrações são citadas: Pequeno Desfile Militar, com música do Professor Alcibíades Lino de Souza; Dança Rural, Haydn; Canto de Maio, Mozart; Imitando a Corneta e outras. Possivelmente essas músicas estavam ou seriam arranjadas para a Banda da SMUD tocar.

No mesmo caderno de anotações, encontram-se composições carnavalescas, hinos e arranjos mais elaborados da música clássica. Assim era o fazer do compositor Norberto Nogueira Soares, que, segundo o artigo Maestro (1967), era um músico, compositor e maestro eclético, pois o seu repertório incluía desde as mais singelas obras populares, até os mais requintados clássicos da música erudita e operística, arranjados para a Banda.

Norberto Soares também compunha músicas encomendadas pelas lojas da cidade, o que hoje é conhecido como *jingle*. As músicas que compunha eram ensaiadas e executadas pela Banda da SMUD nas festividades proporcionadas pelo comércio local. A mais famosa composição desse estilo ficou conhecida pelas inúmeras execuções que a Banda da SMUD fez na chegada do papai-noel do Mazza, uma das mais tradicionais Lojas da cidade de Pelotas. Também a composição Jubileu de Ouro foi executada pela Banda para as festividades dos cinquenta anos do Bazar da Moda.

Algumas dessas composições foram resgatadas pelo músico Darcy Pereira da Silva, que atuou na época e que ainda faz parte da Banda da SMUD. A busca continua com o empenho de seus ex-alunos, de seu filho, de seus amigos e de pesquisadores.

Encontram-se, na SMUD, até o momento, as seguintes composições de Norberto Soares:

- composições próprias: Santos Borges (dobrado composto em 1966), Jubileu de Ouro do Bazar da Moda (Cópia de Joel Silveira, executada em meados de 1957) e Barão do Rio Branco (dobrado composto em 1960);
- arranjos de outros autores: Marionettes (17/07/68), Not For Sale (13/07/68), Quem não quer (23/06/68), Prova de Fogo (23/06/68) e Eu Amo Demais, de Renato Corrêa (1968), arranjado para a Banda em 05/01/1969.

Diante de tantas obras e arranjos, da diversidade de estilos e da qualidade musical, Norberto Soares recebe o reconhecimento, também, de seu trabalho como compositor e arranjador, explicitado em depoimentos e artigos, onde se lê:

São verdadeiramente extraordinárias as composições do referido compositor gaúcho, as quais demonstram sua grande inspiração e notável sensibilidade artística, que ele sabe muito bem casar com seus conhecimentos técnicos. Sempre que é executada uma de suas composições, os aplausos surgem espontâneos (MAESTRO, 1967).

As composições de Norberto Soares marcaram uma época e começam a ser resgatadas e executadas pela Banda da SMUD com a ajuda de seus músicos. Embora muito pouco se tenha registrado de suas várias composições, nota-se o início de uma busca que, com certeza, irá enriquecer a história do compositor e da música pelotense.

2.3 O RECONHECIMENTO

Dentre as homenagens que recebeu pela sua inestimável colaboração à arte pelotense, além dos artigos publicados pela imprensa da cidade, Estado e País e do respeito e admiração de todos que fizeram parte de sua história, conforme O Maestro (1979), destaca-se a inauguração de seu retrato na Galeria de Honra da SMUD, o recebimento do troféu Heróis da Longa Jornada, pelo jornalista Gilberto Gomes, da Rádio Tupanci, e a inauguração de uma placa de bronze no interior da sede da SMUD, por iniciativa de seus alunos, na qual se encontra registrado: *Homenagem da Primeira Diretoria do Grêmio dos Estudantes da SMUD ao ilustre mestre e educador Norberto Nogueira Soares, em 11 de julho de 1965.*

Segundo o artigo Maestro (1967), Norberto Soares recebe, nesse mesmo ano, o título de *Músico Emérito de Pelotas* e a homenagem da Câmara Municipal de Pelotas, que denominou a rua nº 11, do Núcleo Residencial Novo Mundo, de Norberto Nogueira Soares. O reconhecimento nacional também foi registrado, conforme se confere na publicação a seguir:

Um regente pelotense de banda de música, já falecido, está entre os 32 melhores do Brasil, em sua categoria, nos últimos 75 anos, segundo trabalho publicado no N^o 37 do 'Informativo Weril'(órgão da Ind. Brasileira de Instrumentos Musicais Weril Ltda. de São Paulo) pelo conhecido jornalista J. da Silva Vidal, que há muitos anos acompanha o movimento de bandas em nosso país. (...) O pelotense citado é o saudoso maestro Norberto Nogueira Soares (MESTRE, 1984).

Assim a sociedade homenageou Norberto Nogueira Soares, reconhecendo o seu trabalho no meio musical.

2.4 O PROFESSOR

A função de professor de música começa, para Norberto Soares, no momento em que assume a regência da Banda da SMUD. A prática do ensino musical era exercida pelos mestres de bandas para formar ou aperfeiçoar os músicos de suas próprias bandas. Norberto Soares, além de aperfeiçoar os músicos da Banda da SMUD, estendeu o curso à população da cidade e região.

O Curso Elementar de Música da SMUD marca o início da carreira de professor, a qual Norberto Soares exerceu até 1976. Além desse curso, o professor também ministrava aulas particulares de música em sua residência e na SMUD.

Com o passar do tempo, as atividades se acentuam, e Norberto Soares é contratado pela Prefeitura de Pelotas como professor de música, conforme documento: *Contratado conforme livro de contrato n^o 5, da D Geral, fls. 105, a contar de 1/9/950, para servir como Mestre da Banda do Corpo de Bombeiros. Exerceu a função de Mestre da Banda do Corpo de Bombeiros até 1954.*

Como professor, atuou nas escolas Círculo Operário Pelotense (Nossa Senhora Medianeira), a partir de 09 de Fevereiro de 1952, contratado pela portaria 165/52, e na escola Balbino Mascarenhas, contratado em 15/5/54, pela portaria 139/54, conforme registros na Ficha de cadastro da Prefeitura de Pelotas. Norberto Soares foi contratado pela Diretoria da Educação/Departamento de Ensino Primário/Magistério Musical, em 04 de Março de 1955.

O professor exerceu suas funções de contratado no período compreendido entre março e dezembro, vindo a ser estabilizado na profissão de professor público somente em 30 de Dezembro de 1963, pelo decreto de 30/11/63 (Rq. 11.127/63). No

histórico de funcionário da Prefeitura, encontram-se registrados os processos da efetivação de seu cargo como professor primário até 1975 (*Dec. P-08/75 conc. O 3º avanço a/c de 01/01/75*).

Dentro dos projetos da Prefeitura, o professor Norberto Soares organizou e conduziu a Sociedade Orquestra Infanto-juvenil, que iniciou suas atividades no Colégio São Benedito e, posteriormente, passou para a sede da SMUD. Soares (2005) informa a respeito dessas aulas:

Eram três professores: o pai, o professor Manoel e o professor Clóvis. Segundo a Prefeitura, quando não existisse mais um deles, terminava a escola, não tinha reposição. Formou muito músico. Jovens da população. Escola gratuita. Nessa escola ele dava aula de sopro, trompete, trombone, trompa. O professor Clóvis era as cordas, o violino, viola, cello, contrabaixo. O professor Manoel era paletas, sax, clarinete, flauta (SOARES, 2005).

O trabalho de Norberto Soares ia se concretizando, e o professor era convidado para formar bandas em várias instituições. Fora várias vezes convidado para atuar como regente de bandas militares, onde também repassaria seus conhecimentos teóricos aos músicos, mas preferiu dedicar-se a outros fins, aceitando o trabalho para formar bandas em escolas que atendiam crianças carentes.

Assim, Norberto Soares regeu a banda do Abrigo de Menores e do Lar de Meninos do Exército da Salvação com destacada atuação.

Após vinte anos como professor do Curso da SMUD, foi contratado para atuar na rede pública de ensino. Consta na Ficha do Professor, da Diretoria da Educação da Prefeitura de Pelotas, que Norberto Nogueira Soares possuía o Curso Ginásial e formação em Música, razões suficientes, além do reconhecimento pelos anos de atuação como professor, que o levaram a assumir o cargo de professor de Ensino Primário efetivo, matriculado sob o nº 1421, na S.M.E.C. (DE).

O trabalho do professor Norberto Soares é registrado no artigo Maestro:

Se o maestro Norberto Nogueira Soares é admirado como maestro, músico, orquestrador e compositor, maior ainda será pela sua capacidade de professor de música. Neste particular, quando se escrever definitivamente a história do ensino musical, em Pelotas, podemos afirmar que ele ocupará uma das páginas mais brilhantes, pelos serviços inestimáveis (a maior parte

gratuito) que tem prestado à cultura artística no extremo sul da nossa Pátria (MAESTRO, 1967).

No artigo publicado no Diário Popular, referindo-se à atuação de Norberto Soares como professor de música, lê-se:

Passaram pela classe do mestre Norberto cerca de 4 mil alunos. É um número elevadíssimo quando se sabe que o ensino da música, no que tange à técnica instrumental, ao solfejo, à leitura ritmada, é forçosamente individual, tornando o mestre um autêntico artesão do ensino (LINS, 1979).

A educação musical proporcionada por Norberto Nogueira Soares, registrada no trabalho individual ou coletivo, primou pela disciplina, moral, dever e afetividade demonstrados pela sua conduta, pelos seus métodos pedagógicos, e se fez notar no futuro profissional de muitos de seus alunos.

2.4.1 O Método

Para definir o método utilizado por Norberto Soares em suas aulas, recorre-se aos depoimentos dos alunos da SMUD e do Lar de Meninos, que revelam alguns detalhes através dos quais, ao compará-los, pode-se definir a linha pedagógica seguida. Do material didático usado pelo professor, utilizam-se as anotações de um caderno de música que foi guardado pelo aluno Darcy P. Silva, do Curso da SMUD.

Constata-se, através dos depoimentos, que os alunos considerados iniciantes, que não possuíam conhecimentos teóricos, nem de instrumentos, começavam com a teoria musical e, só depois de ter passado pelo aprendizado básico, que os alunos chamam de *ABC da música*, ou seja, reconhecer notas na pauta, valores e o básico de solfejo, é que passavam a trabalhar o instrumento. O primeiro contato com o instrumento de sopro era de reconhecimento e de embocadura.

2.4.1.1 A Teoria Musical

A parte teórica da música, na SMUD, era ministrada em grupo e uma vez por semana, com definições claras e objetivas, conforme as anotações encontradas no caderno de Silva, utilizado pelo aluno de 09 de março de 1956 até 03 de maio de 1957, no Curso Elementar de Música da SMUD. Seguem-se algumas definições desse material:

A música é a arte de exprimir os sentimentos por meios de sons.
 Notação Musical é a representação gráfica dos sons.
 Notas são sinais que servem para representar os sons.
 As notas têm sete nomes: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si. Nessa ordem, essas notas representam uma série de sons que se chama escala (SILVA, 1956-7).

Sobre os valores das notas, encontram-se as seguintes definições:

Para representar as diversas durações dos sons necessários para escrever a música, as notas têm várias formas. Estas formas chamam-se valores e indicam durações mais ou menos longas. Pausas são sinais que, correspondendo aos valores das notas, determinam a duração de tempo que se deve passar em silêncio (Idem).

Seguem-se as lições que terminam, nesse caderno, abordando as escalas cromáticas e algumas notações sobre elementos de harmonia, como tônica e sensível, e sinais de dinâmica, como *stacatto*, que não serão descritas por se tratarem de definições mais complexas, que dependem da seqüência do estudo. Mesmo se tratando de definições complexas aos leigos, a linguagem verificada no caderno de Silva é muito acessível, simples e direta, certamente para atingir o público-alvo, ou seja, operários, adolescentes e crianças.

O currículo do curso é confirmado pelos alunos quando relembram:

Ele começava botando no quadro o que era música e mandando copiar. Não deixava pegar o instrumento. Depois, quando tu aprendias toda a teoria, começava o método Bona. A partir do momento em que tu aprendesses o

que era cabeça de nota, o nome das figuras, das notas, ele já te dava o método Bona para tu leres, devagarzinho (FONSECA, 2005).

Sebage (2005) diz que passou pelo método Bona. *Eu tocava meio de ouvido, aí eu entrei por música e segui tocando na Banda. Eu tinha 17 anos, entrei em 1942.*

A parte teórica da música, como pode se verificar, dava início ao conhecimento que levaria à execução musical. Muitos músicos que entravam para o curso da SMUD já tocavam *de ouvido*, mas se preparavam com a teoria para poderem ampliar os conhecimentos que aumentariam o mercado de trabalho e permitiriam que fizessem parte da Banda.

O estudo do instrumento, na maior parte das vezes, só começava depois do conhecimento teórico, mas, em alguns casos, quando o músico demonstrava um certo domínio do seu instrumento, teoria e prática caminhavam juntas, como no caso do músico Francisco de Paula Dias Alves, que relata a sua experiência.

Ele mandou eu pegar o pistão para ver se eu tinha embocadura. Eu disse que eu fui corneteiro no colégio. Já comecei com a teoria e o instrumento. Fui fazendo uns exercícios mais adiantados. Eu tive uns dois anos, quando chegou em 64, 65, eu passei a fazer parte da Democrata, lá dentro. Na rua eu não tocava. Quando a Banda fez 70 anos, em 66, aí eu passei a fazer parte de todas as tocatas da Banda. Atuar como músico da Banda. Continuava estudando. Já tava no último ano. Eram quatro anos. A teoria eu tava quase no fim, mas continuava nas aulas práticas (ALVES, 2005).

Pelas declarações do ex-aluno, verifica-se que o curso de música da SMUD tinha a duração de quatro anos. Nesse período, os alunos recebiam a formação teórica e do instrumento. A parte instrumental requer um treino constante, e os músicos, mesmo terminando a teoria, dedicavam-se ao ensaio de técnicas instrumentais para se aperfeiçoarem.

No Lar de Meninos, por ser um curso ministrado para crianças e exclusivamente para a formação da Banda daquela instituição, verificam-se algumas particularidades no material didático adotado. O Exército da Salvação possuía alguns materiais próprios, constituídos, basicamente, por hinos religiosos e canções natalinas, para serem executadas nas campanhas de arrecadação de donativos nos finais de ano.

Soares da Silva (2005) lembra que Norberto Soares levava outras partituras para eles tocarem e que também utilizava o *The Salvation Army Brass Band Music*, com hinos sacros e outros. Na parte final desse livro, havia músicas gravadas pela Banda Internacional do Exército da Salvação, marchas e dobrados, que nada tinham a ver com a música sacra, mas eram executados pelas bandas do Exército da Salvação em todo o mundo.

Apesar de possuir um repertório, em parte, definido pelos hinos do Exército da Salvação, entende-se que, para executá-los, era necessário o conhecimento musical. Nesse sentido, o método do professor Norberto Soares não diferiu muito do método adotado nos outros cursos.

Havia, no Lar de Meninos, uma sala especial para o ensino da música. Nesse local, o professor chegava e ministrava as aulas até três vezes por semana, em algumas épocas, segundo seus alunos. Após terem passado por um pequeno teste de aptidão, que era geralmente rítmico, os alunos iniciavam as lições de música, conforme explica Silveira:

Primeiro eu fiz só o teste e aprendi a teoria, depois aprendi a ler música: quando ele achou que eu tava já em condições, eu passei pra Banda. Ele deu a teoria, quando, seis meses ele dava o instrumento, ensinava as notas, os acidentes todos musicais, e a gente ia estudando em casa. Quando ele vinha, tomava as lições e passava uma outra nova lição, e era sempre assim (SILVEIRA, 2005).

A teoria musical antecedia o ensino do instrumento, e o método utilizado para o aprendizado da leitura musical era o Bona. Esse método pode ser considerado a parte prática da teoria, pois é constituído basicamente de solfejos, e os alunos começam exercitando o tempo das notas num grau crescente de dificuldades. No método Bona, também se encontram definições teóricas da música que são necessárias ao solfejo. Assim como no curso da SMUD, esse método era utilizado no Lar de Meninos, conforme depoimento:

Ele nos ensinava desde o método Bona, a ler o método Bona, era uma das coisas que ele fazia questão que todos comessem a aprender por ali, era a tabuada da música. Então ele colocava o método Bona na nossa frente, nos ensinava valores, os tempos de cada nota, e fazia com que nós

solfejásemos as notas, antes de pegar qualquer instrumento. A gente ali aprendia a marcar compasso e tudo, depois é que a gente ia passar pra algum instrumento (SOARES DA SILVA, 2005).

O método Bona foi adotado no Lar de Meninos basicamente como o único material didático, pois, para Soares da Silva (2005), eles não utilizavam cadernos de música, somente as partituras e os métodos que o professor Norberto Soares levava e distribuía para os alunos estudarem. Para o aluno, o método Bona é, sem dúvida, o *ABC da música*.

A leitura da partitura era fundamental para a execução das músicas, e a teoria musical precisava atingir o mínimo de conhecimento para tal, como explica Dias.

Tinha que ler alguma coisa. A gente tocava por música. Tinha colegas que entendiam bem melhor do que eu, mas a gente tinha as aulas teóricas com ele. No início aquelas coisas de solfejar, o básico. Em qualquer categoria, qualquer tipo de coisa que se vai começar a aprender, claro, entrar na escola, ABC, as vogais, até o dia do canudo (DIAS, 2005).

Verifica-se que o professor se utilizava principalmente do método Bona para trabalhar metodologicamente a teoria e o solfejo com seus alunos. Na SMUD, a teoria musical, além da encontrada nesse método, era repassada aos alunos, que copiavam em seus cadernos.

Observa-se, também, que, sem o conhecimento teórico, os alunos não iniciavam a prática do instrumento. O processo de aprendizagem da teoria levava entre seis meses e um ano, e as aulas teóricas eram ministradas em grupo.

O conhecimento da teoria musical revela aos alunos uma linguagem universal, escrita com símbolos específicos, que representam os sons e silêncios que, quando ordenados, constituem a música.

Aricó Júnior (s.d.) apresenta um material didático exclusivo para a escrita musical. No prefácio de *Caligrafia e Tarefas Escolares de Música*, o autor salienta que a caligrafia musical deve seguir alguns procedimentos técnicos, *tanto para o desenho dos signos como na maneira mais cômoda de tomar a pena*. Reforça as atitudes corporais na escrita musical e a seqüência dos exercícios, propondo que a primeira lição de *caligrafia deve consistir em linhas perpendiculares (barras divisórias) até que o aluno as execute com perfeição; e logo, pouco e pouco, os diversos elementos que formam as notas e as claves*.

Trazendo um estudo que contém todas as *partes gráficas dos programas dos Conservatórios, Escolas Secundárias, Normais e Profissionais*, Aricó Júnior ressalta que *o aluno só aprende solidamente uma coisa, se a praticar, se a fizer com as próprias mãos*. Recomenda, ainda, aos *professores, que controlem o trabalho de seus discípulos, apontando-lhes os senões, e, quando se fizer necessário, dar-lhes oportunidade de repetir os exercícios não compreendidos ou mal feitos*.

Além da caligrafia, o aluno deverá praticar a leitura dos signos. A escrita musical é, na verdade, uma série de sinais que precisam ser decodificados para uma perfeita leitura da partitura. Embora a música pareça intuitiva, a sua perfeita execução requer um treinamento intenso da leitura de seus sinais. A boa leitura musical é a combinação da identificação e execução imediata, que é alcançada pelo exercício, o que, para Foucault (1999, p. 136), *é a técnica pela qual se impõem aos corpos tarefas ao mesmo tempo repetitivas e diferentes, mas sempre graduadas*.

A técnica se torna reguladora e domadora dos movimentos do corpo, permitindo que, ao seu domínio, as peças executadas se aproximem da perfeição e sejam liberadas as emoções tanto do artista, quanto do público ouvinte, constituindo-se, da junção técnica-emoção, o universo musical.

A partir do domínio do conhecimento teórico, da escrita e leitura da partitura, verifica-se, novamente, a passagem do condicionamento mental e visual ao físico, com a prática instrumental.

2.4.1.2 O Instrumento Musical

O ensino do instrumento começava pela escolha do mesmo, que era feita seguindo os critérios do professor, salvo aqueles que já tocassem ao entrar no curso. Às vezes o aluno pretendia tocar um instrumento e acabava, por sugestão do professor, tocando outro. O professor fazia uma análise de seus alunos e definia qual instrumento ele deveria tocar. Essa análise é referida por Fonseca (2005), que começou a estudar música na Orquestra Infanto-Juvenil da Prefeitura, dentro da SMUD, quando diz que:

O professor Norberto Soares tinha o dom, não sei. Ele olhava pro elemento assim e dizia: “Meu filho, esse seu lábio não dá pra trombone, não dá pra piston”. Ele olhou pra mim, e eu queria pistão. Ele disse: “Não, esse teu lábio aí não dá pra pistão, tu vais tocar trombone”. Era assim, sabia tudo (FONSECA, 2005).

Assim aconteceu com Silva (2005): *Comecei a estudar em 1956, e o mestre disse assim: “Vais ter que pegar o trombone”. Ele olhava a gente pelos lábios, né?*

Norberto Soares utilizava seus conhecimentos para definir os instrumentos que cada aluno tocava, um conhecimento fisiológico, verificado no depoimento de seus ex-alunos da SMUD.

Ele julgava, na época dele isso era comum, eles olhavam pelas feições da pessoa, o lábio, e ele dizia que instrumento de bocal para mim seria muito difícil, especificamente o instrumento que eu queria, que era o trompete. Eu tenho um parente que tocava trompete. Eu o via e achava bonito, né. E aí ele (o professor) dizia: *não, o teu lábio não é pra trompete*. Eu fiquei com aquela magoazinha, né. Aí ele descobriu que eu tinha jeito para o trombone. Naquele tempo não tinha à vara, era de pisto. Consegui um pouco de êxito ali. Ele se entusiasmou tanto que me emprestava... Só eu que tinha o privilégio de levar o instrumento pra casa. Aí, fui me entusiasmando, tocando umas *musiquinhas...* (RIBAS, J., 2005).

Ribas, J., ex-aluno do professor Norberto Soares, começou seus estudos musicais dentro da SMUD, fazendo parte da Orquestra Infanto-Juvenil da Prefeitura de Pelotas. Seguiu carreira militar como músico, começando pela percussão, passando a corneteiro e, por último, trompetista, aquele instrumento a que o professor Norberto fez referência, para o qual o seu lábio não era adequado. O músico disse que foi bastante difícil e que hoje existem diferentes bocais, mas que, na época, ele sofreu muito para aprender. Admite que o professor Norberto Soares tinha razão quanto à embocadura e que fez até terapia para vencer as dificuldades que encontrou com esse instrumento, pois queria superar suas limitações. Atualmente auxilia o mestre da banda do Exército, onde é 1º Sargento.

A escolha do instrumento que cada aluno tocava era feita por uma análise do lábio, uma práxis utilizada por Norberto Soares. Essa análise deve ser feita, de fato, porque os instrumentos de sopro possuem bocais diferentes. Alguns possuem bocais mais largos, outros mais estreitos, assim os lábios mais finos ou mais grossos se adaptarão a determinados bocais. Determinar a qual instrumento cada pessoa

deverá se dedicar, analisando o lábio, facilita a execução, pois a adaptação é mais fácil.

Muitos alunos de Norberto Soares começavam a tocar nas bandas com alguns instrumentos de percussão e, depois, com o estudo, fixavam-se em algum outro instrumento. Dias (2005), do Lar de Meninos, fala de sua experiência com vários instrumentos: *Eu passei pelo triângulo, surdo, trompa, depois eu terminei, nos últimos tempos, o principal era o trombone, de pisto.*

Outros alunos também começaram assim, como exemplifica Moura, do Lar de Meninos:

[] eu tocando o *ferrinho* e o maestro ficava assim, meio de lado. Quando eu tinha que bater, ele fazia assim... Dava um sinal com a mão. Eu era pequenininho. Então eu já ficava preparado, olhando o maestro. Ele me avisava quando tava meio na hora. Eu já tinha uma tendência pra música. Quando chegava mais ou menos na hora, eu já sabia, só que não conhecia bem a música, então ele me avisava naquela hora. Ficava com a mãozinha assim pra trás e me dava um toque com um sinal. Depois dali, do triângulo, passei pra instrumento de percussão. Toquei caixa na Banda, toquei surdo e depois passei pra instrumento de metal. Comecei a aprender teoria. Comecei a tocar trompa, que é um instrumento mais de harmonia. A trompa faz um trabalho muito significativo, que enche os espaços vazios. A trompa faz o contracanto. Ela acompanha quase que o ritmo do instrumento de percussão. Então comecei na trompa. Depois da trompa, fui evoluindo e passei ao trombone. Terminei a minha trajetória na Banda como trombonista (MOURA, 2005).

Depois de identificar o instrumento, o professor passava aos exercícios de embocadura, que, para Luz (2005), reforçam a *resistência no lábio para tirar as notas, porque, senão, cansa e começa a sair o ar pelo canto da boca e começa a desafinar*. Esse processo começa pela identificação do bocal, a sua colocação correta no lábio e a prática do sopro.

Os exercícios de embocadura começavam, segundo Fonseca (2005), ex-aluno da SMUD, *depois que estava andando o método Bona; os garotos loucos pra tocar o instrumento, aquela ansiedade... Depois que tu dominavas mais ou menos, ele dava o instrumento pra fazer embocadura. Aí, a gente pegava o instrumento.*

Era um trabalho minucioso de aperfeiçoamento, que despendia tempo e dedicação do professor, pois era individualizado. Fonseca (2005) lembra que a *teoria era em grupo, o Bona, em grupo, e o instrumento era individual. Cada um*

pegava a sua cadeirinha e ia pra um cantinho com o seu instrumento, e ele passava um por um, revisando.

Os exercícios mais adiantados nos instrumentos só eram passados quando o aluno já dominava a embocadura. Assim aconteceu com Alves, que era corneteiro no colégio e já tinha experiência quando foi para o Curso Elementar de Música, na SMUD:

Ele viu que eu tinha embocadura, não tinha que ficar ensinando como é que põe o bocal na boca. Tudo eu já sabia. Já me passava umas lições de notas brancas pra preparar. Notas brancas são as notas de 4 tempos, pra fazer um exercício respiratório. O sopro precisa de exercício respiratório pra tirar aquelas notas longas e prepara o pulmão e a embocadura, pra pessoa ter firmeza (ALVES, 2005).

Para tocar um instrumento de sopro, o instrumentista também precisa dominar o aparelho respiratório, pois depende da passagem constante de ar pelo instrumento. Os exercícios também devem ser realizados para que o aparelho respiratório responda às necessidades de execução. Para manter essa passagem de ar, no instrumento de sopro, combinam-se exercícios constantes de respiração e de embocadura.

O ensino do instrumento continuava paralelo às outras atividades, conforme relatado:

Eram três coisas: a teoria que continuava, o método Bona, a tal divisão e o instrumento. Aí eu ia, até o momento de ir pra estante e tocar. Dentro disso aí, o instrumento era nota branca, escalas... Escalas com sustenidos, bemoalizadas, todas elas e relativas, tudo aquilo ele ensinava pra gente. Ensinava completo. O instrumento também (FONSECA, 2005).

Essas informações definem alguns aspectos do programa e do método de ensino utilizado no Curso Elementar de Música que Norberto Nogueira Soares fundou em 1931 e ministrou até 1976, assim como no Lar de Meninos do Exército da Salvação.

2.4.2 A Disciplina do Professor

Todo professor, independentemente da área em que atue, deve dispor de uma organização para manter o seu método e trabalhar o currículo proposto. Essa organização depende de algumas regras e formalidades que devem ser cumpridas. O professor Norberto Soares mantinha a disciplina organizacional dos cursos que ministrava, na exigência da aplicação ao estudo, em relação ao horário, ao silêncio, etc. Silva (2005), aluno e músico da SMUD, lembra como era o professor: *Ele era rígido, tinha que ter linha, a organização também... Na hora de passar os exercícios, todos ficavam quietos. Ele era muito pontual. Não tinha dessas de esperar muito por ele não. Ele vinha, organizava tudo.*

A organização era uma prática do professor Norberto Soares que se refletia em seus alunos, também no Lar de Meninos:

Ele chegava pro ensaio, entrava na porta e batia a batuta. Aquilo era sempre, era um ritual dele. Chegava na porta, batia a batuta na porta, nós estávamos todos na sala. Era exigência dele que todos estivessem dentro da sala de banda antes de ele chegar. Aquele que não estivesse não entraria mais. Não participaria do ensaio e, provavelmente, não participaria, também, de alguma atividade que tivesse naquela semana. Era uma punição que ele... Aí ele chegava, batia, a gente tava lá, fazendo qualquer tipo de floreio, ele batia a batuta na porta de entrada pra dizer que chegou. Aí ele chegava, todo mundo já tava no seu devido lugar, e ele distribuía as partituras daquilo que ele queria que a gente ensaiasse e começava o ensaio. Antes de tudo ele afinava todos os instrumentos, coisa de que até hoje eu sinto muita falta, às vezes, quando escuto certas bandas. Ele era exclusivamente dedicado à música em todos os sentidos, na preservação dos instrumentos, ele era muito exigente (SOARES DA SILVA, 2005).

Um ritual disciplinar era seguido para que as aulas fossem ministradas. A organização dos alunos, o horário e a distribuição do material didático antecediam às aulas e era uma exigência do professor. Norberto Soares anunciava a sua chegada, e os seus alunos já sabiam como proceder para o início das aulas. Uma autoridade que se impunha sem, no entanto, apagar as qualidades pessoais do professor. Sebage (2005), da SMUD, define o professor como um homem *muito enérgico, uma pessoa muito boa e que ensinava música bem.*

Para o ensino da música, o professor Norberto Soares se fazia valer da disciplina do estudo musical, exigindo de seus alunos uma dedicação constante. Na sala de aula era ensinado e cobrado todo tipo de atenção, insistindo na leitura da

partitura. Ribas (2005) e Alves (2005) recordam que, se a nota estava errada, ele chamava a atenção: *“A nota tá errada. Olha a partitura, tá com a partitura na frente”*. A leitura da partitura era fundamental para que os alunos executassem bem o instrumento e era freqüentemente exigida pelo professor, pois os alunos, às vezes, tocavam intuitivamente, como reforça o aluno Alves, da SMUD: *Mas a gente gostava de inventar. Ele, de vez em quando, chamava pra partitura.*

Moura (2005), que entrou para a Banda do Lar de Meninos aos sete anos, diz que sempre teve tendência a *tocar de ouvido. Então eu fazia os meus arranjos particulares, e ele me chamava, se antenava, né, me dizia: “Olha, tá bonito, mas tem que fazer pela partitura, tá escrito lá”*. *Nunca tive nenhum problema com ele.*

Segundo seus ex-alunos, Norberto Soares exigia que as músicas fossem tocadas pela partitura. Dizia que, se não soubessem escrever o que estavam tocando, que não tocassem. Moura (2005) diz que o professor Norberto era *muito rigoroso, tinha que saber ler a partitura mesmo. Tinha muita paciência pra ensinar. O método Bona, eu tinha que tá sempre batendo o compasso. Ensinava a bater compasso e tocar pela partitura.*

Para que a leitura fosse fluente, dentro do curso da SMUD, o professor exigia uma aplicação dos alunos, repetindo as lições até que estivessem perfeitas, coordenando suas execuções.

Se a gente fazia alguma coisa de errado, ele dizia: *Não, meu filho, não é assim, é assim, dessa maneira*. O contato era muito bom, muito cordial. Teve uma época que eu queria desistir. Ele era firme, mas não agredia. Se tu não sabias a lição, deixava pra próxima. Não passava. Dizia: *Não, tu vais pra casa e traga pra mim. Chegava a passar três ou quatro semanas com a mesma lição, até aprender. Passou aquela, então vamos pra outra. Escutava e dizia: Agora tu vai estudar essa aqui* (FONSECA, 2005).

Ribas, J. (2005) lembra que *o professor sempre corrigia alguma coisa. Levava mais tempo corrigindo a posição do que muitas vezes tentando tocar o instrumento. Quando eu ia começar, ele vinha e dizia: “Não, arruma de novo, não”*. *Ele era muito elegante, muito técnico.*

A aplicação ao estudo da música se fazia necessária na sala de aula e também fora dela, conforme revela Silveira (2005), ex-aluno do Lar de Meninos. *Ele*

dava o instrumento e nos exercitávamos muito, muito mesmo. Na época, quando eu era guri, estudava no mínimo umas 4 horas por dia. Estudava mesmo.

Amaro, também ex-aluno do Lar de Meninos, explana algumas atitudes do professor Norberto Soares para manter a disciplina nas aulas e para conseguir fazer com que os meninos tocassem certos instrumentos, às vezes, por necessidades da própria Banda, outras vezes, por perceber que o aluno deveria se dedicar mais para passar para outros instrumentos.

Uma paciência assim. A gente fazia frege, e ele pegava a batuta e dava nos dedinhos. Meu nome lá era Augustinho. Ele conseguiu ensinar, com toda aquela paciência dele, fez uma banda muito boa. Aquele monte de gurizada, tudo fervendo e querendo tocar. Ele tinha que pegar a batuta e dar nos dedinhos pra acalmar. A sala da banda era lá nos fundos. Todo mundo queria tocar pistão, pra aparecer para as gurias. Pistão era o xodó, solava. Aí eu tocava trompa... Ah, professor, eu não quero tocar mais trompa porque eu quero solar (AMARO, 2005).

Quando passou para o pistão, Amaro lembra de teve ensaiar muito. Se ele apoiava os dedos, recebia uma *batidinha* com a batuta para não acostumar mal. *Ele dizia: "Não é aí, meu filho, é aqui, assim".*

Todo o processo de aprendizagem do instrumento musical, segundo os depoimentos, passava por repetidos exercícios, assim como na teoria, só que agora havia uma relação musical corporificada. Foucault (1987, p. 130) explana sobre essa relação que constitui a *articulação corpo-objeto*. Para o autor, *a disciplina define cada uma das relações que o corpo deve manter com o objeto que manipula. Ela estabelece cuidadosa engrenagem entre um e outro*. Exemplifica a codificação instrumental do corpo com o manejo das armas feito pelos soldados, a posição exata das mãos, dos dedos, dos braços e cotovelos, o que também se verifica na execução de um instrumento.

Assim, o ensino do instrumento é sujeito a etapas evolutivas, incessantemente repetitivas até a sua construção desejada. Para Makarenko (1981, p. 39), *a disciplina pertence à espécie de fenômenos dos quais exigimos sempre perfeição*.

Buscar objetivos deve ser um princípio claro para o professor e para os alunos. Aprender a tocar o instrumento, a ler a partitura, a executar as ordens do

maestro, a manter a uniformidade e a coerência musical do grupo. Esses objetivos devem ser explicitados e atingidos no processo de ensino/aprendizagem. Nesse sentido, Makarenko (1981) *considera que cada educação persegue determinados objetivos, que são submetidos a um processo de constante mudança e de crescente complexidade.*

Como o professor e maestro Norberto Soares ensinava música para formar bandas, ele dependia de todos os instrumentos para mantê-las completas. Muitas vezes usava de artifícios para convencer os alunos a permanecerem em seus instrumentos, até mesmo porque, para tocarem outros instrumentos, os meninos deveriam estar preparados. Alguns instrumentos não apareciam muito, não tinham destaques, solos, e os meninos, às vezes, queriam aproveitar a oportunidade da banda para se fazerem notar. Como o professor fazia para a gurizada tocar trompa e percussão, instrumentos que não chamavam a atenção das gurias? Para Amaro, do Lar de Meninos, isso acontecia por *persistência* do professor, e revela que:

Eu queria tocar pistão pras gurias olharem pra mim. Ele dizia: “*Tem que tocar aí*”, então se toca. Depois ele passava...Via que a gente tava produzindo então dizia: “*Vou te passar para o pistão*”. Tinha que mostrar serviço pra ele. Ele sempre me incentivava muito. Sempre elogiando, pra não perder. Se, começava muito a berrar, aí o cara já... Ai, meu Deus do Céu... (AMARO, 2005).

Norberto Soares utilizou seus métodos disciplinares, aproveitando-se dos desejos momentâneos despertados por seus alunos adolescentes. Embora cada instrumento dentro do coletivo tenha uma importância igual e desempenhe sua função para proveito do todo, alguns instrumentos despertavam maior interesse. Os alunos eram incentivados a se dedicar para que pudessem um dia, quem sabe, tocar outros instrumentos.

A dedicação era a forma que os alunos tinham para conquistar outros postos. Dentro de um mesmo naipe de instrumentos, existe uma hierarquia, e os postos mais almejados são os que fazem os solos musicais, os que se destacam. Todo o esforço era convergido para a superação dos limites, e o professor Norberto Soares soube canalizar os esforços, os objetivos individuais temporários, em prol de seu objetivo final, o coletivo das bandas. Essa medida vem ao encontro de Makarenko

(1981, 38), que enfoca que a *disciplina correta é o objetivo satisfatório que o educador deve se propor com todas as suas energias, valendo-se de todos os meios que estejam ao seu alcance.*

Os alunos entendiam que, para tocarem, para serem bons músicos, deveriam seguir as orientações do professor. A disciplina, nas aulas de Norberto Soares, passou a ser uma prática de todos. Conforme relato de Fonseca (2005), *não era só música que ele ensinava. Ele ensinava disciplina, não aquela disciplina goela abaixo, porque tem que fazer... Ele tava ensinando a ler música, teoria e já tava ensinando a disciplina.*

Dentro da pedagogia adotada por Norberto Soares, verifica-se uma exigência constante de atenção e dedicação dos alunos. Esses, por sua vez, acostumavam-se a tais regras e as incorporavam em suas atitudes musicais cotidianas.

Para Makarenko (1981), para cada fase do regime, existem regras temporárias que são utilizadas regularmente até o resultado ser proveitoso, quando se forma o costume. O autor se refere ao regime como meio utilizado para alcançar os objetivos propostos, um *procedimento educativo* (p. 38), que se constata no trabalho de Norberto Soares.

As exigências diante do comprometimento do aluno fazem com que recaia sobre o orientador o encargo disciplinar, mas, em alguns instantes, percebe-se que os ex-alunos de Norberto Soares desconectam a música da disciplina, como se a disciplina fosse algo penoso, e a música, prazerosa.

2.4.2.1 Um olhar mais Próximo

Norberto Nogueira Soares, embora tenha se dedicado a muitos meninos, tratando-os como seus próprios filhos, preocupando-se com suas vidas, gerou apenas um filho, com o qual conviveu diariamente, como pai, amigo e também como professor.

Guilherme Eduardo Coitinho Soares nasceu em 1948, e acompanhou o pai em muitas de suas atividades. Hoje Guilherme Soares é músico da Banda da SMUD e já pertenceu a vários postos dentro da diretoria dessa Sociedade.

Grande colaborador e, talvez, um dos maiores responsáveis por essa história que se descreve, Guilherme Soares relata sua convivência com o pai e professor,

trazendo particularidades da pessoa, do meio familiar, do profissional, do homem Norberto Soares.

Guilherme Soares fala do dia-a-dia, da postura de Norberto Soares em casa e de seu aprendizado com o pai. Diz que, por ser filho único, teve muita atenção do pai e que assimilou para a sua vida muito do que ele lhe transmitiu. O pai era muito organizado em casa e sabia o lugar de tudo, também gostava de arrumar com antecedência suas coisas, pois primava pela pontualidade. A esposa de Norberto Soares, segundo Soares(2005), também mantinha a organização: *eu trago de pai e mãe essa organização.*

Por conviver no meio, Guilherme Soares tinha contato com todo o mundo musical do pai. O seu interesse pela música foi despertado desde cedo, porém Norberto Soares deixou que ele se decidisse sozinho, não impondo o estudo musical ao menino. Esperou a hora certa para abordá-lo e incentivá-lo ao estudo. A partir de uma relação familiar, que já era boa, Guilherme Soares afirma que, quando começou a se interessar por música, a sua relação com o pai ficou ainda melhor e maior. *A gente trocava idéias. Eu perguntava, se a gente ouvia uma música no rádio, por que isso, por que aquilo... E ele me explicava.*

Desde cedo, comenta que tinha contato com os instrumentos que o pai consertava em casa e que sua curiosidade foi aguçada pelo manuseio desses instrumentos. Observava o pai tocando e tentava tocar. Assim começou o interesse de Guilherme Soares por instrumentos musicais. Percebendo o interesse do filho, Norberto Soares, quando achou que estava na hora, convidou-o para estudar música.

Assim, Guilherme Soares passou a freqüentar o Curso Elementar de Música da SMUD à noite, pois estudava à tarde. Dentro do curso, seguiu o currículo normal, acompanhando todos os outros alunos, os quais eram bem mais velhos.

Era teoria, leitura, solfejo. O instrumento também. Tinha uns dias que era a teoria, outros que era o instrumento. A gente fazia o 1º ano, passava todo o ano, fazia prova no fim do ano, se passasse, ia pro 2º ou repetia. Era como uma escola. Foi aí que eu fui aprender música. Claro que o restante da vida tu vais tentando te aperfeiçoar, tendo outros ensinamentos, mas o básico foi ali, o início. Inclusive os primeiros métodos que eu tive de música, como o Bona e os métodos de trompete, foi ele que comprou. Ele me dava de presente, e eram aqueles os meus livros, as revistas que eu lia diariamente. Passava me entretendo com aquilo, fora o trabalho escolar (SOARES, 2005).

Com o estudo, Guilherme Soares passou a fazer parte da Banda da SMUD, começando, como a maioria, pela percussão. O fato de ser filho do professor e regente não lhe deu direitos a regalias nem na Banda nem no Curso de Música.

Fazendo parte da Banda, comecei batendo surdo, depois tocando a 2ª trompa, depois passei pra 1ª trompa.

Até tem, nas revistas, eu com cinco anos com o triângulo na Banda, aquela criancinha que enfeita a coisa. Mas com dez é que despertou o interesse mesmo. Claro, ele me explicava muita coisa em casa, mas a gente sempre preferia lá junto com os outros, eu também. Pra não ficar assim, ah, o pai ensina em casa, e o filho chega lá e já sabe tudo, não. Se bem que às vezes dava uma por cima, como é que é isso, como é que é aquilo. Mas lá, na hora da aula, eu e ele, como se fosse assim, uma parte integrante do todo, não tinha nada diferente. Não que o filho sabe mais ou vai aprender mais, não.

Eu via nele, como mestre, uma pessoa extremamente organizada e que gostava das coisas certas. Não tinha diferencial com ele. Ser filho ou não ser filho, morar perto ou morar não sei onde, era tudo igual. Ele só me colocou no meio da Banda, pra tocar alguma coisa, quando ele viu que tinha condições ou que eu obedecia, nunca fui muito rebelde, obedecia aos comandos ou às determinações. Eu comecei batendo surdo, não era um só, eu era o segundo surdo. Comecei lá por trás. Depois, quando teve vaga pra segunda trompa, eu passei pra segunda trompa, embora o meu instrumento fosse o pistão, que eu estudava. Não fui tocar pistão na Banda porque os que tinham lá... Quando o meu tio adoeceu, depois faleceu, aí eu fiquei fazendo primeira trompa e um outro rapaz a segunda. Depois com o tempo eu fui indo para os trompetes (Idem).

Pela convivência, Guilherme Soares entrou no ritmo da música e se dedicou aos estudos, sempre seguindo as orientações do pai.

O instrumento eu pegava todos os dias em casa. Quando eu peguei aquela mania de guri que encara a coisa, era todo o dia. Ele dava aquelas dicas: *quanto mais tu treinares, quanto mais tu tiveres contato com o instrumento, melhor vai ser. Se estudar uma vez por semana não vai ser tão bom como todos os dias.* Eu queria melhorar. É uma coisa que eu conservo até hoje. Ele sempre me observando. Tinha que ser o que tava na partitura. Não tinha nada de invenção. Eu sempre gostava de saber dele como eu estava me portando musicalmente, até mesmo tu acostumas. Então foi muito bom. Sempre me orientava. Aqui é forte, aqui é fraco, piano... (Idem).

Para o filho de Norberto Soares, as experiências que o pai lhe proporcionou foram um aprendizado para a vida. Reforça que *esse “negócio de música” é muito fascinante* e que acompanhava o pai nas aulas lá no Exército da Salvação, na

Democrata e nos ensaios. *Aonde ele ia, que eu podia ir pra ver ou conhecer mais alguma coisa, até pessoas, eu ia.* Diz que sempre conviveu com pessoas adultas, que conversavam sobre todo o tipo de assunto, tanto no curso como na Banda da SMUD. Guilherme Soares relata algumas experiências que obteve acompanhando o pai:

No Exército da Salvação, eu ia às apresentações também. Todos os domingos, eles tocavam aqui na D Pedro II, no corpo do Exército da Salvação. Tinha o culto, eles tocavam. Vinha a minha mãe, e eu vinha junto. Quando tinha a campanha da panela, também, no centro, na frente das lojas. Era a Banda que fazia, e ele regia. Naquela época juntava gente ali, e eles ganhavam muito com aquilo. As doações que tinham. Inclusive eu ganhava, que nem era de lá, camisetas, canetas, material escolar... Por causa da Banda. Quem não tinha dinheiro dava material, dez camisas, meias...Tinha uniformes, tipo, um fardamento, padrão. Acho que era azul marinho...Hoje eles ficam ali com *pandeirinhos*... Foi bem diferente, na época (Idem).

Da Banda da SMUD, mesmo porque participava do corpo de músicos executantes, Guilherme Soares recorda:

No Povo Novo, Ilha dos Marinheiros eram festas católicas. Já atravessamos de carreta pra Ilha dos Marinheiros pra chegar na canoa e ir tocar lá. A gente ia de manhã, tocava um pouco de manhã, depois tinha o almoço. À tarde tinha a procissão, a reunião, as quermesses. A Banda fazia uma apresentação na Praça, antes ou depois da procissão. Participava-se de tudo aquilo (Idem).

As apresentações das bandas eram atividades que envolviam as famílias. Guilherme diz que acompanhava sempre, mesmo antes de fazer parte da Banda da SMUD, e também acompanhava as atividades da Banda do Lar de Meninos. Só não participava das viagens mais longas, como a São Paulo, mas, a Porto Alegre e ao interior do Estado, diz que costumava ir junto, também com sua mãe. Nas apresentações da Banda da SMUD, além da mãe, viajavam também a sua madrinha e alguns familiares dos músicos.

Apesar de todo o envolvimento familiar que a música proporcionou, para o filho, Norberto Soares era um homem reservado, não deixava transparecer seus problemas pessoais e comentava apenas os fatos do dia-a-dia. Porém, em se

tratando de música, todo detalhe se tornava importante, e, como professor e maestro, Norberto Soares fazia questão de se preparar para poder repassar aos alunos todo o conhecimento musical, todos os pormenores da música.

Acho que eu tenho muito o jeito dele, de não conversar demais. Mas ele era uma pessoa que cativava, porque, quando tinha que contar uma coisa, ele pegava uma estória e vinha vindo, preparava o ambiente pra chegar lá. Na Democrata, no Exército da Salvação, que eram meninos, em casa também ele fazia isso. A gente conversava bastante. A gente ia conversar sobre uma música. Ele saía de um ponto, pegava uma história e chegava na música. Ele dava muita atenção para as coisas em volta, por exemplo: Quando se tocava músicas com títulos em inglês ou outra língua, Francês, que até no Exército da Salvação tinha, ele tinha o dicionário em casa e ia procurar saber o que era, a tradução daquilo ali. Ele se detinha muito nessas coisas, a história... Ele fez teoria no Conservatório, tinha História da Música, teoria e Solfejo, então ele gostava muito de saber o porquê das coisas. Por que o músico pergunta pro maestro o que é isso? Ele sempre tinha uma resposta pra dar. Ele sempre procurava. Tinha dicionários em casa de inglês, francês, italiano, pra ajudar na tradução. Quando se ouviam, naquela época pelo rádio, trechos de óperas, música lírica, ele sabia algumas palavras que o cantor tava cantando. Repassava, e até hoje eu não esqueci. Ele pegava uma letra e queria saber o que queria dizer... Os termos musicais estrangeiros a gente já sabia.

Lia tudo sobre música. Apesar de ser mestre de banda, ele tinha uma tendência: ele gostava muito de música clássica. Ouvia rádios do Uruguai e Argentina que tocavam músicas clássicas. Até adaptava algumas pra Banda, claro, guardadas as proporções. Camiseta mesmo ele era banda de música, mas ele era muito pelo lado clássico da coisa. Ele gostava muito de ouvir e ler. Ele lia sobre Villa-Lobos, Carlos Gomes. Era assim: A gente tocava no Natal, Boas Festas, composta por Assis Valente. Então ele foi saber quem era o Assis Valente. O que o cara fazia, quando morreu. Ele ia buscar o histórico e repassava isso pra gente. A gente ia tocar na Banda uma música da dona... Ela é assim, estudou aqui, fez isso. Sabia-se quem era. A gente tocava aquela música já numa amplitude. Parece que ficava melhor, entendia o compositor. Ele tentava repassar aquela idéia, tinha esse lado de investigação (SOARES, 2005).

Fazendo parte da Banda da SMUD e acompanhando o pai em suas atividades como professor e mestre de banda, Guilherme Soares, também por possuir conhecimentos musicais, descreve o maestro:

Ele lia os livros, tinha livros de regência, mas, em casa, eu nunca o vi em gestos. Têm regentes mais agressivos, outros mais calmos, ele era normal. Ele tentava passar uma tranquilidade pra quem ele estava comandando. Não tinha nada de exagero. Ele tentava manter uma uniformidade, não cair o ritmo e as expressões, a dinâmica. Banda tem um pouco mais de barulho e exige uma certa firmeza. Detinha-se muito à dinâmica, piano, forte, o solo, destaca aqui, lá. Ficava a critério nosso obedecer.

Ele tinha um certo olhar que a gente entendia. Pra não se exaltar. Como se dissesse: deu! Quando não, pegava a *batutinha* e batia na estante. A gente entendia: estamos de mais.

Durante as apresentações, também. Era bem light. Quando fulano tinha que fazer um solo, ele olhava pra ele e dava... Subentendido... Não é regra, mas funciona. As pessoas até vão se habituando.

Ele usava os compassos habituais, marcando entradas e tal, mas tem aquela maneira pessoal, a característica dele. Têm uns que usam o normal, os padrões, outros criavam. E ele criava no meio, até pra passar mais emoção.

Movimentava as mãos e o olhar. O corpo ele não movimentava. No olhar, principalmente eu que era filho, já convivia mais com ele, no olhar a gente já sabia mais ou menos como era. Antes de começar: presta atenção naquela *partezinha* lá, ou te atenta, tem um solo. Ou então, quando tava tocando e tinha alguém perturbando, dava um olhar. Comunicava-se com o público.

Teve épocas assim, o Hino Nacional ou hino religioso, que ele se virava pro público e regia. Aquelas músicas mais conhecidas de igreja, como Queremos Deus ou Salve a Rainha, que a Banda tocava, e as pessoas sabiam. Tinha isso aí e ficava bonito (SOARES, 2005).

Como o maestro Norberto Soares regia mais de uma banda, algumas particularidades se faziam notar:

No Exército da Salvação, ele tinha uma cana bem grossa, que os guris arrumaram. Pra chamar a atenção da criançada, às vezes, precisa ter uma certa... Ele gostava de dar umas batidas na estante pra chamar a atenção. Tinha diversas varinhas lá. Tudo o que davam pra ele, ele guardava e usava. Às vezes quebravam, não duravam muito. Não eram batutas de regência. Ele regia com a batuta ou com a mão mesmo (Idem).

Na Banda da SMUD, Guilherme Soares lembra que o pai, às vezes, integrava-se ao corpo dos músicos. Recorda que, em várias apresentações da Banda da SMUD, *ele dava a entrada e pegava o bombardino. Chega uma época em que a banda se adapta à coisa, digamos que já conheciam as manhas e não necessitava tanto de regência, ele podia pegar o instrumento e fazer junto.*

Norberto Soares regia as bandas e mantinha a uniformidade e disciplina pela sua conduta, pela sua maneira de reger e pelo respeito pessoal e profissional que conquistou. Referindo-se à Banda da SMUD, Soares (2005) concorda que o pai, como mestre de banda, *monopolizava, e os caras obedeciam a ele. E pessoas de mais idade.* Essa atitude se referia à hora do trabalho, pois havia um respeito profissional. *E funcionou por muitos anos.* Lembra que, nas caminhadas que a Banda fazia, nas tradicionais chegadas do papai-noel do Mazza, *ele vinha na frente*

e, às vezes, entrava no meio pra coordenar ou avisar alguma coisa lá atrás. Também não gostava que ninguém alheio se metesse no meio.

Norberto Nogueira Soares, desde a sua infância, teve contato com a música, e o interesse por tal arte passou a reger a sua vida. Com todas as atividades de sua vida ligadas à música, não tinha outra profissão: era músico. Soares (2005), falando da situação financeira de sua família, diz que foi *criado com o dinheiro artístico, porque minha mãe dava aula de bordado e bordava, então: dinheiro de bordado e dinheiro de música.*

Lembra das atividades musicais extras do pai e como essas auxiliavam o orçamento familiar. *Ele dava aulas particulares e, quando ele se achava em condições de tocar em bailes, naquela época das orquestras, ele tocava, se bem que não era o forte dele, mas ele conseguiu muita coisa tocando na noite.*

Para o filho de Norberto Soares, a vida era simples, mas o pai sempre tinha muitas atividades e conseguia sustentar a família com dignidade. *Até que, naquela época, não era muito difícil a vida, não exigia tanta coisa como hoje, então dava bem. Levava uma vida mais simples, e a gente sempre morou em casa própria, já era uma preocupação a menos.*

Comenta que, enquanto o pai foi contratado da Prefeitura, não trabalhava nos meses de dezembro a março, período em que a situação era mais difícil, mas, depois, quando foi efetivado como professor do município, passou a receber os direitos de férias e outros, e a vida se estabilizou. Também *a Democrata, naquela época, tinha muitos convênios e tocava, tinha os cachês que os músicos recebiam.*

Dedicando-se somente à música, Norberto Soares conseguiu um espaço dentro do mercado de trabalho da cidade, que certamente foi conquistado devido à sua dedicação e competência.

O professor Norberto Nogueira Soares marcou uma época na História da Música Pelotense, dedicando-se ao ofício de ensinar e reger músicos de todas as idades, profissões e condições sociais. Foi responsável pela formação de grandes musicistas que se profissionalizaram nos cursos que ele ministrou.

2.4.2.2 A Disciplina do Comando

Para entender a disciplina analisando o professor Norberto Soares, deve-se analisar algumas normas disciplinares que conduzem a vida de um maestro, regente ou mestre.

Norberto Nogueira Soares atuava na Banda da SMUD, da qual foi músico executante, contra-mestre e mestre. Como mestre, tinha a função, além de conduzir, de transmitir os conhecimentos musicais e formar músicos para suprir as necessidades da Banda, tornando-se, assim, professor de música.

Concebe-se, portanto, a importância de uma abordagem sobre a disciplina na regência, pois se entende que os procedimentos disciplinares de Norberto Soares faziam parte de uma conduta profissional que possivelmente tenha se moldado pela função de regência.

Trabalhando dentro da linha da História da Educação, incluindo-se a música nesse contexto, expõem-se, muito resumidamente e suscintamente, alguns aspectos relativos à presença e à importância do regente dentro de um grupo instrumental e vocal.

Verifica-se que, quando a execução musical é individual, efetua-se um relacionamento apenas entre o artista, obra e público, porém, quando é coletivo, exige um comando externo, mas, ao mesmo tempo, integrado ao grupo, uma regência que se faz entender por meio de sinais.

No caso das bandas musicais, orquestras, corais e orfeões, é identificada, sempre, a figura de um regente, que exerce a função de comandar seus músicos numa perfeita harmonia, indicando-lhes, por meios de sinais as entradas, as paradas e evoluções musicais. Ao se referir ao regente, Ribeiro (1965, p. 5) descreve que *tudo nele deve falar: os olhos, a fisionomia e, sobretudo, as mãos*. Complementa, ainda, reiterando que, *com as mãos, domina o conjunto com segurança e firmeza de atuação*.

Concorda-se, assim, com Foucault (1987, p.140), quando o autor esclarece que *o aluno deverá aprender o código dos sinais e atender automaticamente a cada um deles*. Assim, uma sucessão de sinais e de sons evolui durante uma apresentação musical. Quanto maior a sincronia entre maestro e músicos, melhor será o rendimento, e mais rapidamente os objetivos serão alcançados.

A música requer procedimentos disciplinares tanto para a sua leitura e execução, como para a sua transmissão, tendo o professor ou regente de orientar os seus alunos, principalmente quando a aula é ministrada em grupo. No caso do orfeão, alguns manuais e livros didáticos auxiliam nesse sentido, estipulando algumas normas de trabalho que Storti (1987) descreve como *técnicas de ensaio*, das quais se citam três:

Organize, discipline e mantenha postura e seriedade;
 Fixe e determine lugares, de acordo com as condições físicas da sala, para todos os componentes do grupo;
 Ensaie somente as partes que devem ser repassadas novamente (STORTI, 1987, p. 37).

A disciplina organizacional empregada no canto orfeônico também pode ser observada nas bandas de música, nas quais o aluno, além do conhecimento teórico da música, utiliza os movimentos do corpo para executar os instrumentos e para formar o contexto visual. O regente deve estar atento, também, a essa formação.

Em um desfile, observa-se a distribuição dos músicos da banda, respeitando a ordem dos instrumentos e a marcha em fileiras alinhadas, com movimentos precisos das pernas e dos braços, bem como a postura ereta do corpo. Para Foucault (1987, p. 130), *um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente*.

A disciplina imposta aos corpos dos componentes de uma banda fica explicitada nas frases de comando, reveladas em Makarenko (1986). *Chamo a sua atenção, algumas fileiras estão mal alinhadas, perdem o pé, e, além disso, é preciso manter a cabeça mais alta. - Em frente, marche!*

A organização das funções corporais para a formação de uma banda de música desenvolve-se em um processo contínuo de atividades controladoras e orientadoras de movimentos e, por isso, necessita de um comando. A função de regência é praticada desde a Antigüidade, tendo as mais diversas formas de expressão. Os povos antigos utilizavam bastões, que, batidos no chão, conduziam a métrica da música.

Alguns regentes utilizam a batuta, símbolo de direção, principalmente quando o grupo é muito grande. Alguns autores consideram que essa prática inibe as expressões, não permitindo movimentos mais livres; outros, porém, enfocam que,

dependendo da técnica, a batuta pode se transformar em uma extensão das mãos, do regente, facilitando a visualização.

A regência mais usada é a que utiliza os sinais proferidos com as mãos que dão maior liberdade ao regente, permitindo que sejam repassados todos os nuances da música, como expressões de *crescendo*, *forte*, *fraco* e outras dinâmicas que constituem a obra. Além das mãos, o regente se comunica com o conjunto através de gestos dos dedos, dos braços e do corpo, e também da fisionomia.

Seja como for, a regência se comunica por sinais específicos realizados pelo regente e atendidos pelo conjunto. Para Cartolano (1968, p.67), *o regente não produz diretamente nenhum som; limita-se a traçar estranhos círculos no ar, mas, com estes sinais, combina, condensa o som dos executantes, prescrevendo a significação que para eles deve ter a obra.*

Reger significa dirigir, conduzir um grupo de executantes. A figura do regente, maestro, mestre ou qualquer outra designação dada à função de comando de um grupo musical faz-se notar à frente do conjunto, principalmente quando este é numeroso. No caso de grupos musicais menores, o regente combina algumas formas de comunicação particularizadas, definidas e compreendidas pelo grupo.

Desde o início da música em conjunto, fez-se necessária a presença de um regente, e muitas técnicas foram criadas e adaptadas, porém

A carreira de regente começa com a criação da Escola de Mennheim, no século XVIII. Esta Escola introduziu inovações até então desconhecidas, o que fez com que houvesse necessidade, mais do que antes, de alguém que conduzisse os músicos de modo preciso.

Com a Orquestra de Mennheim, o regente se emancipa do grupo dos músicos executantes da orquestra, mas, munido agora de um bastão e com autoridade absoluta de controle, ele se transforma em figura principal e dominante (ZANDER, 1979, p. 19).

Com a inclusão de um estudo específico para regência, ficam estabelecidas algumas condições básicas para esse exercício. Para comandar, é preciso ter espírito e disposição de liderança, condições essenciais para essa atividade, porém, em se tratando de liderança musical, ainda são exigidos, segundo Zander (1979):

- *Ter talento, bom ouvido musical e, principalmente, um ouvido bem treinado, que servirá para observar, corrigir e sentir os deslizes de afinação e guiar o conjunto* (p. 20);

- *Boa cultura musical*, o que significa ter domínio sobre a teoria musical e ser *bom músico*, executar e conhecer as técnicas de vários instrumentos, ter conhecimento de anatomia e fisiologia da voz, *saber cantar*, ouvir e reproduzir a exatidão dos sons (p. 21).

Além dessas exigências, Zander (1979) coloca outras condições para ser um regente:

Responsabilidade. Essa deve ser tão forte que o regente possa realmente conduzir, e não ser conduzido pela personalidade do grupo, e poder irradiar aos outros, de um modo espontâneo, a autoridade da condução, e, através de seus gestos, refletores de personalidade, fazer entender todas as intenções da música. Deve saber liderar;
 Qualidades de organização, pois a prática mostrará que grande parte do trabalho elementar na regência consiste simplesmente em organizar o todo;
 Calma e paciência no trabalho []. A boa vontade, o interesse e a paciência, quando refletidos nos músicos, torna-os aptos, receptivos, capazes de enfrentar um trabalho mais árduo, superar erros e vícios (ZANDER, 1979, p. 20-1).

Também para o autor, o regente, ainda, deve ter participado de outros grupos como músico executante ou cantor, pois, para que possa compreender essa atividade e suas dificuldades, deve ter experiência.

Essas são algumas condições para se exercer a regência, e acredita-se que, para englobar todas elas, são necessárias muita dedicação e disciplina ao estudo.

Para os autores da área musical, especificamente de regência, o processo disciplinar do regente começa com o estudo da partitura, que deverá ser minucioso, revelando o seu conhecimento sobre o compositor, sobre o estilo e o significado que pretendia dar à obra, como do período e local em que a obra foi escrita, o que determina as influências musicais que ela transcreve.

A seguir, o regente deve se deter ao estudo da partitura musical. Esse estudo começa pela estrutura da composição, a forma de compasso, a tonalidade, as entradas e paradas das diversas vozes, as indicações do autor, enfim, tudo o que estiver escrito na partitura.

Aconselham, ainda, que o regente decomponha o todo em pequenas partes, agrupamentos de compassos que formam as frases, estudando cada frase separadamente. Também enfocam que é adequado fazer uma separação entre as partes que compõem a música, ou seja, ritmo, melodia e harmonia.

Nas revisões bibliográficas consultadas, seguem-se os processos construtivos da disciplina na regência, abordando que a prática do estudo geralmente começa pela parte rítmica, a métrica da música, que deve ser orientada por um metrônomo, seguindo a indicação de andamento estipulada pelo autor. Quando a estrutura rítmica é complexa, sugerem que o estudo comece em um andamento mais lento e que seja gradualmente aumentado até o andamento desejado.

Considerando que o regente dirige várias vozes ou instrumentos, ou seja, várias melodias separadas que se combinam, formando a harmonia da música, sugerem que cada melodia seja estudada separadamente, tornando-se independente, para, após o domínio de cada uma, formar o todo.

O cantor ou instrumentista, quando estuda uma partitura, segue os mesmos procedimentos do regente, decompondo a música em partes, exercitando-as separadamente para, depois, juntá-las. A diferença desse estudo está na execução. O cantor e o instrumentista transformam o estudo em sons, e o regente, em gestos. O regente também poderá utilizar os sons para ensaiar, o que lhe dará mais precisão e confiança, porém precisa dedicar-se à representação desses sons, ao domínio dos sinais expressados nos gestos.

Algumas regras, não totalmente fixas, porém eficazes na sua utilização, são descritas como necessárias ao estudo de regência, sobretudo o domínio do corpo e dos gestos.

Estando à frente de um grupo, em posição de comando, o regente será alvo dos olhares do conjunto que rege e também do público, por isso deve manter uma postura exemplar. Para os autores, não se concebem aos regentes posturas desleixadas, descuidadas. O regente deve se apresentar com o corpo ereto, os ombros relaxados, com as pernas juntas. O cuidado com a roupa também deve ser mantido, mantendo-se discretamente vestido, bem alinhado.

Referem-se, também, à posição dos braços, mãos e dedos, que precisa ser respeitada. Os braços devem, preferivelmente, manter um leve afastamento lateral do corpo, uma altura discreta e visível, procurando não ultrapassar, verticalmente, a altura dos ombros nem a do diafragma. A primeira posição dos braços, acima dos ombros, esteticamente não é aconselhável e, também, prejudicaria a coordenação e a visibilidade do regente. Uma posição dos braços muito baixa não seria visualizada pelo conjunto. A posição mais correta para os braços seria, verticalmente, à altura

do peito, salvo alguma expressão específica, contrastante, na qual, dependendo da particularidade de cada regente, os braços poderão se elevar momentaneamente.

As mãos devem demonstrar firmeza e leveza, dependendo da dinâmica da música, mas sempre precisas nos ataques. Elas não devem estar cerradas nem totalmente abertas. O ideal é que o regente aproxime ou apóie os dedos polegares e indicadores, movimentando-os, enquanto os outros dedos permanecem próximos, mantendo a flexibilidade na expressão.

Com as mãos, o regente transporta o seu sentimento, a sua interpretação da música, as variações de intensidade, o início, as entradas, as paradas e o final da música. Os gestos das mãos devem ser entendidos pelo conjunto e também pelo público, que, às vezes, também é regido, quando aclamado a participar da obra, ou simplesmente quando participa como ouvinte e espectador.

Outra característica da regência que deve ser respeitada é a posição do regente frente ao conjunto. A posição preferencial de um regente é no meio e no nível do grupo, onde todos possam vê-lo sem esforços físicos. Um regente em um plano muito acima ou abaixo do conjunto acarretaria desvios de postura, o que poderia, indubitavelmente, prejudicar a execução.

Logicamente, a regra geral serve como princípio de estudo, e Cartolano (1968, p. 86) considera que *pode e deve ser adaptada às características pessoais de cada regente*.

Para o autor, o regente deve manter uma postura de comando sem rigidez, deve agir naturalmente, mantendo o domínio de seus gestos, e, para isso, precisa estar preparado.

O preparo do regente se dá através de inúmeros ensaios, com a repetição dos gestos até a sua perfeição. Um instrumento utilizado pelo regente para essa construção cênica é o espelho. Na frente do espelho, os gestos são observados e construídos, tendo o regente uma visão próxima à dos músicos, que deverão entendê-lo. Deve, também, com o artifício do espelho, projetar a sua imagem ao olhar do público.

O que não deve fugir à regra é a referência de marcação dos tempos fortes e fracos do compasso. Com um movimento vertical descendente, o regente deve marcar o tempo forte e, com um movimento contrário, o tempo fraco. A tradição estabeleceu que cada uma das mãos do regente tenha uma função específica, sendo a mão direita responsável pela marcação da métrica, ou seja, simples,

composta, binária, ternária, e a mão esquerda, pela entrada dos naipes ou instrumentos e pela função de marcar o lugar da agógica (sinais de dinâmica).

Além dos procedimentos técnicos da regência, seguindo as orientações bibliográficas, o dirigente musical deve estar atento às relações pessoais, imprescindíveis para que haja um conjunto. Essa relação nem sempre é possível, visto que, em grandes orquestras, muitos regentes são contratados para apresentações específicas, tendo pouco tempo de ensaio com o grupo. Mesmo assim, devem inspirar confiança e respeito ao grupo, para que consigam uma reciprocidade musical. No caso dos corais, orfeões e pequenos grupos musicais, as boas relações influenciam no bom andamento do todo.

Conhecer algumas normas disciplinares exigidas para a regência e saber como um regente se disciplina antes de conduzir os grupos fazem com que se projete uma idéia de como o professor Norberto Soares conduzia suas aulas, de onde vinham seus princípios disciplinares, sua conduta, tanto profissional como pessoal. As descrições dos seus ex-alunos e de seu filho revelam que a disciplina do professor compreendia um conjunto de medidas disciplinares.

3 LUGARES E VIVÊNCIAS

Este capítulo analisa duas instituições onde Norberto Nogueira Soares atuou como professor de música e regente de banda: a Sociedade Musical União Democrata e o Lar de Meninos do Exército da Salvação.

Essas duas instituições foram escolhidas por apresentarem, além de históricos peculiares, um envolvimento traçado pelas relações de tempo e de vida entre Norberto Soares e seus alunos.

A Sociedade Musical União Democrata revela uma relação de família, um apego que se verificou durante toda a vida do professor e maestro Norberto Soares. Uma herança que estreitou laços com o passar do tempo. Para Silva (2005), mesmo quando o maestro não tinha condições físicas de continuar trabalhando, ele não queria se desligar da SMUD, pois, para o aluno e compadre, Norberto *tinha amor à Banda. Aquilo ali era desde o pai dele, né, o Senhor Jeremias*. Segundo Ribas (2005), *o maestro entrava de manhã pra lá e saía de noite. Eu nunca vi ninguém fazer isso aí. Ele era dedicado à banda mesmo*.

A SMUD se tornou o foco das atividades de Norberto Soares, o centro para onde convergiam todas as atividades que o maestro exercia. A Banda da SMUD era um aprendizado, uma experiência que daria a seus alunos um aval como profissionais da música.

Os alunos que se destacavam na execução musical em outros cursos que o maestro ministrava eram convidados a participar da Banda da SMUD como executantes, inclusive recebendo os dividendos das tocatas da mesma, embora alguns tivessem uma idade bem inferior à da maioria dos músicos. Os alunos do Exército da Salvação tiveram essa experiência. Alguns seguiram outras profissões e se desligaram da música, mas participaram da Banda da SMUD, mesmo por pouco tempo, como foi o caso de Soares da Silva (2005).

Segundo Silveira (2005), mesmo continuando no Exército da Salvação, já aos nove anos de idade, foi levado pelo professor Norberto Soares para a Banda da SMUD para tocar bombardino: *Eu tocava com aquelas pessoas de 60, 70 anos, aquela gente velha tudo, já tudo falecido, né. Eu era a única criança*. Moura (2005) garante que teria participado da Banda da SMUD, até mesmo porque fora convidado pelo maestro, não fossem os compromissos com o estudo e outras atividades

musicais. Amaro (2005) participou de diversas atividades dentro da Banda da SMUD. Ribas, J. (2005) enfatiza que a Banda da SMUD *teve uns claros (vagas), e ele me colocou com 14 anos. Sinceramente, aquilo foi um teste muito rigoroso.*

Após vinte anos de dedicação à SMUD, Norberto Nogueira Soares encarou um novo desafio: formar uma banda musical com meninos, crianças e adolescentes de uma instituição assistencial.

A partir de 1951, quando foi convidado pelos diretores do Lar de Meninos para atuar naquela instituição, Norberto Soares começou uma nova etapa como professor de música e regente de banda, pois trabalharia com uma faixa etária diferente da qual estava acostumado. Até esse momento, na SMUD, Norberto Soares convivia com alunos maiores, trabalhadores que procuravam o curso por vontade de aprenderem música ou para aperfeiçoarem os seus conhecimentos.

Por cerca de duas décadas, o professor e maestro Norberto Soares se dedicou à Banda do Lar de Meninos. A sua dedicação é admirada por seus ex-alunos, que dizem não entender como ele se entregou tanto a essa causa, até mesmo porque o acesso era bastante difícil. Segundo depoimentos, a linha de ônibus terminava bem antes da sede do Lar de Meninos, tendo o professor de percorrer o trajeto que faltava numa charrete, guiada pelos meninos. Os meninos ainda lembram da pontualidade do professor. Relatam que podia estar chovendo, fazer mau tempo, ele nunca faltava. Silveira relembra essa vivência, pois, durante algum tempo, carregou o professor na charrete:

Naquela época, não tinha ônibus até as Terras Altas, lá. O ônibus vinha até ali, aquela entrada que chamam da Barbuda, ali no *Santa Justina*. Até ali só que o ônibus vinha, então a gente... Ele era infalível, não faltava um dia, podia tá chovendo, o professor nunca faltou. Era infalível. Aquele homem tinha uma determinação fora de série! Nunca faltou. Então, podia ta chovendo, podia tal coisa, a gente já saía um tempo antes que o horário do ônibus vir, eu já saía com a charrete. Tinham outros antes que vinham, mas depois já chegou a minha vez, eu ia buscar ele. Eu ia com a charrete até ali, porque não tinha ônibus, né? Aí o professor descia ali, e a gente levava ele. Aí ele ministrava a aula e a gente trazia de novo (SILVEIRA, 2005).

No Lar de Meninos, Norberto Soares enfrentou uma nova realidade, pois trabalhou em um Lar para os que não tinham lar, foi professor, maestro e mais.

Ele sempre foi quase que um pai pra gente. Além da cultura musical ele tinha um método muito especial. Ele te dava muita atenção, era muito calmo, muito tranquilo, te dava firmeza, te dava afeto. Principalmente muito afeto. Ele sabia que a gurizada ali tava naquela condição, não tinha o afeto caseiro. Então ele passava a mão no ombro, passava a mão na cabeça, ele tinha um carinho todo especial, mas também ele era incisivo. Tu tinhas que corresponder aquilo ali. Se tu não correspondias, ele também sabia te cobrar, a tua formação como pessoa, como ser humano, não só como músico. Agradeço muito a minha formação como ser humano aos procedimentos que o maestro me passava (MOURA, 2005).

O professor Norberto Soares se envolveu num trabalho especial dentro do Lar de Meninos e conquistou o carinho e respeito de seus alunos e da população. Essa experiência pode ter contribuído para que o professor fosse contratado para ministrar aulas de música em escolas públicas da cidade, atendendo jovens da mesma idade.

Assim, enfoca-se, de um lado, a Sociedade Musical União Democrata, por apresentar uma estreita relação com Norberto Nogueira Soares, por histórias que se fundiram e que marcaram época na história da música pelotense, tanto nas apresentações da Banda que encantaram a cidade, como no Curso Elementar de Música, que formou durante 45 anos grandes musicistas, e, por outro lado, o Lar de Meninos, pelo ineditismo do trabalho musical apresentado e pelas relações de vida marcadas pelas experiências trocadas entre Norberto Nogueira Soares e seus alunos.

3.1 A SOCIEDADE MUSICAL UNIÃO DEMOCRATA (1896)

Em 1896, quando da fundação da Sociedade Musical União Democrata, a cidade de Pelotas era reconhecida em termos econômicos e culturais, sendo considerada o berço da cultura rio-grandense, acolhendo diversos espetáculos artísticos, musicais e teatrais, nacionais e internacionais, durante muitas décadas, propiciando ao público o requinte, a sensibilidade e o apreço às artes.

Segundo Caldas (1992), a proximidade da cidade ao Porto de Rio Grande possibilitou que se contratassem espetáculos em que atuavam artistas oriundos dos

grandes centros do País e até do exterior, que se dirigiam, em sua maioria, a Montevideo e Buenos Aires.

Pelotas recebia esses espetáculos nos Teatros Guarany, Sete de Abril, no Conservatório de Música, na Biblioteca Pública, além de Clubes e residências particulares.

Embora marcassem o *status* econômico pelotense, as manifestações artísticas não se limitavam aos clubes sociais e teatros; revelam-se, também, nos clubes populares e nas ruas da cidade.

O ensino musical em Pelotas, conforme Rocha (1979), a *priori* era feito nas casas dos alunos ou dos professores vindos do centro do país ou da Europa, que ensinavam a arte musical ao estilo europeu aos filhos da elite pelotense. As aulas mais procuradas e praticadas eram de piano, de canto e de violino.

O interesse pelo estudo de música e o exibicionismo dos dons e virtuosidades nos saraus e festas da cidade, segundo Rocha (1979) e Magalhães (2004), fizeram com que crescesse o número de professores e se instalassem aqui instituições de ensino e divulgação musical, dentre as quais: o Clube Beethoven, a Philarmônica Pelotense, o Conservatório de Música, o Grupo Araújo Viana, Sociedade Orquestral de Pelotas, a Sociedade Musical Banda Pelotas, as Bandas Carlos Gomes, Santa Cecília, Bellini, Apolo, União Musical, Portuguesa, a Lira Artística, do Clube Caixeiral, do Clube Diamantinos e a Sociedade Musical União Democrata, que contribuíram para o enriquecimento do cenário artístico musical pelotense.⁴

O ensino de música feito em academias, por ser pago, limitava seus adeptos. Um espaço gratuito de aprendizagem musical eram as bandas, onde os maestros ensinavam a seus componentes, e somente a estes, técnicas dos instrumentos que executavam e teoria musical.

Uma das razões pelas quais a SMUD foi fundada pode ser identificada pela descrição de Valente (1992), que ressalta: *Embora existissem em nossa cidade outras instituições que mantinham bandas de música, fazia-se necessário uma sociedade do gênero, que não fizesse discriminação racial e cuidasse apenas da arte musical.*

⁴ As instituições de ensino e divulgação musical, aqui referidas, de acordo com Rocha (1979), foram fundadas do final do Século XIX até meados do Século XX.

A partir desse dado e de enfoques sobre inclusão ou não exclusão presentes nos Estatutos da SMUD, entende-se que os negros não participavam ativamente nas bandas da Cidade. Embora a abolição tenha ocorrido em 16 de outubro de 1884, pelo movimento do Clube Abolicionista, presidido pelo Barão de São Luís, Dr. Leopoldo Antunes Maciel, antecedendo a abolição oficial brasileira, os negros não ocupavam certos cargos dentro da sociedade pelotense. As bandas musicais existentes em Pelotas, dessa forma, deixavam de contar com grandes musicistas negros, que se destacavam, principalmente, nas bandas carnavalescas da cidade.

Pensando em preencher a lacuna deixada pelas bandas e instituições de ensino musical de Pelotas, os senhores Manoel Machado D'oliveira, Adolfo Jacinto Dias, João Baptista Lorena, João Vicente da Silva Santos e Cândido Feliciano D'Oliveira⁵, segundo Valente (1992), em 07 de setembro de 1896, fundaram a União Democrata. Em 1916, a Sociedade Musical União Democrata inaugurou sua sede própria na rua Major Cícero, nº 401, onde se encontra até hoje. A partir de 1946, a instituição ficou isenta, em caráter vitalício, do pagamento do imposto predial, conforme lei assinada pelo prefeito Dr. Procópio Duval Gomes de Freitas. Seus estatutos foram registrados em 1917, no Cartório de Registro Especial desta Comarca.

No Capítulo I, Art. 1º dos Estatutos da SMUD, que fala da Organização e Fins da Sociedade, encontra-se a razão social, que se define como uma *associação cultural, recreativa e beneficente*, regida pelos seus *estatutos e pelas leis do país*.

O parágrafo 1º do art. 1º apresenta o perfil da sociedade quando enuncia que: *A Sociedade compõe-se de indeterminado número de indivíduos, sem distinção de nacionalidade, cores e cultos.*

⁵ Devido à exigüidade do tempo e às dificuldades de acesso a fontes primárias, não foi possível averiguar as datas cronológicas de nascimento e morte dos nomes citados.



Fotografia dos membros da Diretoria e músicos da SMUD em 11. 07. 1965, com o maestro Norberto Soares ao centro.

De acordo com León (1994), a SMUD se mantinha das mensalidades dos sócios, de doações da comunidade e de uma porcentagem dos cachês das tocatas, doados pelos músicos para a entidade, que providenciava, principalmente, a compra e manutenção dos instrumentos musicais. A Sociedade dependia relativamente das mensalidades dos sócios, por isso a preocupação em mantê-los fiéis à instituição. O primeiro auxílio público oficial à *Sociedade* chegou em 1946, aos 50 anos de sua fundação, pelo Dr. Sílvio da Cunha Echenique, presidente de honra da entidade.

A SMUD, conforme Lins (1979), chegou a possuir uma biblioteca chamada Waldemar Coufal, uma discoteca chamada Villa-Lobos, além do curso de música totalmente gratuito, visando beneficiar a população carente. O Curso Elementar de Música foi iniciado em 1931 pelo maestro Norberto Nogueira Soares.

A Sociedade Musical União Democrata, fundada no final do século XIX, chega ao século XXI mantendo os princípios de sua fundação, sendo regida por normas fixadas em seus Estatutos.

As finalidades da Sociedade são registradas em seus Estatutos, no Capítulo I:

Art. 2º - A 'Sociedade' tem por fim:

& 1º - Manter uma BANDA DE MÚSICA para difundir, da melhor maneira possível, a ARTE MUSICAL, aceitando contratos para tocatas diversas, o que ficará afeto no Maestro - Diretor.

& 2º - Manter um 'CURSO ELEMENTAR DE MÚSICA', devidamente organizado, cobrando-se dos alunos uma 'TAXA DE INSCRIÇÃO', no valor fixado pela Diretoria, no início de cada ano letivo, ficando sujeitos àqueles a pertencerem ao quadro social, na categoria de 'Sócio-Aluno' (SOCIEDADE MUSICAL UNIÃO DEMOCRATA, ESTATUTOS).

A SMUD mantém seus objetivos desde a fundação, promovendo a divulgação da música na cidade de Pelotas através de sua Banda e mantendo um curso de música.

3.1.1 A Banda da SMUD

A regência da nova Banda, conforme Valente (1992), ficou a cargo do maestro Manoel Machado D'Oliveira, e os músicos Antônio Braga, Francisco de Paula Moncaio, Bonifácio, Jerônimo Ribeiro da Silva, Marcos de Passos Barcellos, Emílio, José Maria da Rosa Matos e Agenor Franklin dos Santos foram convidados para a primeira formação. A estréia da Banda, com 14 integrantes, incluindo o maestro, em 12 de dezembro de 1896, foi no Salão Nobre da Biblioteca Pública, que foi palco de um grandioso baile, promovido pelo Recreio dos Artistas, abrilhantado pela mais nova banda da cidade, que já mostrava a que viera.

Em dez anos, segundo o autor, a Banda da SMUD já era a melhor e mais requisitada para abrilhantar as principais solenidades da cidade, tendo, em 1906, recepcionado o então Presidente da República, Dr. Afonso Pena. Os convites não paravam de chegar, e a Banda atuava nos cinemas, nos tempos do cinema mudo, nos estádios de futebol, no hipódromo do antigo Derby Club, no Parque Souza Soares, local de recreio das famílias pelotenses, no bairro Fragata, em praças públicas, em solenidades cívicas e religiosas, festas comerciais, particulares e espetáculos circenses. Participava do famoso carnaval de Pelotas em carros alegóricos dos clubes e fez-se presente em funerais de filhos ilustres da cidade.

Crescendo em importância no cenário musical da cidade, a Banda da SMUD chegou a ter um bonde ornamentado com uma lira frontal, cedido pela companhia que explorava este serviço, para transportá-la.

Nas ruas de Pelotas, a Banda da SMUD fazia apresentações públicas em diversos acontecimentos da cidade. Silva (2005) recorda que participou com a Banda dos 50 anos do Bazar da Moda, em que fora executada uma composição do maestro Norberto Soares que o músico resgatou. Ressalta que tocaram na inauguração da ponte, em 1962, com a presença de Leonel Brizola, e nos 80 anos do Jornal Diário Popular. A Banda da SMUD também era famosa por suas retretas na Praça Coronel Pedro Osório, como a que se apresenta na fotografia a seguir:



Banda da SMUD na Praça Coronel Pedro Osório, em Pelotas, 1960.

Também as Lojas Mazza promoviam todo o final de ano a chegada do papai-noel, uma festa ao som da Banda da SMUD. Ribas dimensiona esse evento:

Na véspera do Natal, naquela semana, saía um caminhão com a Banda tocando. Na esquina do Mazza, ficava cheio de gente, parecia um carnaval. Saía lá do Asilo de Mendigos, e lá já tava *assim* de gente. Saía, vinha no caminhão tocando, vinha até aqui, nas Lojas Mazza. Fazia a volta na praça e parava na esquina. A esquina da Floriano com a Andrade Neves, *assim* de gente, sabia? Tinha uma música das Lojas Mazza. A gente tá tocando ela. A gente ia também lá no Asilo, antes do Natal, tocar lá pra eles dançarem, os velhinhos. Fazia baile lá, o Geraldo Mazza levava fumo pros velhinhos, bala e bolachinhas. A gente tocava lá, e eles dançavam (RIBAS, 2005).

Com saudosismo, as pessoas que acompanharam as atividades da Banda relembram a chegada do papai-noel do Mazza, as retretas na praça da cidade, os atos públicos, as festividades e de todos os locais onde a Banda era solicitada para tocar, levando a boa música. De acordo com Silva (2005), a Banda se apresentou no Teatro Sete de Abril com 34 figuras, com o *mestre* Norberto Soares tocando requinta. Silveira (2005) relembra esse concerto e se identifica como sendo o primeiro músico da segunda fileira (à direita) da foto que segue:



Banda da SMUD no Teatro Sete de Abril, Pelotas, 1966.

Além das inúmeras apresentações na cidade e interior de Pelotas, segundo León (1994), a Banda da Democrata se apresentou nos municípios de Rio Grande, Piratini, Santa Vitória, Arroio Grande, São Lourenço, praias do Cassino e Hermenegildo. Conforme Lins (1979), ainda participou de Festivais de Bandas de 1973 a 1975, nas cidades de Getúlio Vargas, Flores da Cunha, Concórdia (SC) e Erechim, donde trouxe vários troféus, sob a regência de Norberto Nogueira Soares. De 1970 a 1976, a Banda fez diversas apresentações públicas com o patrocínio da Prefeitura de Pelotas.

Os Festivais de Bandas revivem na memória dos músicos da SMUD como um marco de glórias. Segundo Ribas, J. (2005), que ingressou para a Banda aos 14 anos, *em Getúlio Vargas, quando me viram, foi uma surpresa, porque só tinha gente bem veterana. Quando me viram ali... Só que eu não tocava aquilo tudo, né... Eu era aquele que ficava dando a minha notinha, acompanhando.*

Silva (2005) comenta que há coisas de que não se esquece, como os Festivais de Bandas:

A gente tocava dez, doze bandas. Foi patrocinado pelo Ari Alcântara, tinha ônibus e tudo pra gente ir. Sabe, em Getúlio Vargas, a gente chegou lá às 6h30, aí o Prefeito de lá mandou abrir um restaurante lá pra nós, 6h30 da manhã e ficou tudo à vontade. Depois a gente tocava, era o 15º aniversário da Banda de lá, a Carlos Gomes. A Banda daqui é que hasteou a bandeira lá. Tocou o Hino Nacional. Depois a festa todo o dia, chopp todo o dia... Tocando na praça (SILVA, 2005).

Ribas recorda sobre o Festival de Getúlio Vargas:

A Banda é que tocou o Hino Nacional. Mas tinha bandas... Tinha bandas de todo o lado. Inclusive a Banda de lá, a Carlos Gomes. Tinham umas dez bandas, mas nenhuma sabia tocar o Hino Nacional de cor. Aí o que aconteceu... O mestre se prontificou, né, porque a única banda que sabia tocar o Hino Nacional era a nossa. Juntou as bandas tudo naquela praça, e ele ficou regendo todas as bandas juntas. Nós marchamos também (RIBAS, 2005).

Os festivais eram grandes festas que reuniam uma enorme multidão, a qual se divertia ao som das bandas em praças públicas.

Principalmente em Getúlio Vargas, que eu me recordo. Eles cercaram a praça deles lá pra esse festival, e o pessoal pagava ingresso para adentrar ali, e lá dentro o chopp era encanado. Com o ingresso, você tomava até cair ali na praça, com uns canecos grandes. E as bandas tudo tocando, porque a praça era bem grande, acho até que maior que a nossa praça Cel. Pedro Osório. Não sei também porque pra criança tudo é grande... Era banda pra tudo quando é lado tocando, e o pessoal tudo se divertindo (RIBAS, J. 2005).

A Banda da SMUD levou o nome de Pelotas aos locais onde se apresentou, e os Festivais de Bandas foram marcos dessa época. A Banda era reconhecida pela

sua qualidade musical, transformando-se em orgulho para os músicos que dela participavam.

Muitos músicos reformados da Polícia, aqui nossa, militar e do Exército. Terminavam o tempo e iam pra lá porque a Banda era de um alto nível. Os festivais de que ela participava... Quando ela chegava, o pessoal dizia: *Essa aí que é a Banda de Pelotas, né?* Hoje muita coisa a gente perdeu. A gente diz que é de Pelotas e não quer dizer muita coisa (Idem).

Em dada ocasião, Pelotas seria sede do V Festival de Bandas, um grande festival que, antecipadamente, movimentou a comunidade pelotense. Norberto Soares foi o idealizador e organizador desse Festival, em parceria com a Prefeitura Municipal. Foram convidadas as bandas das cidades onde o maestro se apresentou com a Banda da SMUD e outras que participavam dos festivais. Foram reservados hotéis e preparada toda a infra-estrutura para recepcionar os convidados e a população. Deveriam comparecer ao Festival, segundo León (1994), em torno de quinze bandas que, estranhamente, não compareceram. O fato, tido como sabotagem por todos que vivenciaram aquele momento, abalou a saúde de Norberto Soares.

3.1.1.1 Os Regulamentos da Banda

A formação e manutenção da Banda da SMUD obedecem aos critérios definidos nos Estatutos da Sociedade como regulamentos, no Capítulo XV, que trata das Disposições Gerais, descritos em vinte e quatro artigos.

Observa-se, nesses regulamentos, que o regente é responsável pelos dias e horários de ensaio da Banda, não podendo os mesmos ultrapassar a duas horas por ensaio, dois ensaios por semana, acrescentando-se de quantos mais forem necessários, extraordinariamente. Os ensaios da Banda só poderão ser assistidos pelos sócios ou por pessoas convidadas por eles ou pela diretoria da Sociedade.

O Art. 4º dispõe de algumas exigências para freqüentar a Sociedade, quando enuncia que: *A bem do respeito e da ordem, é vedado a qualquer pessoa permanecer no recinto social de chapéu na cabeça, bem como com dichotes ou*

brinquedos. Os executantes deverão, tanto nos ensaios como nas funções da Banda, apresentarem-se *devidamente vestidos e calçados* (Art. 5º).

Segundo os regulamentos, o regente deverá acompanhar a Banda, mesmo que seja uma apresentação gratuita, também deverá deixar cópias das partituras para o arquivo musical e jamais poderá emprestá-las a pessoas estranhas à Sociedade. O regente ainda terá a função, junto com o diretor do mês, de manter a ordem dentro da sede da Sociedade. Aos diretores do mês também cabem as funções de zelar pelos instrumentos da Banda e pelo registro no livro ponto, que deverá ser assinado pelos executantes quando houver função.

Haverá multa para o executante que, quando avisado de algum compromisso, não comparecer. A multa será de Cr\$ 10,00 ou 20,00, que lhe será descontada do pagamento. O pagamento fica a cargo do tesoureiro. A forma de pagamento, segundo o Art. 19º, deverá ser feita até o dia cinco do mês seguinte. Os dividendos são realizados conforme categorias dispostas no Art. 21º: *Haverá 3 (três) categorias de executantes, que representam primeiras, segundas e terceiras partes para fins de dividendos*. O Art. 22º delega ao regente, acordado com o tesoureiro, a classificação dessas categorias. Ao regente cabem duas partes do dividendo.

Desde a sua fundação até 1976, a Banda da SMUD teve como regentes: Manoel Machado D'oliveira, Ângelo Pio da Cunha, Francisco Guimarães Pereira, Raimundo de Souza Malheiro, José Martins Mascarenhas, Salustiano José Penteado, Lúcio Silva, Francisco Donizetti Pero e Norberto Nogueira Soares.

Para ocupar o cargo de maestro da Banda, quando este estiver vago, segundo o Capítulo XIII, Art. 31 dos estatutos da Sociedade, *é necessário que a pessoa indicada seja de reconhecida competência*. O candidato será admitido após prestar exames perante uma banca examinadora.

O Art. 32 define as atribuições do regente:

Parágrafo 1º - Assistir a todas as sessões e marcar dias e horas para os ensaios.

Parágrafo 2º - Acompanhar a Banda quando esta tiver funções fora da sede social.

Parágrafo 3º - Sempre que for necessário, contratar músicos para preencher a falta de qualquer executante por doença ou ausência, levando ao conhecimento da diretoria por escrito ou verbalmente.

Parágrafo 4º - Apresentar sob proposta à diretoria para admissão na Banda, músicos que julgar habilitados, o que será discutido pela diretoria, podendo esta aprovar ou não as admissões.

Parágrafo 5º - Convidar, para fazer suas vezes quando impossibilitado de comparecer a ensaios ou funções, um executante apto.

Parágrafo 6º - Chamar a ordem e levar ao conhecimento da diretoria qualquer falta cometida pelos executantes (SOCIEDADE MUSICAL UNIÃO DEMOCRATA).

O regente fica, pois, de acordo com os regulamentos da Banda, responsável pelo comando do grupo de executantes, pelos ensaios, pela ordem, pela contratação ou dispensa de executantes, pela disposição de categorias para o pagamento, pelo repertório e, conseqüentemente, pelo resultado musical da Banda.

3.1.1.2 O repertório da Banda

A Banda se apresentava com repertório diversificado, do popular ao erudito. Sob a regência de Norberto Soares, além de composições do próprio maestro, faziam parte do repertório arranjos de músicas populares e de óperas e operetas, como as registradas por Lins (1979). Dentre os compositores escolhidos para fazer parte do repertório da Banda, encontram-se Verdi (1813-1901), Wagner (1813-83), Gluck (1714-87), Mercadante (1795-1870), Gounod (1818-93), Carlos Gomes (1836-96), Rossini (1792-1868), Bellini (1801-35), Mendelssohn (1809-45), Wallace (1812-65), Schumann (1810-56), Franz Lehar (1870-1948), Sidney Jones (1861-1946), Gossec (1734-1829), J. Strauss Júnior (1825-99).

Segundo Sebage (2005), o mais antigo integrante da Banda da SMUD, que ingressou em 1946 e continua atuando como músico da Banda, o repertório era eclético: *nós tocávamos dobrados, tocamos muitas peças de categoria.*

O repertório da Banda era selecionado pelo maestro Norberto Soares, e o sucesso da mesma se deu pelo excelente nível musical apresentado. Moura (2005) ressalta:

A Banda ia tocar lá no exército da Salvação, e a gente ficava abobado porque tocavam músicas clássicas, tocavam esses compositores clássicos. Tocava Verdi, Brahms, tocava que eu me lembro do mestre de cerimônia anunciar essa música é... Compositores clássicos. Não era uma *bandinha* qualquer, era A BANDA DEMOCRATA. O maestro tem influência sobre o resultado. Tu vêes que a Banda Democrata era uma banda civil e, com a coordenação do maestro Norberto, tinha a qualidade que tinha, que se equivalia a uma banda militar, sem dever nada em termos de qualidade (MOURA, 2005).

O repertório da Banda da SMUD foi um dos fatores responsáveis pelo sucesso que a mesma obteve ao longo dos anos.

3.1.2 O Curso Elementar de Música

Desde a formação da Democrata até 1930, o ensino de música era direcionado aos componentes da Banda, a exemplo de outras bandas da cidade.

Para manter o caráter popular proposto pelos fundadores da Sociedade, segundo Soares (2004), foi criado, em 1931, pelo recém nomeado maestro da Banda, Norberto Nogueira Soares, o Curso Elementar de Música. Os alunos eram pré-selecionados diante de um teste de aptidão musical, incluindo no universo pedagógico-musical pessoas que não dispunham de recursos para freqüentar instituições particulares. O currículo do curso era direcionado ao ensino de teoria musical e solfejo e à prática de instrumentos de sopro como: trombone, saxofone, clarinete, requinta, trompete e, eventualmente, contrabaixo. Dentro do curso da SMUD, foram formados musicistas para a prática profissional, muitos dos quais destinados às bandas militares de Pelotas e região e até ao centro do país. O referido curso era ministrado à noite pelo professor Norberto Soares, para possibilitar a freqüência de trabalhadores das mais distintas atividades, consolidando o ideal dos fundadores da Sociedade Musical União Democrata.

3.1.2.1 A Profissionalização

A finalidade do Curso Elementar de Música era formar músicos para o mercado de trabalho, o que se verifica no artigo da revista musical Weril:

Do referido curso tem saído, nestes 35 anos, bons musicistas, sendo que a maioria se destina às bandas militares de Pelotas e de outras cidades brasileiras, inclusive têm ex-alunos integrando bandas de unidades militares sediadas nos Estados do centro do país (MAESTRO,1967).

O incentivo à profissionalização fazia parte da formação que Norberto Soares proporcionava a seus alunos. A Banda da SMUD era uma opção para que os músicos formados no curso da Sociedade aperfeiçoassem seus conhecimentos e aumentassem seus ganhos. Quando um músico toca *de ouvido*, ele pode se destacar e, se for muito bom, pode seguir uma carreira que lhe garanta o futuro profissional. Quando o músico alia a percepção auditiva, o dom, ao estudo, ao conhecimento teórico, à interpretação da partitura, o sucesso dentro da profissão ganha novos parâmetros e aumentam as possibilidades de expansão.

Quando o professor percebia que o aluno poderia se destacar dentro da profissão da música, ele o incentivava e lhe dava chances de trabalho. Ribas, J. (2005) comenta: *Ele contava pra mim: No Exército as pessoas conseguem seguir carreira como músico, me incentivando, aquele negócio todo. Eu, com 13, 14 anos, não tinha nem noção do que era carreira militar. Hoje, aos 53 anos, a sua carreira militar está consolidada graças ao conhecimento musical que adquiriu junto ao professor Norberto Soares.*

Para Fonseca (2005), o aprendizado do Curso também foi decisivo na carreira profissional. *Tudo o que eu aprendi, claro, depois eu aprimorei lá fora, principalmente na Brigada, mas a iniciação, o começo, a base toda eu aprendi foi com o Norberto. Como músico, se eu não tivesse entrado pra Democrata, eu não tinha feito carreira na Brigada.*

Outros músicos não seguiram a carreira militar nem se dedicaram somente à música, mas intercalaram a música com suas profissões. A música, para estes, além de ser uma atividade prazerosa, auxiliou na sobrevivência, tornando-se um ganho extra:

Graças a Deus, a música me ajudou muito, principalmente pra minha aposentadoria. Na hora que escasseava o serviço, em janeiro e fevereiro, então vinha o carnaval. Quando escasseava o serviço, entrava a música e me compensava. Terminava o carnaval, guardava o instrumento e ia trabalhar. Até me aposentar (ALVES, 2005).

A Banda da SMUD também proporcionava ganhos aos seus executantes. Quando havia atividades musicais, as tocatas, havia um dividendo entre o maestro e os músicos. Esse valor auxiliava e dava incentivo aos músicos, que viam os seus trabalhos reconhecidos financeiramente. Como a Banda, em determinada época,

trabalhava bastante, julga-se que o montante podia se tornar significativo. O pagamento era efetuado individualmente, conforme informações dos músicos.

Ele distribuía o *envelopezinho* com o cachê de cada um. Aquilo que eu achava bonito: aquela fila ali e todo mundo... Fulano e tal... Ninguém sabia o que tinha dentro. Era fila, só tinha o nome ali, e todo mundo ia ao cantinho e contava. E eu também ia à fila.

Eu tinha os meus biquinhos, quando alguém pedia pra eu fazer alguma coisa, mas na Banda é que eu fui começar a ver o que é o dinheiro assim, profissionalmente. Conhecer lugares... Isso pra mim foi a glória, fiquei até famoso na rua lá, quando eu saía com a farda da Banda. Eu era guri, não tinha vergonha. Os mais velhos já deixavam pra colocar a farda lá na Banda. Eu já saía lá de casa, todo orgulhoso. Eu era tão bobo que o meu apelido era o *democrata*... Olha o *democrata* ali... (RIBAS, J.,2005).

Norberto Soares sabia da importância do recebimento daquele cachê, pois conhecia a realidade de seus alunos. O professor incentivava a carreira profissional, principalmente dos jovens, que poderiam seguir carreiras militares, o que, na época, era uma ótima opção profissional a ser seguida, pois o salário poderia dar uma vida digna, uma garantia de futuro.

Para que seus alunos pudessem crescer profissionalmente, o professor Norberto Soares incentivava a dedicação ao estudo da música, mas sem deixar a escola, pois sabia que era fundamental. Pelos depoimentos, percebe-se que os alunos, por gostarem de música, poderiam relaxar na escola, e o professor usava do argumento da música para fazê-los estudar regularmente, cuidando também do seu desempenho no colégio normal. Ribas J. (2005) lembra que Norberto Soares *falava da importância do colégio. Ele e o professor Clóvis: "Como é que vocês estão no colégio. Falei com teu pai, parece que vocês não tão indo bem..."*.

Esse cuidado também é descrito por Fonseca (2005):

Ele tinha uma coisa muito importante: todos os semestres nós tínhamos que apresentar a nota do colégio. Se o elemento fosse mal no colégio ele dizia assim: *dá uma segurada agora, melhora a tua nota, depois tu vens*. Ele não deixava a gente se destruir. Geralmente o cara se desinteressa por causa da música, ele não deixava. Aí o cara melhorava a nota, ele vinha e olhava, *então tá, vai continuar, mas mantém a tua nota* (FONSECA, 2005).

Esses dois alunos entraram para o estudo da música ainda adolescentes e seguiram as orientações profissionais do professor Norberto Soares. Outros músicos marcaram sua presença em vários grupos e orquestras. Músicos que certamente eram contratados por sua competência profissional.

Eu toquei em regional, conjunto simples, conjunto melódico, jazz, bandas, sinfônica. Entrei pra cá em 1942. Entrei pra aprender música. Em 43 eu entrei pra *Orquestra do Rochinha*, Miguel Tarnac da Rocha. Foi o primeiro carnaval que eu toquei. Ainda era aprendiz, mas já ganhava pra tocar. Toquei muito carnaval. Então quer dizer que eu gosto muito da música. Ainda dou uma *mãozinha* assim, eu tenho um conjunto, de vez em quando a gente toca, mas baile, não faço mais. Em baile eu toquei uma base de 58 anos. Toquei muito carnaval (SEBAGE, 2005).

O Curso Elementar de Música e a Banda da SMUD eram compostos por músicos de todas as profissões e até por crianças, porém a qualidade musical era seleta. Dentre os entrevistados que freqüentaram o curso de música na SMUD, encontram-se comerciários, alfaiates, funcionários públicos, militares, pedreiros e pintores. Alguns dos músicos que integravam a Banda eram oriundos de outras bandas e já carregavam uma bagagem musical. Outros, porém, eram formados dentro da própria Sociedade, ou nos cursos que Norberto Soares ministrava.

Nota-se a importância que o professor dava à formação musical como meio de ganhos extras para ajudar no sustento de seus alunos. Como a maioria dos alunos era de origem humilde, fica fácil imaginar o porquê desse incentivo. Lógico que o professor deveria saber quem tinha condições de se profissionalizar na música, quem realmente poderia seguir carreira.

Com as crianças e adolescentes esse cuidado era redobrado, pois o professor se interessava pelo desempenho escolar de seus alunos. Aqueles que chegavam para estudar música e já tinham outra profissão, pelo menos dentre os entrevistados, continuaram em suas profissões e tiveram a música como ganho extra. As crianças e adolescentes, porém, que não haviam se decidido foram influenciados, guiados ou sugeridos pelo professor e seguiram carreiras militares, pelos fatores já apontados.

A música revela-se a companheira inseparável dos alunos e músicos da SMUD. O tempo não apaga essa relação, ao contrário, torna-a mais forte. Os momentos registrados na memória passam a fazer parte da história que constrói a

SMUD. Cada entrevistado revela, além de informações técnicas a respeito da instituição, o lado sentimental, uma relação que ultrapassa as formalidades, revelando as emoções dessa vivência.

Silva (2005) diz que está aposentado da profissão de pedreiro e se dedica somente à música. *Tenho amor à música. É a música e a minha família.* Desde os 25 anos de idade, faz parte da SMUD e toca na Banda há 50 anos. Hoje faz parte da percussão da Banda, tocando surdo. Silva se preocupa em registrar os momentos que passa dentro da Democrata, revelando a sua história à imprensa local. *Agora eu quero ver se tiro uma foto com o contrabaixo que eu tocava, o trombone e o surdo. O ano passado saiu os 49 anos no jornal, agora quero ver se sai, nos 50, a minha foto de novo.*

Ribas (2005) diz que levou o filho para estudar música, e este seguiu carreira no Exército, chegando a 1º Sargento. O orgulho do pai se concretiza quando o filho o agradece por tê-lo levado para a SMUD.

Mesmo não tendo se dedicado somente à carreira musical, Sebage (2005) nunca se afastou da música e revive essa história há mais de 50 anos. *Ainda gosto da música. Venho aqui ensaiar, mas não tenho mais condições de tocar. Hoje ajudo a Banda, tocando bombardino sentado, porque aquele instrumento é pesado. Eu vou fazer 79 anos.*

Fonseca (2005) estruturou a sua vida através da carreira profissional proporcionada pelo ensino musical que recebeu na SMUD. Voltando às origens, Fonseca, hoje, assume o posto que foi de Norberto Soares. *Quando eu fui pra Brigada, eu já era músico, tinha aprendido aqui. Aí, eu tirei toda aquela carreira militar, 27 anos de serviço. De soldado a 1º tenente. Hoje tô aposentado e tô aqui, mestre da Banda da SMUD.*

A SMUD tornou-se mais do que um local onde se ensina e se divulga a música. A relação com a música e a Sociedade se transforma em relação social que envolve os componentes da Banda.

A música continua na minha vida. Não vou ficar em casa olhando pras paredes. Vou me distrair, junto com os meus amigos, porque a Democrata é uma união, uma irmandade. A gente chega cedo ali e já tem o mate pronto. A gente tem o costume de chegar e ir cumprimentando e apertando a mão, como antigamente. Parece que fazia três ou quatro meses que a gente não se via. Toda semana a gente tá se encontrando (ALVES, 2005).

Vínculos foram criados, e a SMUD se mantém durante mais de um século como uma Sociedade unicamente musical, divulgando essa arte na cidade de Pelotas.

3.1.3 A Disciplina na SMUD

Partindo-se do princípio de que, de outras bandas de música, os negros não participavam, entende-se que, talvez, este tenha sido o primeiro critério adotado como regra dentro da SMUD: a não exclusão desse grupo. Quando se reúne um grupo para formar uma sociedade, ele deve convergir em seus conceitos e estar de acordo com as regras impostas.

Acredita-se em uma seleção natural, o que se entende da seguinte forma: os indivíduos vivem em sociedades. As sociedades são regidas por leis, regras, estatutos. Qualquer que seja o objetivo de uma sociedade, instituição ou grupo, os indivíduos a procuram por seus interesses comuns. Sendo assim, as regras impostas deverão ser cumpridas por aqueles que a selecionam. Se um indivíduo permanece em uma determinada sociedade, é porque lhe convém e porque as regras impostas estão dentro do seu limite de designação ou de submissão.

Submeter-se às regras faz com que o indivíduo pertença a um grupo unificado, identificado com seus preceitos. Foucault compreende

que o poder da norma funcione facilmente dentro de um sistema de igualdade formal, pois, dentro de uma homogeneidade que é a regra, ele introduz, como um imperativo útil, o resultado de uma medida, toda a gradação das diferenças individuais (FOUCAULT, 1987, p. 154).

Nesse enfoque, analisam-se as organizações, as normas descritas nos Estatutos da SMUD. Entende-se que uma sociedade depende de suas normas para que os indivíduos possam conviver dentro de um referencial de comportamento. As normas, para Foucault (1987,153-4), surgem como *sinais de filiação a um corpo social homogêneo, mas que têm em si mesmos um papel de classificação, de hierarquização e de distribuição de lugares.*

A classificação dentro da SMUD começa pela distribuição de funções reguladas dentro da Diretoria. Existe um quadro definido, uma regra a ser seguida, uma função determinada para cada membro da sociedade que se sujeite aos cargos eleitos. Começa a determinação de lugares. Esses lugares, dentro da SMUD, aparecem, também, na classificação dos sócios, definida pelo valor da mensalidade, embora não determine desigualdade para a maioria em termos de direitos, sendo apenas revelada a hierarquia nos títulos recebidos.

Nos Capítulos III e IV dos Estatutos da SMUD, encontram-se fixados os direitos e deveres dos sócios dessa Sociedade. Os direitos e deveres descritos demonstram características próprias da SMUD, são definidos e regulados a partir das finalidades da Sociedade e são peculiares às suas atividades. Referindo-se à organização do direito, Foucault explicita que:

Temos, nas sociedades modernas, a partir do século XIX até hoje, por um lado, uma legislação, um discurso e uma organização do direito público articulados em torno do princípio do corpo social e da delegação de poder; e, por outro, um sistema minucioso de coerções disciplinares que garanta efetivamente a coesão desse mesmo corpo social (FOUCAULT, 1979, p. 189).

As regras da SMUD, definidas nos seus Estatutos, fixam-se a partir de normas que, para Foucault (1979), são formas de discursos disciplinares organizados em torno de uma sociedade que cria e transcreve seus conhecimentos. Assim, as normas da SMUD, definidas como direitos e deveres, enfocam as disciplinas peculiares dessa instituição, às quais deverão se submeter os seus sócios.

Importante salientar que as regras são definidas para o seu cumprimento, e as suas desobediências sujeitam o indivíduo a penalidades. Foucault se refere à arte de punir

não como expiação nem repressão, mas como o funcionamento de operações que visam: relacionar os atos, os desempenhos, os comportamentos singulares a um conjunto que é, ao mesmo tempo, campo de comparação, espaço de diferenciação e princípio de uma regra a seguir (FOUCAULT, 1987, p. 152).

As penalidades impostas aos sócios da SMUD prezam por manter a Sociedade dentro dos limites do respeito, da obediência e da prosperidade, punindo, até de exclusão, os sócios que não cumprirem as regras básicas de convivência. A intenção da punição é que, dentro da sociedade se mantenha um organismo social unificado em seus valores e condutas morais. Sendo assim, a penalidade é uma regra para quem descumpra a regra, ou um dispositivo imposto para que a regra seja cumprida.

Várias atribuições e considerações são encontradas nos Estatutos da SMUD, formas pelas quais se asseguram os limites dentro dessa sociedade.

Enriquez (1997) apud Werle (2002, p.5) fala das relações de *poderes e saberes herdados* que circulam em uma instituição e que são interpretados em *diferentes momentos temporais*, caracterizando uma formação integrada *num sistema de conduta e, ao mesmo tempo, num conjunto de limites e interdições*.

Entende-se que esses limites não se encontram registrados apenas nos estatutos e que outros aspectos podem influenciar no modo organizacional e funcional de uma instituição. Nóvoa (1995, p.29-30) fala de uma organização cultural que engloba as *manifestações verbais e conceptuais - manifestações visuais e simbólicas - e manifestações comportamentais* dentro de uma organização na qual a cultura unifica práticas, adaptando as *subculturas ao meio envolvente*.

Ao se analisarem os comportamentos, as relações dentro da SMUD, verifica-se que cada parte integrante deve ser considerada como divulgadora dos benefícios que a Sociedade concede, responsabilizando-se por ela; uma imposição descrita nos estatutos que, porém, revela-se como uma cumplicidade nas afirmações de apreço pela Sociedade.

Uma relação que em princípio poderia ter sido traçada somente pelas normas funcionais, pela imposição regulamentar, aparece modificada com o passar do tempo, tornando-se uma relação envolvida pela convivência e pelo prazer, conquistada pelas relações pessoais, profissionais e pela música.

3.2 O LAR DE MENINOS (1940)

O Lar de Meninos, fundado em Pelotas em 1940 com o objetivo de abrigar meninos abandonados, faz parte da organização mundial do Exército da Salvação, que se baseia na filantropia e no evangelho para atender aos necessitados.

Dentro de uma proposta educacional, o Exército da Salvação engaja-se em projetos mais amplos, instaurando práticas relativas à formação profissional de segmentos populares. Essa educação passa a ter o compromisso de enfrentar os problemas sociais advindos da industrialização e urbanização.

Na Inglaterra, no século XIX, o desenvolvimento se intensificava, e o enriquecimento de alguns, que se justificava em nome do progresso, deixava um lastro à margem da evolução econômica: a miséria. Quanto mais evolui a tecnologia, mais qualificação é exigida para o domínio da máquina, mais o homem começa a ser explorado. Nesse contexto, os que não estão aptos para atender ao fluxo de mercado, os que não atendem às exigências qualificatórias de mão de obra são excluídos, tornando-se cada vez mais miseráveis.⁶

O Exército da Salvação foi criado em 1878 por Willian Booth, juntamente com sua esposa, Catherine Mumford. Conforme Dutra (2001), o casal, sensibilizado pelo sofrimento da população londrina, baseia-se na filantropia e na pregação do Evangelho para apoiá-la. Criando uma espécie de ONG, Booth e sua esposa pregam o seu ideal pelas ruas de Londres, amparando tantos quantos precisassem de ajuda.

Na época, de acordo com Dutra (2001), os missionários da igreja utilizavam-se de temas e linguagens militares em seus discursos evangelizadores, defendendo a idéia de que o exército de Deus está sempre em guerra contra o mal. Apesar das perseguições, o grupo crescia e marchava pelas ruas de Londres, e seus integrantes começaram a ser chamados de *soldados de Jesus*. O discurso composto - evangélico-militar - e a prática da marcha contra as misérias do corpo e da alma, divulgando o *slogan sopa, sabão e salvação*, fazem nascer a organização *The Salvation Army*.

O Exército da Salvação, com uma estrutura eclesiástica diferenciada, tem como base as patentes militares, e Booth como general. Com a incorporação de

⁶ Este parágrafo se baseia na visão capitalista referida por Marx, revisado nas obras consultadas.

uma postura militar, criam-se os uniformes, a bandeira e as insígnias. Em dez anos, a entidade alcançou toda a Inglaterra.

Em 1880, de acordo com o autor, o Exército da Salvação começa a sua propagação pelo mundo com uma visão holística do ser humano, como um todo complexo e indivisível. Começam, na mesma época, as bandas de música e o caldeirão para colocar ofertas, marcos que permanecem até hoje.

3.2.1 A Ação do Exército da Salvação no Brasil

Após algumas tentativas de implantação oriundas da Argentina e Uruguai, na fronteira com o Rio Grande do Sul, de acordo com Eliesen (1996), a obra do Exército da Salvação se instala, oficialmente, no Rio de Janeiro, em 1922, comandada pelos coronéis David e Stella Miche. As primeiras instituições sociais implantadas foram dois lares para marinheiros em Santos, 1928, e Rio de Janeiro, 1931.

No Rio Grande do Sul, segundo o mesmo autor, os Lares, inicialmente instalados em Esteio e Camaquã, foram transferidos, respectivamente, para Uruguaiana e Pelotas. Entende-se que, por ser maior que a cidade de Camaquã, a cidade de Pelotas possuía um maior número de pessoas pobres e necessitadas, órfãs e abandonadas. Essa situação foi percebida pelos oficiais do Exército da Salvação e atendida pelo Lar de Meninos desde 1940, com o objetivo primeiro de abrigar menores abandonados, dando-lhes, de acordo com Behrendorf (1970), *assistência material, intelectual e religiosa*.

Assim, a cidade recebeu, em 3 de Outubro de 1940, a ação do Exército da Salvação, com o nome *de Exército da Salvação - Asilo para Meninos Desamparados*, numa casa alugada na rua Marechal Floriano, 372. À época, a entidade mantinha 14 órfãos em regime de internato e uma escola com cerca de 20 alunos.

O local onde foi instalado e permanece até hoje o Exército da Salvação, à Av. Fernando Osório, nº 2515, em Pelotas, foi adquirido pela entidade em 27 de Setembro de 1948. Um terreno irregular, contendo edificadas duas casas de material, galpão e demais benfeitorias, segundo a certidão emitida pelo Registro de Imóveis do 2º Ofício do 1º Tabelionato da cidade, adquirido em nome do Exército da Salvação, por procuração, pelos senhores Francisco B. Osório e Júlio Valente.

O Exército da Salvação, em Pelotas, pôde ampliar seus objetivos com a aquisição de sua sede própria, com condições físicas para proporcionar o ensino profissionalizante, aumentando a sua assistência e diversificando as suas atividades. Nessa nova sede, com o nome de *Lar de Meninos do Exército da Salvação*, proporcionou abrigo aos

Meninos desvalidos, ministrando-lhes assistência material, intelectual e religiosa, tornando-os aptos ao exercício de uma profissão, orientando-os segundo os princípios cristãos, dando-lhes direitos de auto-determinação, liberdade nos limites da ordem, confiança mútua entre mestres e educandos, além de possibilitar o aprendizado de um ofício (BEHRENSDORF, 1970).

Em Pelotas, conforme o Relatório de 1979, o Lar de Meninos, como entidade assistencial,

É registrado na Secretaria do Trabalho e Ação Social, sob o nº 4552; na Fundação Estadual do Bem Estar do Menor, sob o nº 24; reconhecido de utilidade Pública Municipal, sob o nº 229/51; e com seu Estabelecimento de Ensino Escolar registrado na Secretaria da Educação, sob o nº 75. Encontra-se a obra registrada no Conselho de Entidades Assistenciais de Pelotas - CEAP; inscrita no Cadastro Geral de Contribuintes do Ministério da Fazenda, sob o nº 43898923/0006-20; e com Certificado de Filantropia do Conselho Nacional do Serviço Social, sob nº 252.860/74, renovado posteriormente nos termos do Decreto Lei nº 1572 de 01/09/77 (RELATÓRIO DE ATIVIDADES E ESTATÍSTICAS, 1979).

As atividades do Exército da Salvação também se ampliaram por todo o Brasil, tendo, por exigências da lei nacional, alterada a sua denominação para Assistência e Promoção Social Exército de Salvação (APROSES), em 04.02.1974.

Segundo seus Estatutos, Capítulo I, Art. 2º, a *'APROSES'* é uma instituição de natureza assistencial, promocional e educacional, sem fins lucrativos, com os seguintes objetivos:

I - Assistencial, que compromete a proteção à família, à maternidade, à infância, à adolescência e à velhice, mediante a organização e manutenção de lares e abrigos para gestantes, mães solteiras, menores carentes, pessoas idosas e necessitadas em geral, organização e manutenção de clínicas médicas, dentárias e centros de assistência social a necessitados e serviços à comunidade.

II - Promocional, que poderá contar com a participação na manutenção de instituições filantrópicas subordinadas ou vinculadas a 'APROSES', Residências de Estudantes e Lares para a Terceira Idade e na promoção de cursos, seminários, profissionalização entre outros.

III - Educacional, que proporciona a criação e manutenção de creches para crianças na faixa etária entre zero e seis anos, escolas e cursos.

& 2º -[...] a APROSES poderá criar, operar, manter e ou administrar, em qualquer parte do território nacional estabelecimentos assistenciais, promocionais e educacionais, centros de assistência social, filiais e/ou departamentos adequados às suas finalidades e colaborar com outras entidades congêneres.

& 5º - No cumprimento de seus objetivos, a 'APROSES' não fará distinção de sexo, raça, cor, credo religioso ou político (ASSISTÊNCIA E PROMOÇÃO SOCIAL EXÉRCITO DE SALVAÇÃO, 1999).

O contexto histórico sobre o Exército da Salvação e sobre o Lar de Meninos se baseia em dados impressos que possibilitam a reconstrução de alguns fatos determinantes para este trabalho, como fundação e finalidades das instituições. A partir desse conhecimento, insere-se o estudo no cotidiano do Lar de Meninos, buscando informações, também nos depoimentos dos ex-alunos, sobre a educação e as vivências que desnudam as influências da relação música/disciplina em vários aspectos.

3.2.2. A Educação Profissionalizante do Lar de Meninos

A fim de preparar ou formar os alunos para a vida, não bastava uma educação que operasse apenas no campo instrutivo teórico e espiritual. Fazia-se necessária uma educação que os projetasse no mercado de trabalho, que lhes desse, ao menos, uma base com a qual pudessem reverter a situação social da qual faziam parte, ou pelo menos sobreviver, num futuro próximo.

Com a visão holística herdada dos fundadores ingleses, o ensino profissionalizante passa a ser, juntamente com a doutrina cristã e a disciplina militar, um dos pilares do programa educacional exercido no Lar de Meninos.

Analisando as informações reveladas em uma Ficha de Informações preenchida para o Ministério da Educação e Cultura, verifica-se que, em 1953, foi construída uma escola primária com a finalidade de educar os internados e crianças da localidade, a Escola Particular Salvacionista. A Prefeitura cedia alguns

professores para atuar nessa escola, e a maioria dos ex-alunos ainda lembra de suas professoras. Dizem que uma mesma professora ministrava todas as matérias e séries. As outras atividades eram ministradas pelos oficiais do Exército da Salvação.

Também, conforme os entrevistados, havia pessoas que trabalhavam como voluntárias. Algumas senhoras, inclusive, deixavam seus filhos estudando no colégio em troca dessa ajuda. Além da ajuda da comunidade, o Lar de Meninos contratava outros profissionais para atuar na formação de seus educandos. Oficialmente, não foram encontrados registros desses contratos, mas, segundo Soares (2005), o professor Norberto Soares recebia um certo cachê para atuar naquela instituição. Como o filho do professor era muito pequeno na época, cogita-se a possibilidade de ter havido uma ajuda de custos, principalmente para a locomoção.

Ainda analisando a ficha de Informações, registra-se que a entidade, dentro de seus propósitos de recuperação do menor abandonado, prestava atendimento médico-odontológico para 60 internados e tinha disponibilidade de espaço físico para assistir 250 alunos no curso primário, 80 no regime de internato e 80 alunos no ensino técnico, ministrando o curso primário e de aprendizagem. Em 1962, através de um convênio com o SET (Secretaria do Ensino Técnico), foram construídas cinco oficinas para Ensino Industrial e colocada em funcionamento a sapataria. Essa mesma ficha descreve que, dentro do espaço físico, havia uma sala de conferências e uma sala de música.

Assim, o Lar de Meninos, em Pelotas, pregando o assistencialismo, segue o padrão de ensino profissionalizante exercido pelo Exército da Salvação no País, utilizando-se, também, dos serviços realizados para gerar recursos próprios, visando à manutenção dos abrigados, podendo, segundo a descrição dos Estatutos da *APROSES*, Capítulo V, & 2º, *prestar serviços de marcenaria, eletricidade, mecânica, eletrônica, serralheria e outros, conforme o ensino profissionalizante desenvolvido por cada uma*. Dentro desse projeto, os meninos passaram a contribuir para suprir as suas próprias necessidades.

No Lar de Meninos, após a implantação das oficinas, os meninos passaram a fazer parte de um programa de incentivo ao ensino profissionalizante, diversificando o aprendizado dentro daquela instituição.

Soares da Silva, um dos ex-alunos, hoje é cabeleireiro, profissão que não aprendeu lá dentro, mas atuou em várias atividades e afirma que se utiliza, até hoje, dos ensinamentos que teve no Lar de Meninos. Das atividades que os meninos

participavam, muitas contribuíaam para o sustento próprio dos internos, e o aluno afirma que

Nós é que sustentávamos o Colégio. Uns trabalhavam na lavoura; a gente produzia de tal forma que, além do nosso consumo, a gente vendia. Nós fabricávamos móveis, casas pré-fabricadas, essas coisas todas, eu te digo que dificilmente tu vais encontrar, aqui na Região Sul, uma marcenaria tão completa como aquela, toda ela com maquinário importado da Alemanha. Tem o maquinário que quiseres, e a gente trabalhava em cima daquilo, e aquilo nos sustentava, e, além do nosso sustento, a gente vendia pra adquirir outras... Ter fundos, nós tínhamos outros consumos. Mas a grande maioria das coisas nós produzíamos lá dentro mesmo. A carne, a gente produzia, o leite, a gente tinha frango. A área é muito grande, não posso precisar quantos hectares são. Tem frente pra Fernando Osório, e o fundo dela vai dar naquela rua que confronta com aquela rua que vai pro Pestano. De frente a Fernando Osório, o Pestano é à direita, e tem uma estrada de chão à esquerda. A área do Exército da Salvação vai até lá. Pra tu ver o tamanho da área que é, a gente vendia mato de eucalipto. Nós tínhamos enormes áreas de esporte e lazer, de futebol de campo, de sete. Açudes, nós produzíamos peixes (SOARES DA SILVA, 2005).

Silveira (2005) afirma que utiliza os conhecimentos profissionais adquiridos dentro do Lar de Meninos na sua vida, pois atuou na sapataria e, na marcenaria, teve uma boa noção. *Não cheguei a fazer móveis, mas a gente trabalhava em desdobrar madeira ... Tinha um maquinário bom, que eles ganharam. Na padaria eu fazia pão.* Ainda afirma que aprendeu a profissão de pedreiro e pintor, pois trabalhara como ajudante na época do internato. Essas tarefas são realizadas por Silveira, atualmente, em sua residência, além de cultivar uma horta e muitas flores.

Amaro (2005) e Dias (2005) também passaram pela sapataria e aprenderam a fazer sapatos, chinelos, tamancos, pregar saltos e meia sola. Embora não tenham trabalhado na profissão de sapateiro, o aprendizado lhes foi útil. Afirmam, assim como os outros entrevistados, que um aluno, o Vanderlei, tivera sucesso na profissão de sapateiro e também como músico.⁷

⁷ Vanderlei era deficiente físico, não possuía uma das pernas e faleceu um ano antes do início das entrevistas. Embora o tenha conhecido, não consegui registrar a sua história como gostaria. Fica apenas o registro pela lembrança de seus colegas.

O trabalho dentro do Lar de Meninos se efetivou como programa educacional, numa integração com as atividades cotidianas dos meninos. Referindo-se ao trabalho como meio educativo, Makarenko (1982) afirma que sua eficácia se dará quando fizer parte de um programa geral que tenha como objetivo a afirmação da personalidade do ser humano.

O cotidiano dos meninos era preenchido por uma educação geral, com os aprendizados escolares, que ia até a 5ª série, e por tarefas profissionalizantes e de lazer. Conforme o relatório de 1979, dentro do *Lar*, os alunos participavam de várias atividades ocupacionais, além do estudo, como: *agricultura, Horticultura, aprendiz de cozinheiro, ajudante de pedreiro, pintura, jardinagem, algumas noções de motorista, pecuária, etc, conforme suas aptidões*. Além dessas atividades, os meninos ainda participavam de cânticos evangélicos, cultos devocionais, lições de música, canto orfeônico e ensaios da banda. Também praticavam esportes e atividades de recreação, como passeios, assistir à televisão, pescaria, literatura, entre outros.

Essa educação abrangente é considerada por Makarenko como uma educação correta, capaz de formar um cidadão disciplinado, que, para o autor,

pode ser educado somente por meio de um conjunto de influências construtivas, entre as quais devem ter privilégio a educação política ampla, a instrução geral, o livro, o jornal, o trabalho, a atuação social e inclusive algumas que parecem coisas secundárias, como jogos, o divertimento, o descanso (MAKARENKO, 1981, p. 38).

Em alguns pontos, pode-se comparar as duas experiências, principalmente nas influências construtivas, como instrução e trabalho, e nas secundárias, em que se pode incluir a música, além da situação sócio-econômica e dos métodos disciplinares.

Especificamente sobre a questão política, verifica-se que, no Lar de Meninos, pelas informações e interpretações que se pôde ter e fazer, essa apresenta-se conectada a uma realidade específica: uma política assistencialista religiosa, dentro de fundamentos e objetivos da própria instituição; uma política que prepara o cidadão para o mundo, dentro de princípios regrados pela moral e ética cristãs. A educação profissionalizante, no que se entende, poderia, dentro de uma visão futura, refletir uma concepção política mais abrangente pela interpolação com o mundo. Mesmo não fazendo parte de uma organização governamental, o Exército

da Salvação e, conseqüentemente, o Lar de Meninos contribuíram para uma politização no momento em que proporcionaram oportunidades aos seus educandos. Entende-se que a educação no Lar de Meninos também contribuiu com os interesses que regiam a sociedade no incentivo ao civismo, evidenciado nas atividades da Banda e na concepção de preparação de mão de obra, assim como a educação de Makarenko, ambos envolvidos na formação de seres úteis ao sistema, obviamente guardadas as situações e proporções.

Dentro dos parâmetros de semelhanças entre a educação no Lar de Meninos e nas colônias de Makarenko, enfoca-se que a maioria dos meninos que entrava para o internato do Exército da Salvação era órfã de pai ou de mãe, senão dos dois. Outros não conheceram os pais ou um deles, e alguns foram levados para lá por pertencerem a uma situação de risco ou por não terem condições financeiras de permanecer com a família, mesmo tendo os dois pais.

Levando-se em consideração que muitos dos educandos do Lar de Meninos sequer tinham as bases familiares, que o seu contexto era destituído de todo e qualquer convívio social e que o futuro lhes era incerto, essa educação, para atingir os objetivos de atender o indivíduo como um todo, teve de proporcionar aos meninos as mais simples e cotidianas atividades, mantendo

Os característicos de um lar. Seus dependentes são providos da necessária manutenção e educação, como: moradia, vestuário, alimentação, saúde, higiene, formação moral, cívica e religiosa. A instituição é particular e de âmbito social, atendendo também crianças externas e semi-internato de ambos os sexos que freqüentam nossa escola, perfazendo, assim, um total de 125 crianças atendidas neste exercício. Aqui trabalham e educam-se, sentindo-se em seu próprio lar, no qual reina o amor, a compreensão, amizade, companheirismo e liberdade, e está dentro do limite da ordem e disciplina, que lhes asseguram um ambiente sadio e familiar (EXÉRCITO DA SALVAÇÃO, 1979).

Para se manter a *ordem e disciplina*, todas as atividades dentro do Lar de Meninos eram organizadas e respeitavam uma cronologia. Segundo o Relatório de 1979, após o despertar, *às 6 horas, segue-se o café às 7h, merenda às 10 h, almoço às 12 h e jantar às 18 h.*

Referindo-se à organização das multiplicidades, Foucault (1987, p. 28), diz que, *durante séculos, as ordens religiosas foram mestras de disciplina: eram os especialistas do tempo, grandes técnicos do ritmo e das atividades regulares.*

Os alunos lembram que o sino tocava, e já começavam as tarefas. Arrumar as camas, que tinham de ficar bem *esticadinhas*. Os pequenos varriam o pátio, e os maiores iam para os outros afazeres, como sapataria, padaria, horta, e também ajudavam na cozinha. Os que tinham aula no turno da manhã revezavam as tarefas com os que estudavam à tarde. Às 17 horas, era a hora do lazer, então contam que jogavam futebol e tomavam banho no açude. Silveira fala que, para irem ao açude, eles faziam fila indiana. Parecia tudo bastante organizado. Para Dias (2005), a *vida de interno tinha uma disciplina como se fosse militar*. Tudo tinha de ser cumprido de acordo com as normas.

Entendendo-se a ascendência religiosa da disciplina do Exército da Salvação, compreende-se que, ao investir na educação, a instituição carregou consigo esses fundamentos disciplinares.

Não se toma a disciplina como princípio punitivo castrador, embora se entenda que seja preciso abrir mão de uma parcela da liberdade para se obter o suporte da convivência em sociedade. Este fato se revela explicitamente em frases como *liberdade dentro dos limites*, nas normas de convivência e no ensino musical. O conceito de disciplina, referido por Freire, remete à análise da sua adoção no Lar de Meninos, que se reitera na abordagem de Ghiggi (2001, 185), quando enfatiza que *a disciplina surge da tomada de consciência da vida em sociedade e no grupo específico do qual os envolvidos participam*.

A disciplina também se fazia notar na disposição dos lugares. Havia três dormitórios. O quarto 1, dos maiores, o quarto 2, intermediário, e o quarto 3, chamado quarto dos *mijões*. Neste quarto, dormiam os menores, e, no outro dia, pela manhã, conforme Amaro (2005), era um monte de *colchõezinhos* na cabeça para estender nos alambrados, preparados no campo para esse fim. Muitas crianças não tinham sapatos para colocar nos pés, e o ex-aluno lembra que no inverno os pés chegavam a rachar.

Também tinha o quarto escuro, onde eram colocados os meninos que faziam *arte*. Segundo eles, qualquer desvio de comportamento era punido, chegando, muitas vezes, a sofrer agressões físicas por parte dos dirigentes. Alguns dirigentes eram mais pacientes e tinham outras formas de orientar e punir os meninos, mas, num determinado tempo, a agressão foi a solução encontrada para acalmar os ânimos.

Muitos meninos, ainda hoje, questionam-se se mereciam tais reações. Lembram que eram muitos, entre 60 e 100 meninos, e que era quase impossível coordenar a todos. Silveira (2005) lembra que os meninos iam ao mato buscar as varas para apanharem. Quando traziam varas finas, eles apanhavam mais, então começaram a trazer varas mais grossas, porque apanhavam só uma vez.

Embora pareça uma crueldade, os meninos agradecem a educação que tiveram e dizem que um pai teria feito o mesmo. Foucault (1987, p.149-50) fala da *penalidade disciplinar, da redução dos desvios*. O castigo, para o autor, deve ser *essencialmente corretivo*.

Nesse sentido, pensando-se na educação dentro do Lar de Meninos, os castigos eram recebidos, pela maioria dos entrevistados, como necessários às suas formações. Embora, em algumas épocas, os ex-alunos confessem ter havido um certo exagero, isso não tornou o castigo para eles algo ruim, algo que lhes tivesse castrado, ao contrário, fora muitas vezes construtivo. Makarenko (1982, p. 58) diz que *El castigo puede formar esclavos, y a veces puede formar personas muy buenas, muy libres e muy dignas*. Diz que, dentro de um sistema, não se pode considerar um meio bom ou mau e, dependendo de seu resultado, o castigo pode ser considerado um condutor da dignidade humana. Essa dignidade é alcançada pela consciência e libertação, que, segundo Freire, são sementes que germinam dentro de um processo educacional dominante.

Relativamente ao trabalho como meio de possibilidades e interações com o mundo, dentro do processo educativo, Freire (1978, p. 26), relacionando teoria e prática, diz que, *em certo momento, já não se estuda para trabalhar, nem se trabalha para estudar; estuda-se ao trabalhar*.

A educação no Lar de Meninos assumiu esse papel, inserindo o trabalho nas atividades cotidianas e contribuindo para a formação de profissionais com responsabilidades e disciplina.

3.2.3 O Ensino Musical

No Lar de Meninos, dentro de uma proposta educacional que visava proporcionar o máximo de conhecimentos, contribuindo, assim, para a formação do cidadão, encontra-se a música, que se apresenta como atividade extra, centrada na prática da Banda.

A junção do trabalho coletivo com a cultura, indispensável na vida social, é um dos meios de promover a alegria e a paixão que, segundo Makarenko (1980), *atiçam a chama dos talentos e suscitam os inventos*, aproximando as diferenças.

Relativamente à música, Makarenko (1982) recomenda a organização de uma orquestra de sopro, uma banda, em toda a grande instituição educacional, pela sua importância educativa, aglutinadora e embelezadora, o que acarretará crescentes resultados na educação da coletividade e da estética.

Reitera-se que a formação de uma banda musical passa por várias etapas disciplinares: o conhecimento teórico, o domínio do instrumento, o domínio do corpo, a convivência em grupo, a interdependência entre os músicos executantes e a obediência ao regente são alguns exemplos abordados neste estudo. A junção de todos os processos disciplinares culmina com o bom resultado musical e com as apresentações.

Dentro do Lar de Meninos, a Banda formada por Norberto Soares atingiu os objetivos propostos, pois conseguiu formar meninos-músicos com todas as responsabilidades exigidas para integrar uma banda. Makarenko (1982) diz que é preciso explicar aos integrantes que o valor da banda está no conjunto. No conjunto se formam os comprometimentos e os valores básicos de limite e respeito, morais e éticos, de convivência e cumplicidade, de afetividade e disciplina. Concorda-se que, se uma banda consegue bons resultados musicais, é porque esses procedimentos foram construídos, efetivando-se o coletivo.

Explanam-se, a seguir, as atividades musicais dentro do Lar de Meninos e, principalmente, as atividades e vivências disponibilizadas no coletivo da Banda.

O Lar de Meninos iniciou a sua Banda Musical, sob a regência do Maestro Norberto Nogueira Soares, em 1951, conforme a publicação a seguir:

Em 1951, convidado pelo Sr. Júlio Valente, que dirigia o 'Lar de Meninos' do Exército da Salvação, em Pelotas, organizou de forma convincente a Banda Infanto-Juvenil desta organização, fazendo um sucesso na cidade, pelo ineditismo. E assim passou a ensinar, também, naquele estabelecimento de assistência ao menor. Hoje podemos já constatar os frutos de seu trabalho (MAESTRO, 1967).

A arte musical acompanha o Exército da Salvação desde sua fundação. Em todas as localidades em que a organização se faz presente, é comum, principalmente em época de Natal, encontrar nos centros mais movimentados, nos redutos do comércio, grupos musicais devidamente uniformizados, cantando e tocando o repertório natalino e arrecadando donativos em seus tradicionais caldeirões ou panelas.

O relatório de 1979 se refere à prática do canto nos cultos devocionais e ao canto orfeônico, ensaiado no Ginásio Vocacional e praticado nas diversas festividades proporcionadas pela instituição.

Muitas das atividades cotidianas eram regidas por cânticos evangélicos. Edegar Silveira relembra alguns desses cânticos, como o que faziam para agradecer as refeições:

Graças Te damos, Pai
Graças Te damos, Pai
Graças Te damos, Oh, Pai do Céu, Amém (SILVEIRA, 2005).

O ex-aluno diz que: *Era pra agradecer a comida. Depois tinha pra dormir. Pra dormir era mais bonito, dizia assim:*

Finda-se este dia que meu Pai me deu,
Sombras vespertinas cobrem já o céu,
Oh, Jesus Bendito!
Se comigo Estás,
Eu não temo a noite,
Vou dormir em paz! Amém (Idem).

Além da prática musical dentro do internato, aos domingos os meninos tocavam e cantavam os hinos evangélicos na sede do Exército da Salvação, na rua D. Pedro II. Nos cultos, a Banda se apresentava e, também, um coral que era

organizado pelos oficiais do *Lar*, pois, segundo informações dos ex-alunos, todos os oficiais do Exército da Salvação entendiam de música, cantavam ou tocavam algum instrumento. Nesses cultos, as famílias dos internos se faziam presentes, assim como a população. O professor Norberto Soares acompanhava essas atividades dominicais, regendo os meninos e também levando sua esposa e o filho, que participavam dos cultos.

Além dos cultos, em algumas épocas, a Banda tocava nas ruas da cidade. Nas palavras de Amaro:

A população vinha. A Banda era o chamariz do Exército da Salvação. Quantos domingos de tarde na Pedro Osório. Nós íamos pra ali e começávamos a tocar os hinos e enchia de gente na volta. Era domingo ao ar livre. Era o nome que se dava. Era no gasômetro, no Simões Lopes, na Tiradentes. O pessoal ia. A sede sempre tava cheia. Nos domingos de tarde, a gente tomava um chá lá que a Tenente ou o Tenente que foi escalado pra ficar na sede... Eles geralmente sabiam tocar (AMARO, 2005).

A prática de tocar nas ruas, desde a fundação do Exército da Salvação, intensificava-se no final do ano, com a *campanha da panela*, em que eram arrecadados donativos para contribuir com o Natal dos meninos.

Amaro refaz o roteiro com base no qual os meninos se apresentavam. *O início era nas Lojas Brasileiras, depois ia ao Mazza, às vezes, ia lá na Denise Modas, na Lobo da Costa.* Também Dias (2005) tocou nas campanhas da panela. Diz que saíam pelas principais ruas da cidade e tocavam com a Banda, que acompanhava um *coralzinho* para cantar músicas de Natal. Soares (2005), que acompanhava o pai nas apresentações, revive algumas músicas do repertório das campanhas da panela. *Tinham uns cadernos com hinos que eles tinham que cantar, além das outras músicas do repertório normal. Acho que o forte eram os hinos, mas tinham outras músicas também. No Natal tocavam Boas Festas, Noite Feliz, Jingle Bells...*

Moura lembra como eram as campanhas da panela e dos presentes que ganhavam quando participavam:

Vinha tocar no centro, na campanha da panela, em todos os finais de anos, eles tinham essa programação da Banda. A Banda fazia apresentações itinerárias, em vários pontos da cidade. Em frente ao Mazza, à Khautz, em

frente... Por todo o centro. Instalava o tripé, com aquela panela. A panela tinha um furo, e o pessoal colocava os donativos ali. Aquilo servia pras festas de final de ano, festinha de Natal da gurizada. E dava um bom... Comprava os presentinhos todos. Aí o papai noel do Mazza, que me encantava muito...lá entregar os presentes da gurizada. O papai noel do Mazza era muito bem vestido. Levava aquela... O tempo do pião aquele, pá... Coisa que me encantava. Dava aquela bomba no pião e soltava o pião ficava... De lata. Outra coisa... Quebra-cabeça que a gente tinha que resolver, era um bloquinho que tu abria e tinha que resolver. Era muito bom (MOURA, 2005).

A Banda não tocava somente em Pelotas, viajava para outras cidades para arrecadar donativos e participar de eventos do Exército da Salvação. Alguns entrevistados participaram dessas viagens e relatam como foi:

De vez em quando, a gente ia a Porto alegre. Até fizemos algumas vezes a campanha de Natal lá pelas ruas de Porto Alegre, ali pela Borges de Medeiros. De vez em quando vinha uma água lá de cima... O pessoal não tava acostumado e davam um jeito de correr a gente daquele lugar ali. Lembro que a gente foi umas duas vezes, no mínimo, a São Paulo, com a Banda, com ele. Congressos. Uma vez veio o presidente geral do Exército da Salvação. Eu sei que foi uma visita do comando lá. O Principal, o que comandava, o mais antigo. A gente foi a São Paulo, recebê-lo lá. Esse tipo de coisa (DIAS, 2005).



Alojamento do Exército da Salvação em São Paulo, 1955.



Praça da República, em São Paulo, em 20/08/1967.



Junto aos oficiais do Exército da Salvação, em São Paulo, 1967.

As apresentações da Banda do Lar de Meninos ficaram registradas em fotografias e na memória dos músicos que participaram dos eventos, especialmente a apresentação em São Paulo, em 1967, num Congresso que reuniu Oficiais do Exército da Salvação de vários países. A Banda ganhou um destaque especial, pois foi citada em um informativo do Exército da Salvação, na Inglaterra.

Esse documento não apresenta data nem origem, na versão encontrada. Por se entender que seja importante sua apresentação, buscou-se, no verso da

publicação, indícios que o situassem. Encontram-se programações para as atividades do mês de Novembro e uma nota sobre o novo uniforme, que seria adotado entre os meses de Janeiro e Junho de 1968.

Conclui-se que o documento era um informativo do Exército da Salvação, datado de 1967, ano em que Norberto Soares registrou, na fotografia anterior, sua estada em São Paulo, junto com a Banda do Lar de Meninos e o Major Jung, citado e apresentado na fotografia do mesmo. Esse informativo fala do trabalho do Mestre de Bandas Norberto Soares junto ao Lar de Meninos, em Pelotas. Comenta que, mesmo não sendo um salvacionista, Norberto Soares se dedicou à causa ao longo dos anos.

Esse acontecimento teve repercussão, pois a Banda de Pelotas conseguiu impressionar os presentes ao evento. Amaro (2005) recorda o fato, relatando: *a nossa Banda tava tão boa! Acho que foi no tempo do major Jung, nós fomos a São Paulo, de Penha. Desfilamos na Av. São João.*

Os meninos também participavam de acampamentos e festividades promovidas pelo Exército da Salvação e se orgulhavam da qualidade musical da banda a qual integravam. Amaro (2005) diz que *a nossa Banda tocou um monte. Rio Grande, Livramento, fazia acampamento, Porto Alegre, lá fazia sucesso. Em Porto Alegre, a sede era maior que a daqui e não tinha banda. Nós íamos lá, e o sucesso era a Banda daqui.*



Beira Rio, Porto Alegre, 1970.

As fotografias foram catalogadas com data e local pelo próprio Norberto Soares, que registrou a estada em São Paulo, em 1955, a apresentação na Praça da República em São Paulo, em 20/08/67, e a apresentação da Banda no Beira Rio, em Porto Alegre, em outubro de 1970.

As fotografias apresentadas revelam, além das viagens que a Banda proporcionou a seus músicos, uma visão da sua composição étnica. Relacionar o Lar de Meninos a um abrigo de pobres e negros, pelo menos na Banda e nessas visualizações, em relação à cor, não se justifica.

Verifica-se que a relação numérica da etnia era dividida praticamente em igualdade entre brancos e negros, o que pode ter sofrido a influência da localização do Lar de Meninos, região habitada predominantemente por descendentes alemães, e pela atitude do Exército da Salvação em receber os necessitados, sem distinções.

O fator determinante para o ingresso no Lar de Meninos era a necessidade advinda da situação sócio-econômica. Esse fato é comprovado pelas entrevistas e certificado nas fotografias.

Mesmo dentro do Lar de Meninos, as necessidades materiais não foram abrandadas. Soares da Silva (2005) revela que a maioria das roupas que vestiam provinham de doações da comunidade, e algumas, do Exército da Salvação de outros países, que eram muito disputadas por serem de melhor qualidade e mais bonitas.

Na maioria das fotografias, verifica-se que os meninos vestiam roupas simples e muitas vezes estavam descalços. Para os entrevistados, o uniforme da Banda era considerado roupa de gala e se orgulhavam de vesti-lo. Amaro (2005) diz que tocar na Banda e usar seu uniforme *impressionava as gurias*.

Apesar da *aparente pobreza*, a Banda proporcionou muitos enriquecimentos aos seus meninos-músicos. Sempre fazendo campanhas para arrecadar fundos e participando de eventos proporcionados pela própria instituição, os meninos viajavam e conheciam lugares e pessoas. Soares da Silva (2005) participou de várias atividades da Banda e viajou bastante, conforme relata:

Antes da campanha de Natal, fizemos uma campanha nas principais cidades do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e São Paulo, pra arrecadar dinheiro, na época pra implantar uma perna mecânica pra um dos nossos internos, chamava-se Vanderlei Rosa, faleceu há pouco, sapateiro. Nós

vijávamos, tocávamos, passávamos quinze dias num lugar, dez noutro, assim, e com isso arrecadamos fundos pra comprar essa perna mecânica pra ele, foi colocada na época em São Paulo.

Até que o contrabaixo foi um dos instrumentos que mais me deu satisfação, em todos os sentidos, tanto no tocar, como foi com ele que eu viajei por esse Brasil a fora aí, tocando com o contrabaixo. O Exército da Salvação, todos os anos em Dezembro, eles formavam *Bandas Unidas*, com músicos de diversos lugares, pra gravar LPs, na época eram LPs aqueles discos de vinil, com marchas e dobrados e uma série de coisas e hinos, inclusive. Eu era o único que tocava contrabaixo em si bemol, no Brasil. Mas aí eu tive a oportunidade de tocar contrabaixo, e esse contrabaixo me deu a felicidade de viajar para Minas, Brasília, São Paulo, várias vezes, Rio, viajei por esse Brasil a fora graças ao contrabaixo (SOARES DA SILVA, 2005).

Além dos cultos, das campanhas da panela, dos eventos do Exército da Salvação, os meninos ainda tocavam em festas particulares, como aniversários e promoções de lojas do comércio local. Participavam, também, da Parada da Juventude e de festividades cívicas.



Desfile na Semana da Pátria, na Avenida Bento Gonçalves, em Pelotas, em 1969.

As conquistas da Banda fizeram com que os meninos assumissem vários compromissos cívicos. Além dos desfiles tradicionais da Semana da Pátria e 20 de Setembro, na cidade, juntamente com outras escolas, essa Banda começou a desfrutar de honrarias, o que se evidencia no artigo *Tradicionalismo* (1970), da revista *Brado de Guerra*, do Exército da Salvação: *A Banda de Música de nosso Lar*

de Menores em Pelotas toca numa festa da Colônia Progresso, nas proximidades de Pelotas, RS. A Banda de Música recepciona o Prefeito de Pelotas, que vem num carro a evocar o costume antigo.

Porém, no início da Banda, as apresentações cívicas se restringiam mais aos espaços internos da instituição e às proximidades. Relatam-se essas experiências:

A gente marchava ali. Tinha uma ocasião em que todos os dias se hasteava a bandeira. Agora não, os colégios não fazem mais isso, mas na época tinha. Hasteavam as bandeiras, e a banda tocava o Hino Nacional ali. A nossa *bandinha* tocava o Hino Nacional e tudo *direitinho*, na bandeira e essas coisas todas, ali na frente. Marchavam... Botavam em forma e a gente tocava (SILVEIRA, 2005).

Nas cerimônias cívicas, como especifica Edegar Silveira, a apresentação dos Símbolos Nacionais era padronizada. *A marcha*, a disposição dos corpos *em forma*, a execução do Hino Nacional dentro das formalidades exigidas, tudo isso compunha um quadro disciplinar que, sem dúvida, precisava ser construído.

Silveira (2005) revela que dispunham de uma sala especial para o ensino musical e de um amplo pátio para os ensaios da Banda. Os ensaios no pátio eram feitos para a obtenção da padronização dos movimentos corporais, orientados pelo professor Norberto Soares.



Ensaio no pátio do Lar de Meninos, s.d.

O espaço físico facilita a organização de uma banda. Na fotografia acima, visualiza-se a parte prática em termos de estruturação corporal. Norberto Soares guia seus alunos com sinais específicos de comando, e os meninos procuram atender a esses sinais. Não se verifica uma uniformização nos movimentos, até mesmo porque se tratava de um ensaio, e essa construção se faz pela constância desse ato. No entanto, registra-se a existência de um espaço físico e a exposição da aula prática do professor Norberto Soares para a construção visual da Banda.

Além da sala de música, onde os meninos da Banda recebiam lições práticas e teóricas, do espaço do pátio, para os ensaios das marchas e disposições corporais, Norberto Soares dispunha de total confiança dos Diretores e de todo o material e instrumentos necessários para a formação da Banda. Muitos dos instrumentos eram importados, conforme relato dos ex-alunos, doados pelo Exército da Salvação de outros países como: Alemanha, Inglaterra, França e Estados Unidos. Quando vinham sucateados, Norberto Soares os levava para casa para consertar em sua oficina.

Com todo o empenho e cuidado para a formação da Banda, os meninos fizeram muitas viagens, conheceram lugares e tiveram diversas experiências. Os ex-integrantes da Banda lembram que, quando iam tocar em uma festa particular, sofreram um grave acidente com o caminhão que os conduzia. Muitos ficaram gravemente feridos e foram atendidos em hospitais da cidade. Dizem que o primeiro socorro foi prestado no antigo Sanatório Veloso, na Avenida Fernando Osório, próximo ao acidente. Graças a esse atendimento, um jovem que perfurou o baço e o fígado conseguiu sobreviver.

Muitas viagens, muitos encontros e muitas histórias e estórias marcaram a vida dos meninos da Banda, contados com orgulho e saudades.

3.2.4 Um Aprendizado para a Vida

As histórias que se sucedem registram a passagem de cada entrevistado dentro do Lar de Meninos, abordando o motivo pelo qual foram para lá, como criaram vínculos com a nova instituição, com os colegas, com o professor Norberto Soares e com a música.

Carlos Augusto Amaro diz que entrou para o Lar de Meninos em 1968. *Acho que eu tinha sete ou oito anos quando fui pra lá. A minha mãe não podia me sustentar, ela trabalhava, tinha a minha outra irmã, então o patrão dela resolveu me colocar no colégio interno.*

Apesar de ficar interno, continuou mantendo contato com a família, com a mãe e a avó, que o visitavam. Confessa que, às vezes, quando chegava o domingo e a mãe não aparecia, ele se escondia na escadaria da sala de música para chorar. Em troca de sua estada no internato, o patrão de sua mãe contribuía com um saco de arroz por mês. Permaneceu no Lar de Meninos durante mais ou menos dez anos, saindo somente para cumprir as suas obrigações com o Exército.

Começou a estudar música com dez anos, quando entrou para a Banda, aprendendo com o professor Norberto Soares. Utilizando-se do aprendizado musical, já fora do Lar de Meninos, Amaro, tocou nas bandas do Colégio Pelotense, do Colégio Gonzaga e na Escola Técnica. Tocava trompete.

Profissionalmente, revela que tocou muito tempo na Banda da SMUD. *Tocava bailes de carnaval. Ganhei dinheiro. Toquei em muitas bandas aí... San Remo, Hawai... Só carnaval. Graças a Deus nunca deixei a desejar, fazia o que tinha que fazer.*

Em 74 fui pra Brigada. Fiquei um ano trabalhando no policiamento pra depois, por intermédio do Edegar (colega do Lar de Meninos e Militar da Brigada), dos caras que me conheciam, entrei pra Banda. Eu tava na operação Golfinho e mandaram me chamar. Eu era soldado. Soldado Amaro se apresenta na Banda. Depois não saí mais da Banda. Fui corneteiro, 3º, 2º e 1º Sargento. Hoje eu sou 1º Tenente na reserva. Isso aí a música me favoreceu. Agradeço ao professor Norberto, sem ele... (AMARO, 2005).

Amaro diz que seu primeiro contato com a música foi no Lar de Meninos. *Fui conhecer lá dentro com ele. A gente vai se apegando e se apaixonando pela música. Até hoje.*

João Evaldo Cunha Dias foi para o Exército da Salvação por uma condição atípica. Ele tinha o pai e a mãe. Não tinha o perfil dos outros meninos. O motivo de ele ter ido para lá foi a preocupação de uma tia com o seu futuro. Dias fala de sua ida para o Lar, aos oito anos de idade. Diz que seu pai viajava para trabalhar nas

granjas e passava alguns meses fora de casa, e sua mãe sofria de problemas mentais, nervos ou depressão, o que explicaria a preocupação de sua tia.

Como era muito jovem, Dias reforça: *Eu tive que ir. Eu não escolhi. Era uma criança.* Assim como as demais crianças que freqüentaram o Lar de Meninos, a escolha partiu dos pais, responsáveis ou de instituições.

Começou na Banda aos doze anos, tocando triângulo, e passou para o instrumento de sopro. Embora não tenha seguido carreira como músico, afirma que a música o ajudou financeiramente.

Alguns anos, depois que eu saí do colégio, eu toquei até em carnaval, mas só pra fins financeiros, vários anos, só carnaval. Fazia o meu feijão com arroz, nas escolas de samba, só carnaval. De vez em quando viajava lá fora, no Uruguai, cidades perto, Piratini, Santa Vitória, Hermenegildo, alguns anos. Só carnaval pra fins financeiros. Não tava trabalhando... (DIAS, 2005).

Ao lembrar do Lar de Meninos, Dias afirma que, se pudesse, ajudaria a instituição, pois, *durante nove ou dez anos, lá foi a minha casa. De repente, se eu não tivesse passado por lá, como eu tava sendo criado, com o problema da minha mãe, meu pai que saía, de repente eu não sei onde eu estaria hoje.*

Fala que Norberto Soares era uma pessoa muito querida e que o visitou umas três vezes no hospital. *Lembro que ele queria se comunicar, mas aí só corriam lágrimas.* Dias é funcionário civil da Marinha e trabalha na Capitania dos Portos em Rio Grande há muitos anos.

José Francisco Soares da Silva revela um pouco de sua história no Lar de Meninos:

A minha mãe trabalhava de empregada doméstica, sabes que é muito difícil a empregada doméstica conseguir levar o filho na sua companhia no trabalho. Anteriormente ela morava nos empregos onde trabalhava, aí ela foi trabalhar no Exército da Salvação como cozinheira, aos meus sete anos de idade. Ela trabalhou lá um período de um ano e meio mais ou menos, não chegou há dois anos e, quando foi para um outro trabalho, nisso eu fiquei interno, no colégio interno até uns vinte anos, 19 anos, quase vinte, não tinha completado vinte quando saí (SOARES DA SILVA).

Logo que entrou para o internato, já foi participar da Banda. Embora não tenha se profissionalizado na música, afirma que tocou algum tempo na Banda da SMUD, levado pelo professor Norberto Soares, e também em alguns carnavais. Depois seguiu sua vida trabalhando. Trabalhou, entre outros lugares, na Modulados San Martins, com o aprendizado de marcenaria que obteve dentro do Exército da Salvação. Sua profissão atual é cabeleireiro, a qual não aprendeu dentro do Lar. Afirma que ainda aprecia a música.

Embora não exerça mais a minha atividade de músico, não toque mais, eu adoro ouvir bandas. A música é como aprender a andar de bicicleta: nunca mais esquece! Se me deres uma partitura, eu vou lê-la. Posso não tocar porque não tenho mais embocadura, não tenho mais nada e tal, mas eu sei ler a partitura toda. Isso eu não esqueço mais, graças ao Norberto Nogueira Soares (SOARES DA SILVA, 2005).

Falando das aulas de música, revela que os meninos queriam participar da Banda, também para poderem sair da rotina.

Era uma atividade que todo mundo que fazia gostava. A gente também tinha interesse. A gente não tinha por que fazer frega. Tava ali pra aprender, a gente gostava daquilo, até porque era uma atividade que fazia com que a gente tivesse um pouco mais de regalias, também dentro do próprio regime da instituição do Exército da Salvação. Com isso a gente tinha a liberdade de sair pra tocar em diversos lugares, viajar. A gente fazia encontros jovens duas vezes por ano, tanto aqui como fora, então tudo isso... A gente também tinha esse interesse. Uma das razões de muitos fazerem parte da Banda era justamente por isso, essa liberdade um pouquinho maior (SOARES DA SILVA, 2005).

Passando parte da infância e da adolescência dentro de uma instituição, muitas relações são traçadas, laços são firmados, afetos conquistados, condutas formadas. Soares da Silva retrata as relações dessa vivência.

O Exército da Salvação foi importante na minha vida e acho que na vida da grande maioria, todos que estiveram lá dentro, não importa a classe social que tá hoje nem a sua condição financeira, nem coisa alguma, isso, tu podes ter certeza de que nós usamos, eu uso até hoje. Eu uso tanto o meu lado sentimental, como o meu lado profissional, familiar. A minha conduta de vida é baseada no que eu aprendi lá dentro. Nós até hoje nos tratamos como irmãos, a verdade é esta, porque nós vivíamos uma grande parte da nossa vida. Eu entrei pra lá com sete e saí

com dezenove e tiveram outros tantos que passaram esse mesmo período que eu, uns acho que até mais. Então a gente era, e até hoje a gente é, como irmão, a gente, toda vez que se encontra, e até uma das coisas que eu até lamento não ter acontecido mais, é o encontro de internos, nós fazíamos todos os anos, mudou a direção do Lar lá, não sei por que razão isto não houve mais, mas isto daí é importante pra gente rever os amigos, os irmãos como eu digo. Uns tão até fora de Pelotas, mas a gente tem até hoje esse espírito de irmandade (Idem).

Apesar de ter se adaptado à nova situação e de ter conquistado muitas coisas importantes em sua vida, José Francisco desabafa:

Essa foi uma experiência que na verdade nenhum queria ter, que todos querem estar no meio, no seio familiar, entendesse... não tem nada melhor do que o próprio seio familiar, mas por necessidade a gente acabava lá e a gente tem que aprender com o tempo. Quando a minha mãe foi embora, eu chorei acho que uma semana. Mas depois também eu me conscientizei de que aquilo era necessário, e, aí, tu passa a viver aquela vida como se fosse a tua vida realmente e, acredito, acaba tendo uma paixão enorme por aquilo, um amor enorme por aquilo e gratidão muito grande. Pode ter certeza disto. Que todos aqueles que lá não quiseram ficar, infelizmente, foram muito mal sucedidos na vida, uns foram até assassinados, porque não adianta, se lá não fica e em casa não tem o apoio familiar, o abandono, às vezes. Às vezes, tem abandono em casa por necessidade, a mãe precisa trabalhar, não é à toa que esses meninos tão lá. Ou eles têm só a mãe ou só têm o pai e este tem que buscar o sustento. Com isso seus filhos ficam ao Deus dará. Então a tendência realmente é muito maior de eles se envolverem com coisas que não devem, do que devem e, aí, tu vê a desgraça. Aqueles que lá não quiseram ficar, que saíram, que também não obrigavam ninguém a ficar. Se tu não queres ficar, tu podes ir embora; olha, não quero ficar, então tá. Chama o pai ou a mãe... Olha, o seu o menino não quer ficar e pronto, pode levar. Ninguém é obrigado a ficar lá dentro, entendesse? E aí, pode ter certeza de que a grande maioria deles teve um fim drástico e tal, e vários tiveram. Mas aqueles que lá ficaram eu conto, assim nos dedos, alguns que tiveram problemas, muito poucos, que eu lembre assim, acho que dois ou três só.

Eu te digo que a minha vida foi regrada por aqueles ensinamentos. A minha experiência de vida realmente começou a partir dos meus sete anos. Então eu não posso dizer que foi mudada a minha vida. Eu acho que a minha vida foi muito bem regrada, foi muito bem estruturada no lado de ser um cidadão, do ensinamento. Porque ali dentro eu tive a oportunidade de aprender tudo (SOARES DA SILVA, 2005).

Quando fala do professor Norberto Soares, o ex-aluno do Lar de Meninos diz que, apesar de ele ser um homem de pouco brinquedo e muito regrado, *era uma pessoa de coração enorme, pessoa maravilhosa, eu sinto até hoje muita saudade dele, porque ele sempre foi muito atencioso com todos nós. Ele fazia questão de que a gente aprendesse, e ele fazia questão de que a gente vivesse da música.*

Edegar Vieira Silveira diz que morava com seus pais. *Depois o meu pai faleceu, e a minha mãe me botou lá. Aí, quando eu fui pra lá, eu tinha cinco anos. No começo eu chorava muito. O Devair, que já era maiorzinho, disse que me consolava.*

Quando ficou maior, ajudava os outros meninos. Lia estórias e, segundo alguns ex-colegas, até ensinava a tabuada para eles. Participou de várias atividades dentro do Lar de Meninos e garante que utiliza tudo o que aprendeu lá dentro na sua vida. Gostava muito de jogar futebol e até, quando estava no Quartel, foi levado para jogar no Farroupilha, pelo Coronel Poeta. O futebol e a música concorriam nas horas de folga do menino. Muitas vezes, conta que o professor Norberto Soares foi buscá-lo pela orelha, no campo de futebol, para ensaiar na Banda. Silveira afirma que o professor Norberto o incentivava muito a estudar música e fazia questão de buscá-lo onde ele estivesse. Também Silveira buscava o professor no ponto de ônibus com a charrete do Lar de Meninos. Essa relação se afinou, e Silveira foi tocar, ainda muito jovem, na Banda da SMUD.

Silveira lembra, com detalhes, de muitos fatos ocorridos dentro do Lar de Meninos. Lembra dos castigos, das brincadeiras, dos acidentes, dos acontecimentos do dia-a-dia e de vários colegas de sua época.

Trabalhando em várias atividades, Silveira nunca se desligou da música e tocou, além da Banda da SMUD, em muitos carnavais, nos melhores conjuntos da Zona Sul.

A música foi responsável pela carreira profissional de Silveira, conforme relato:

Aí eu fui pra Brigada e tive umas determinadas regalias... Meu curso era de um ano. Tirei o segundo lugar no meu curso de polícia. Depois servi um ano. Tinha várias matérias, desde a parte de enfermagem, primeiros socorros, tem tudo. Legislação de tudo que é tipo...Trânsito...Eram umas vinte matérias, e eu tirei o 2º lugar. Aí tem um caso pitoresco, né. Eu tinha uma *varize* na perna, e o Damasceno já tinha falado com o Comandante que eu fui pra substituir, o Nelinho, porque ele ia se aposentar e não tinha nenhum contrabaixista, mas eu nunca tinha tocado esse baixo-tubo. O Damasceno já tinha falado com o Comandante, e, na hora do exame médico, o Dr. Luís, que era especialista em varizes e tal e coisa, já tava me rodando, separando assim. Aí o Comandante vinha vindo bem *devagarzinho*, caminhava lento, entrou na enfermaria e disse: *Não! Esse aí não. Ele toca bombardino, e nós não temos quem toque esse instrumento.* É porque eu era músico, senão eu tinha rodado. O médico já tinha me rodado, aí o Comandante não deixou

dizendo: *Esse aí nós precisamos*. Aí eu fui pra Banda e eu sempre toquei trombone e bombardino. O Damasceno disse que eu ia pegar o contrabaixo. Eu disse: ah, mestre, eu nunca toquei o contrabaixo! Já fiz partitura de contrabaixo, no bombardino em si bemol, isso aí eu já toquei na bandinha do Exército da Salvação, quando não tinha o tubo. Ele disse: *tu tens um bom porte e tu vais te dar bem*. E me dei bem. Modesta parte, todo mundo na cidade falava que eu fui um dos melhores contrabaixistas que apareceu em Pelotas, considerado assim entre bandas. Eu tinha uma facilidade pra tocar. Às vezes um outro instrumento não fazia uma partitura ou tinha uma parte que os caras esqueciam ou não conseguiam fazer, e eu fazia na mesma tonalidade daquele instrumento, eu já saía fazendo. Então eu solava qualquer choro que eu tocava no trombone, eu fazia no contrabaixo. É, eu tinha uma prática de instrumento, eu tinha uma embocadura bonita, de longe já escutava o meu contrabaixo, eu tirava um som harmonioso, bonito, eu tinha uma embocadura perfeita no contrabaixo. Aí me dei! Eu nunca achei que... Mas disseram que eu tinha porte pra tocar. Eu toquei até 1º Sargento. Toquei uns... Eu entrei em 73 pra Brigada, saí 3º Sargento em 75, 79 saí 2º e 86 saí 1º. Em 92 saí Subtenente, até 91 mais ou menos. Depois em 92 eu fiz concurso pra mestre e 92 eu saí Subtenente-Mestre de banda. Me reformei agora como 1º Tenente (SILVEIRA, 2005).

Silveira trocou o futebol pela música. A formação musical teve influência total na sua carreira militar, e ele lembra do professor Norberto Soares como um mestre que tentou seguir quando assumiu o posto de Mestre da Banda da Brigada.

Para Silveira, o professor Norberto Nogueira Soares teve uma grande participação em sua carreira profissional, fato de que nunca se esqueceu. *Quando eu saí sargento, eu fui lá na casa dele agradecer. Logo que eu saí 3º Sargento, em 75, a primeira pessoa de que eu me lembrei foi dele. Fui lá na casa dele. Eu ia seguido na casa dele... Tudo o que eu aprendi foi com ele.*

A história de Flávio Moura não foi muito diferente das demais, e pretende-se registrá-la com sua própria narrativa:

Eu fui pro Exército em função de necessidade mesmo. A minha mãe era cozinheira de chácara, de estância, assim, morava bem pra fora. Aí, como eu não tinha recurso pra estudar, eu vim aqui, pro Exército da Salvação. Em 54, acho que foi por aí, eu vim com 7 ou 8 anos pro exército. Não tinha nenhuma relação, assim, com muita gente até os sete anos, porque fui criado muito pra fora, vendo sempre as mesmas pessoas. Cheguei aqui no Exército da Salvação e foi um baque. Ali tinham cinqüenta e poucos meninos, tudo morando junto em alojamentos e quartos. As camas tudo pegadas umas nas outras, né. Na hora de deitar, tinha que botar o uniforme. Todos botavam aqueles pijamas de abotoar atrás, enfiava as mãos, feito macaco, barbaridade! Aquilo ali me causou um impacto muito sério mesmo. A família me deixou lá e me deixou mesmo, né, não foi mais me ver. Fiquei bastante tempo sem eu ter contato com a família. Isso me deixou muito, muito frustrado! Aí... O que acontece... Eu só fiquei no Exército da Salvação por causa da música. Quando eu cheguei lá, a filha do Capitão tava

tocando um piano. Tocava piano ela. Eu fiquei escutando aquele piano, e, quando eu vi, a pessoa que me deixou lá já tinha ido embora, e eu fiquei envolvido naquele piano. Até hoje eu não esqueci a música que a moça tava tocando lá... Paris está em chamas (o filme). Isto mesmo. Pá, cara, eu fiquei envolvido com aquela música, com aquela melodia daquele piano ali... Passou aquilo ali, tinha que entrar na rotina, mas sempre com aquela... Aquele sentimento de ter rompido aquele vínculo, assim de uma forma bruta. O que acontece: já tinha a Banda lá. Então eu comecei a me envolver com a Banda, passei a chegar mais pra perto da sala da banda. Tinha um pessoal ensaiando ali, e eu ficava na porta da sala da banda ali, atrás da porta, ouvindo. Comecei a me envolver com a Banda, eu era *pequeninho*. Tinha os maiores, tinha os mais velhos que formavam a Banda. A Banda era muito boa, muito boa. O maestro tinha um zelo por aquela Banda que vou te contar. Eu comecei, ficava *escondidinho* ali atrás da porta, meio xucro. O maestro mandava eu entrar, e eu ficava ali, escondido, né, não queria entrar na sala. Aí foi, o maestro começou a me cativar. Passava por ali, eu era *pequeninho*, tinha 7 anos, ele me passava a mão na cabeça, dizia: *Tu vais tocar na Banda ainda, vais tocar na Banda*. Eu não acreditava muito que ia tocar na Banda, mas era aficionado por aquilo ali. Só fiquei no Exército da Salvação por causa da Banda, senão, eu tinha dado um jeito de fugir. Por causa da Banda. A Banda foi realmente o elo que me prendeu lá dentro. Senão, na situação em que eu fui deixado lá, eu fiquei muito, muito traumatizado. Fui me aquerenciando mais com o pessoal da Banda, me entrosando, ia chegando... Aí, o maestro em seguida já achou uma... Sentiu que eu tava muito envolvido por aquilo ali, né... Quando ele chegava, eu já ia esperá-lo na carroça, ali... Já entrava com ele na sala da banda, vendo ele naquele movimento, colocando as partituras nas estantes ali.

Quando eu terminei o primário lá, eu ainda consegui, seguramente, por influência da Banda, porque eles viram que eu fazia um bom trabalho, eu terminei o primário. Foi conseguida uma bolsa pra alguns que tinham um procedimento de acordo com o que eles entendiam, com as regras, que daria pra sair de lá e estudar na cidade. Eu fiz admissão ao ginásio no Santa Margarida, com bolsa. Vinha todo o dia de ônibus e retornava ao meio-dia pra estudar no Santa Margarida. Acho que éramos seis, donde a maioria era da Banda. O último ano que eu tive no Santa Margarida foi em 1960. Entrei em 59 e saí em 60. Não me recordo bem o ano nem se eu fiz só o admissão ou se eu fiz o 1º ginasial também lá no Santa Margarida. Depois do Santa Margarida, eu fiz meio ano no D. João Braga, onde eu consegui entrar pela mãe do Marcos. Foi aí que eu entrei nos Lobos (grupo musical). Em 62 eu fiz teste pra Escola. Fui pra Escola Técnica, e em seguida, com os ensinamentos que tive da Banda do exército, entrei na Banda da Escola Técnica, na época em que era fanfarra ainda. Consegui tirar o curso técnico todo. Tocava na Banda da Escola e tocava nos Lobos. Paguei todo o meu curso técnico com os Lobos, com a música. Concluí, na verdade, o curso técnico, porque depois veio a discoteca e rebentou a maior parte das bandas. Mas aí pela influência, pelo trabalho que eu prestava na Banda, eu consegui serviço na Escola. Aí eu passei pro curso noturno, terminei o curso técnico de noite e de dia eu trabalhava na Escola. Tudo porque o coordenador da Banda na Escola me conseguiu serviço. Tudo porque eu tinha um desempenho razoável na Banda da Escola. Terminei o curso técnico todo custeado por mim mesmo, custeado pela música. A música teve uma influência decisiva em todos os segmentos da minha vida, praticamente. Desde aquele piano, até hoje eu não esqueço essa música. Essa música faz parte do meu repertório em função disso aí. A primeira melodia que me encantou, assim, me despertou pra música, pra me enveredar pra essa carreira aí, foi o piano, foi essa música, Paris está em Chamas, o nome do filme (CANTO). Até hoje me arrepiá. Eu tenho aquela imagem daquela moça bonita, tocando piano naquela sala. Pô, uma sala grande que tinha um piano. Uma coisa que eu nunca tinha imaginado na minha vida. Morava num rancho de pau-a-pique, no interior, tapado de santa fé. Aquilo me deixou... Custei muito a me adaptar

com essa nova situação. Pra mim, a música foi decisiva em todos os segmentos. Depois saí de Pelotas, fui pra CEEE, trabalhar em Candiota. Na chegada, no primeiro churrasco que houve, eu toquei trombone. Abriam-se todos os caminhos, não teve dúvida. A música foi decisiva.

O Norberto era um incentivador. Ele dizia: *Vocês têm que seguir, tirar um ofício na vida, têm que estudar, mas a música é uma possibilidade de vocês também terem um ganho extra.*

Pra mim ele foi um exemplo de vida. O que eu não consegui de exemplo da família, porque eu fui criado longe da família, o maestro me passou muito disso daí, muito! Foi, pra mim... Foi um achado ter parado lá na Banda. Se não tivesse canalizado a minha vida pra esse tipo de coisa, hoje eu estaria, sinceramente, ou eu taria capinando lá fora, na capoeira lá ou, sabe lá, se não tivesse lá no exército fugido e não tivesse marginalizado mesmo. O meio, às vezes, influi muito, obriga. E mesmo no meio, tu vê, o princípio que eu adquiri lá, na época em que a gente tocou, que foi profissional na noite aí, nunca me despertou, nem por um momento, o consumo de alguma droga. Nunca precisei fazer uso desse artifício. Eu sempre fui tão ligado à música que me bastava a música, sem nenhum artifício.

Eu sou técnico em mecânica formado na Escola, mas com especialização em segurança do trabalho, me aperfeiçoei em segurança do trabalho. Cheguei a cursar Direito, fiz três anos. Cursava Direito e Economia. Na época ainda que tava no conjunto, que o conjunto ainda mantinha a coisa. Mas depois tive que parar. Aí, fiz concurso pra CEEE, passei, fui trabalhar na CEEE e me aposentei como técnico em segurança (MOURA, 2005).

A comunicação através da música mostrou caminhos para que os alunos das bandas que Norberto Soares comandava interagissem *no* e *com* o mundo, podendo realizar, segundo Freire (1977, p. 65), a simultaneidade, *transformando o mundo através de sua ação*, o que representa *captar a realidade e expressá-la por meio de sua linguagem criadora*. Freire ressalta as relações proporcionadas pelo diálogo que se alicerçam no amor, na confiança, humildade e esperança. Essas relações certamente foram influenciadas ou facilitadas pela linguagem musical praticada entre o professor Norberto Soares e seus alunos, tanto na SMUD como no Lar de Meninos. A música, para os ex-alunos de Norberto Soares, foi a *linguagem criadora* que proporcionou não somente a projeção profissional, mas, principalmente, a formação para a vida.

Os meninos, hoje homens, refazem as suas histórias, complementando a história do professor Norberto Nogueira Soares, da SMUD e do Lar de Meninos. Registram-se, dentro do contexto deste estudo, as relações de vida e trabalho proporcionadas pela educação musical.

CONCLUSÃO

Conclui-se este estudo, que apresenta a história do professor e maestro Norberto Nogueira Soares, inserida em contextos históricos, com algumas conotações políticas, religiosas e educacionais, comprovando ou acentuando os procedimentos disciplinares dispensados para a execução musical e analisando as influências da educação musical na vida de seus alunos.

A primeira análise conclusiva se faz dentro da explanação do capítulo que aborda a Música na História da Educação.

Traçadas as relações de música na história da educação, constata-se que, especificamente na educação brasileira, nas décadas estudadas, a música foi utilizada para divulgar os interesses políticos, que visavam ao crescimento econômico pelo trabalho.

Quando Roquette Pinto diz *trabalhar cantando*, revela um traço de *cumplicidade*. A disciplina deveria ser alcançada para que, dóceis, os corpos trabalhassem pelo progresso do país. Foucault (1979, p. 148), quando indaga *de que corpo necessita a sociedade atual*, traduz essa *cumplicidade* que se entende por *corpo do querer*, na qual o autor avalia o corpo *no nível do desejo e no nível do saber*.

Em Makarenko, encontram-se registros sobre docilidade/utilidade, nos quais o corpo deve ser preparado para atender aos objetivos. O autor enfatiza (1980, p. 158) que *o verdadeiro móbil da vida humana é a satisfação do futuro. Essa satisfação é um dos principais objetos sobre que opera a técnica pedagógica*. Para atingir a satisfação, o autor diz que, *em primeiro lugar, é preciso organizar a própria alegria, fazê-la nascer e situá-la como uma realidade*.

Se um corpo se torna dócil e útil despertado pelo seu próprio *desejo e satisfação*, entende-se que esse corpo não irá se rebelar contra seus próprios desejos e atenderá aos comandos, ciente de que sua utilidade produz algo de grandioso para si e para os outros, tornando-se cúmplice do sistema pelo *querer*.

A *técnica pedagógica* se produz por manobras elaboradas, e a educação musical foi utilizada visivelmente nesses processos construtivos a partir de *táticas* que, para Foucault, constituem-se na

arte de construir, com os corpos localizados, atividades codificadas e as aptidões formadas, aparelhos em que o produto das diferentes forças se encontra majorado por sua combinação calculada (FOUCAULT, 1987, p. 141).

Nesse enfoque, Foucault se refere às táticas militares e à organização de tropas. Relacionando-se esse contexto visual que compreende a organização, lugares, movimentos e relações entre os corpos com as imagens de bandas de música, compreende-se que a tática opera em ambas, assim como os resultados se aproximam. Marcham os soldados musicais, imponentes, sob o som da glória patriótica, embalando o progresso do país!

A música despertou o interesse dos governantes por ser uma arte que fascina e dá prazer e por ter uma trajetória histórica comprometida com a disciplina. Por isso, aparentemente, apresentava os resultados desejados.

Villa-Lobos, sabendo do interesse do governo em despertar o patriotismo, apresenta um projeto que disponibiliza a disciplina dentro da educação em uma atividade agradável e aparentemente inofensiva: a música.

A música trabalha o lado emocional que aflora a sensibilidade, instiga a criatividade, promove diálogos, humaniza pela afetividade e, por isso, fascina. Por outro lado, desenvolve fortes traços disciplinares que são necessários à sua execução.

Descrevendo somente a parte técnica da música, fica difícil compreender como essa arte pode atrair para si crianças e adolescentes com tanta inquietude, com fortes impulsos de liberdade e com freqüentes quebras de regras. Porém a outra parte componente da arte musical, a que trabalha com as emoções, libera os sentimentos que promovem fugas interiores, satisfações capazes de abrandar a rigidez da técnica. As fugas desenvolvem diálogos entre técnica e sentimento, transformando pontos aparentemente antagônicos em efusão harmoniosa.

Esse pequeno parecer sobre o ensino musical e, principalmente, sobre a junção da técnica que domina e do sentimento que liberta permite a abordagem da utilização da música na educação.

Que rica combinação se pode ter: disciplina e controle, enquanto os controlados ficam satisfeitos *no* que fazem e *como* fazem. Tornam-se perfeitos os casamentos música/disciplina/educação. A música utiliza a disciplina em seu estudo

e execução; a educação utiliza a música para obter disciplina; a música utiliza a educação para se divulgar; e a política obtém os frutos dessa união.

O projeto de Villa-Lobos pretendia englobar o maior número de alunos, e o canto era a forma mais fácil, rápida e eficiente.

As bandas de música participavam dos eventos cívicos e projetavam a disciplina no contexto educacional, porém possuíam um menor número de componentes e se constituíam em gastos para os poderes públicos. O investimento feito pelo governo no Canto Orfeônico foi criar cursos que possibilitaram a especialização de professores de música, com a criação de alguns cargos, o que também precisaria ser feito se fossem investir nas bandas. Ocorre que as bandas necessitam de instrumentos que são relativamente caros, de espaço físico, o que acarretaria em obras, de uniformes elaborados e de transporte. O canto utiliza a voz como instrumento, o que facilita a sua execução.

Quando se pensa em fortalecer a disciplina por meio de uma construção pedagógica, deve-se pensar na recepção, de que modo os alunos aceitarão essa tarefa. Pode-se enaltecer a genialidade de Villa-Lobos, além da de compositor, também nessa concepção de articulador político-pedagógico. Por não dispensar tantos procedimentos disciplinares para a sua execução como as bandas, o canto seria, além das facilidades apontadas, a forma ideal para essa função.

Dessa forma, o Canto Orfeônico foi utilizado como estratégia político-educacional, e a educação musical alcançou o seu objetivo. Tornou-se a grande divulgadora dos interesses que regiam o país. Pode-se dizer que, dessa maneira, a utilização da música tenha sido uma grande tática política.

Havia a prática musical no contexto do Programa Educacional, que, projetado em várias áreas, fortalecia-se. O gosto e o interesse pela música e o civismo foram conquistados.

Ampliar o conhecimento musical e tocar um instrumento, para muitos alunos do Canto Orfeônico, foi um prazer, e a disciplina do estudo musical foi encarada como uma necessidade para alcançar a forma perfeita desse prazer. Assim se encara a expansão das Bandas de Música dentro da educação e a utilização da música no projeto político-educacional das décadas estudadas.

Entende-se que a música continuou, após a sua exclusão como disciplina obrigatória no currículo nacional, sendo uma arte da técnica, da disciplina e que as crianças e os adolescentes das escolas brasileiras continuaram sendo cativados,

fascinados e influenciados pelo seu lado compassivo. Acredita-se, também, que continuou existindo um forte interesse dos professores e dirigentes das escolas em propiciar o ensino musical em suas instituições. Observou-se, ainda, um crescente interesse na criação e manutenção de cursos de música nas universidades brasileiras, preparando profissionais para atuarem. Mesmo assim, não se projetou, nacionalmente, um programa educacional que desenvolvesse esses interesses e atendesse a eles.

O grande responsável pela difusão da música nas escolas foi o projeto político-educacional. Pode-se dizer que o programa orientado por Villa-Lobos atendeu aos interesses do Governo, mas também se pode enfatizar que existiu um interesse, uma meta.

A música, no período compreendido entre as décadas de 1970 e 1990, quando entrou nas escolas, salvo alguns projetos individualizados e conscientes, assumiu somente um papel de arte de entretenimento, de arte contemplativa, que poderia, se orientada, transformar-se em arte construtiva e participativa, mas isso dependeria de um projeto conciso e coerente, com capacitações e apoio político, o que, nesse período, não aconteceu. Entende-se que a ausência da música na educação refletiu, adiante, em uma música massificada, criticada pela sua desintegração, pela decomposição de suas formas e sentidos. A partir da década de 1990, começam a ser articulados projetos e leis para novamente incluir a música na educação brasileira, o que poderá gerar tantos outros estudos e análises.

Observa-se que, em âmbito nacional, nas décadas estudadas, muitas vidas foram influenciadas pelo programa que instituiu a música na educação. Não somente o crescimento econômico foi favorecido pelo incentivo ao patriotismo. Fez-se notar uma consciência nacional em termos políticos, com a qual os alunos do Canto Orfeônico, filhos da ditadura e da disciplina, lutaram por seus direitos e se rebelaram contra os desmandos políticos. Muitos artistas manifestaram suas inconformidades e levaram multidões que cantavam e trabalhavam a cantar e a lutar.⁸

A partir dessa exposição, futuras investigações poderão se encaminhar; cabe, no momento, o registro e a reflexão.

⁸ Ver Chauí (1997, Finalidades-funções da arte).

Segue-se a análise da relação música/disciplina, percebendo-se, no segundo capítulo, Descobrimos um Professor, essa relação a partir dos métodos utilizados por Norberto Nogueira Soares. Entende-se que a disciplina é essencial no estudo musical: a teoria, o instrumento e a leitura da partitura são processos disciplinares que se completam. Mentes e corpos se unem para a eficácia do ato de executar um instrumento. As facetas da música são reveladas pelo estudo, pela prática repetida, pelos exercícios, pelo domínio das funções físicas e mentais, ou seja, pela disciplina. No caso de uma banda, além do instrumento, o músico deverá dominar o corpo para a marcha com garbo, tendo noções de movimento, lateralidade e alinhamento.

O quadro disciplinar exigido para o estudo musical foi verificado nas duas instituições estudadas com muita semelhança de métodos, o que se associa, já que o professor era o mesmo.

A disciplina do estudo musical condiciona o aluno pela técnica da execução, pela obediência ao comando do regente e pela postura do corpo. Assim, considera-se o músico uma pessoa disciplinada, portanto útil ao sistema.

A música revela uma disciplina própria para a sua execução, que, sozinha, sustentaria a sua comprovação. Este estudo, porém, amplia a visão da disciplina do estudo musical, buscando outras concepções disciplinares a partir do maestro Norberto Soares. A disciplina do professor Norberto Soares é analisada através de seus métodos pedagógicos, sendo que se conclui que sua vida era disciplinada e que suas atitudes como professor carregavam fortes traços da sua postura de regente. Reunindo todas as qualidades para a função, conforme se pode verificar através do perfil traçado com a ajuda de seus ex-alunos, colegas, do filho e de documentos impressos, revela-se que Norberto Soares era uma referência em seu meio, com vasto conhecimento musical, sabendo conduzir seus músicos e demonstrando tantas outras aptidões que possuía.

Acredita-se que o professor tenha se moldado pela intensa dedicação ao estudo musical, desenvolvida desde a infância e fortalecida pela função de mestre de bandas. Sua postura de vida disciplinada permanecia em todas as suas atividades.

Entende-se que uma pessoa disciplinada irá se adaptar às normas dos lugares onde irá atuar. A análise da disciplina nas instituições onde Norberto Soares atuou como professor e regente permite que se complete o círculo das disciplinas neste estudo, abordado no terceiro capítulo: Lugares e Vivências.

Destaca-se que os alunos que procuravam a SMUD tinham um único propósito: a música. Os alunos que freqüentavam o Lar de Meninos se encontraram com a música através do professor Norberto Soares.

Nas duas instituições, a profissionalização foi incentivada e seguida por muitos alunos. A SMUD mantinha um curso profissionalizante de música, e o Lar de Meninos investia na profissionalização em todos os segmentos da educação.

Nota-se, tanto na SMUD quanto no Lar de Meninos, que a música participou da vida dos alunos de forma significativa e que Norberto Nogueira Soares, como professor e Mestre de banda, foi responsável por essa participação.

Assim, as duas instituições, mesmo mantendo projetos diferenciados, através do ensino musical, conseguiram se aproximar, mesmo porque o professor Norberto Soares, que atuou em ambas, levava os alunos do Lar de Meninos para dentro da SMUD para continuarem o seu aprendizado e profissão.

A SMUD é uma instituição musical que concretizou os ideais de seus fundadores e proporcionou à sociedade pelotense e da região o contato com a música. Durante as décadas estudadas, a SMUD formou muitos músicos profissionais, no curso que Norberto Soares ministrava, projetando o nome da Sociedade e da cidade de Pelotas em diversas apresentações da Banda no Estado e no sul do País.

O empenho dos músicos, dos regentes, dos sócios, da diretoria e da comunidade faz com que a SMUD permaneça em atividade até hoje. Existe um respeito pela história dessa instituição e um apego daqueles que dela fazem parte há muitos anos.

Por se tratar de uma sociedade, a SMUD se orienta pelos seus estatutos. Em uma análise, verifica-se que as normas que regem a instituição são peculiares a ela e prezam pela ordem e os bons costumes dentro da sede, pelo zelo ao patrimônio, pelo respeito às pessoas e à música. Esses cuidados e a divulgação da sociedade são um dever de todos que dela usufruem, não somente por serem definidos pelos estatutos, mas também por se formarem elos de comprometimento sentimental, pela amizade e apreço.

Conclui-se que a disciplina dentro da SMUD está ligada aos comportamentos, às atitudes humanas, que não podem degradar a imagem da sociedade. Qualquer membro da Sociedade que se desvie do comportamento exigido poderá ser punido, até com exclusão, dependendo da gravidade de seu erro.

Entende-se que a exclusão por quebra de regras seja rara, porque as exigências, em se tratando de convivência em sociedade, repercutem na vontade dos envolvidos. Entende-se, também, que os músicos, após passarem pela disciplina do estudo musical e atenderem às decisões do regente, estejam moldados para enfrentar a disciplina da sociedade.

Como a maior parte dos sócios, diretores e freqüentadores da SMUD são ligados à música, respeitam o espaço e as pessoas que lhes proporcionam o contato com essa arte.

Além do respeito, existe a afinidade pessoal, os sentimentos que se formaram dentro da Sociedade. Com o passar dos anos, as pessoas que lá freqüentam passam a cuidar daquele lugar como se fosse sua própria casa e a tratar seus colegas como irmãos.

Norberto Nogueira Soares contribuiu para esse círculo de amizades e é lembrado por todos os seus ex-alunos pela sua conduta, afeto e também pela sua postura exigente diante do estudo musical e do profissionalismo. O *mestrinho*, como alguns o chamam, é para esses músicos o exemplo a ser seguido, tanto pessoal como profissional.

Também os músicos da Banda do Exército da Salvação revelam suas vivências. O Lar de Meninos foi uma instituição que lhes proporcionou muitos ensinamentos. As relações de afeto e de família foram criadas em um círculo diferente, que envolvia muitas pessoas e atividades. Havia seleções naturais de círculos, e a Banda reuniu muitos meninos que se *afinaram* pela música, fazendo do *mestre* seu exemplo, da música uma profissão e da disciplina um aprendizado.

A disciplina dentro do Lar de Meninos se estendia em todas as atividades e, no ensino musical, foi facilitada, porque os meninos já a haviam incorporado. A questão disciplinar, segundo as suas origens religiosas, incorporadas pelo exército e pela educação, encontra no Exército da Salvação um terreno fértil e adaptável, pois a entidade constitui, em seu próprio nome, dois gêneros que justificam o uso da disciplina: o exército e a religião (salvação). Verifica-se, pois, que a educação proporcionada pela instituição adotava um regime disciplinar e que a música estava inserida nesse contexto.

Em contrapartida, nota-se que a música foi uma aliada dos meninos nas horas de dificuldades de adaptação, de convivência, de submissão. A disciplina da música, no contexto disciplinar do Exército da Salvação, aparece como *amena*, pois

os meninos do Lar conviviam com formas disciplinares bastante rígidas, que, muitas vezes, eram suportadas por causa da música. Muitos entravam para a Banda para conseguirem um pouco mais de liberdade. Mesmo se submetendo à disciplina da Banda, sentiam-se livres.

Ao se comparar a disciplina nas duas instituições, considera-se que uma sociedade da qual os alunos participam pelo critério da escolha, uma sociedade comprometida com a divulgação e transmissão da arte musical, adote um sistema disciplinar diferente de uma instituição comprometida com a formação geral de meninos que não escolheram fazer parte dela. A música, essa sim, foi uma escolha dentro do Lar de Meninos.

Por isso, não se conota a disciplina no Lar de Meninos como algo castrador, como uma junção de *não* e *senões*, de frustração, e sim como uma condução necessária para o futuro, revelada como positiva pelos ex-alunos, que enfocam a importância da disciplina nas atividades profissionais, nas qualidades morais e nos princípios que regem a vida dos seres humanos.

Mesmo dentro de uma sociedade e de uma educação rígida, verifica-se que a educação musical proporcionou a interação dos alunos das bandas com as realidades, num processo favorecido pelo trabalho coletivo, que proporcionou a libertação pelo reconhecimento de *mundos* e oportunidades.

Tanto na SMUD como no Lar de Meninos, a educação profissional foi fortemente incentivada, e o professor Norberto Soares foi condutor de muitos profissionais na área da música.

O ensino musical dentro da SMUD era direcionado à formação de músicos de banda para atender ao mercado de trabalho. Norberto Soares sabia das deficiências do mercado e conduzia seus alunos para esse fim. A carreira de músico-militar foi bastante incentivada, principalmente entre os meninos.

A dedicação ao estudo musical sempre foi muito cobrada pelo professor. Norberto Soares entendia que seus alunos poderiam se profissionalizar na música e que, se estivessem preparados, seriam mais bem aceitos. Para ele, os alunos poderiam encontrar na música uma profissão ou uma forma de ampliar seus ganhos, mesmo aqueles que não seguissem somente a carreira de músico.

Dentro do Lar de Meninos, a música, que não estava inserida no programa de ensino profissionalizante, fazendo parte apenas de uma educação complementar,

intercalando-se com a obrigatoriedade do currículo, transformou-se, para muitos, em profissão e, para tantos outros, em terapia ou ganhos extras.

Encontram-se, pela cidade de Pelotas, Estado e País, sapateiros-músicos, serralheiros-músicos, militares-músicos, marceneiros-músicos, pintores-músicos, pedreiros-músicos, técnicos-músicos, entre outros profissionais que utilizaram os ensinamentos proporcionados por Norberto Soares, tanto na SMUD como no Lar de Meninos.

A partir da história de vida do professor Norberto Nogueira Soares, fez-se uma análise da disciplina na música e nas instituições, formando um quadro disciplinar. Cada contexto estudado apresenta a sua própria disciplina, que sobrevive sozinha, mas que é fortalecida com a de outros. Conclui-se que o resultado desse conjunto disciplinar influenciou a vida dos alunos de Norberto Soares e que os músicos de banda podem ser considerados como exemplos de conduta disciplinar, moral e ética. Este estudo fez com que se revelassem, nas histórias locais, fatos que se verificaram no contexto nacional. Percebe-se que a educação dentro da SMUD e do Lar de Meninos também estava engajada na formação profissional, que a disciplina estava envolvida em vários segmentos e que a educação musical também desenvolveu um papel disciplinador com conotação cívica.

As análises apresentadas enfocam a relação da música com a disciplina, porém as relações apresentadas ultrapassaram as formalidades de ensino/aprendizagem, de professor/aluno, das instituições e de ideais. Foram influências que marcaram a vida dos alunos de Norberto Nogueira Soares.

Dentre tantas influências que se poderia comprovar na educação musical proporcionada por Norberto Nogueira Soares, citam-se três que apontaram de forma consistente no decorrer da pesquisa:

- Disciplina: Aparece como condutora na formação do cidadão;
- Trabalho: É evidenciado como influência pelo incentivo do professor Norberto Soares à profissão de músico de bandas, também pela educação profissionalizante desenvolvida dentro das instituições e pelo contexto

histórico, no qual foi incentivado politicamente para o desenvolvimento econômico do País;

- Visões: Alcançadas através das oportunidades, pelos mundos descobertos nas viagens das bandas, pelo convívio com pessoas, lugares e situações.

Considerando-se que a educação musical proferida por Norberto Nogueira Soares dentro do Lar de Meninos não estava incluída dentro da obrigatoriedade curricular e que na SMUD essa educação era considerada como curso profissionalizante, portanto, em ambos, escolhida por seus alunos, aponta-se para a mágica atração que a música provoca e pelas inúmeras influências que se poderia apurar se essa atividade tivesse o espaço desejado dentro da educação.

OBRAS CONSULTADAS

ALMEIDA, Judith Morrison. ***Aulas de Canto Orfeônico para as Quatro Séries do Curso Ginásial***. São Paulo: Nacional, 1958.

ALVES, Francisco de Paula Dias. ***A Música Continua na Minha Vida***. Pelotas, 21 mar. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

AMARAL, Giana Lange. ***Gatos Pelados X Galinhas Gordas: Desdobramentos da educação Laica e da educação Pública na cidade de Pelotas (1930 a 1960)***. Projeto de Tese (Doutorado). UFRGS. Jul. 2001. Pg. 22 a 55.

_____. ***O Gymnasio Pelotense e a Maçonaria: uma face da História da Educação em Pelotas***. Pelotas: Seiva, 1999.

AMARO, Carlos Augusto. ***Desfile na Avenida São João***. Pelotas, 05 jul. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

ARICÓ JÚNIOR, Vicente. ***Caligrafia e Tarefas Escolares de Música***. Para 1ª e 2ª Série Ginásial, 1º Normal ou 1º ano de Conservatório. Rio de Janeiro/ São Paulo: Vitale, s/d.

ASSISTÊNCIA E PROMOÇÃO SOCIAL EXÉRCITO DA SALVAÇÃO. ***Estatuto***. São Paulo: 1999.

BEHRENSDORF, Cláudia. ***Lar de Meninos comemora hoje seu 30º aniversário***. Diário Popular, Pelotas: 15 de Nov. 1970. Pag. 4. 2º Cad.

BERGAMASCHI, Maria Aparecida. ***Memória: entre o oral e o escrito***. História da Educação. ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas, abr. 02.

BONA, Pasquale. ***Método Completo para Divisão Musical***. Edição Ampliada com Gramática Musical e Apêndice de Carlo Pedron. São Paulo: Ricordi, s/d.

BORGES, Maria Eliza Linhares. ***História & Fotografia***. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BUENO, Francisco da Silveira. ***Minidicionário da Língua Portuguesa***. Ed. rev. e atual. por Helena Bonito C. Pereira, Rena Signer. São Paulo: FTD: LISA, 1996.

BURKE, Peter. ***Testemunha Ocular: História e Imagem***. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CALDAS, Pedro Henrique. ***História do Conservatório de Música de Pelotas***. Pelotas: Semeador, 1992.

CAPRILES, René. ***Makarenko: O Nascimento da Pedagogia Socialista***. São Paulo: Scipione, 1989. Série Pensamento e ação no Magistério, nº 9.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **História e Paradigmas Rivals** in: Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: 1997.

CARTOLANO, Ruy Botti. **Regência: Coral - Orfeão - Percussão**. 2ª ed. São Paulo: Vitale, 1968.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1997.

COELHO, João Luis. **A Percussão nas Bandas**. Pelotas, 21 mar. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

COLLIER, Richard. **Um General Perto de Deus**. Tradução Lya Cavalcante. 2ª ed. São Paulo: Exército da Salvação, 2003. Coletânea Salvacionista.

CONFEDERAÇÃO NACIONAL DE BANDAS E FANFARRAS. **Estatuto**. 1995. Disponível em <<http://www.cnb.org.br/ESTATUTOS-CNBF.doc>> Acesso em 10 de set de 2005.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e Ideologia no Brasil**. São Paulo: Novas Metas, 1978.

CORSETTI, Berenice. **Controle e Ufanismo – A Escola Pública no Rio Grande do Sul (1889-1930)**. História da Educação. ASPHE/FaE/UFPEL, Pelotas, set. 98.

DALLA VECCHIA, Agostinho Mário. **Os Filhos da Escravidão**. Pelotas: Editora da UFPEL, 1994 a.

_____. **Vozes do Silêncio**. Pelotas: Editora da UFPEL, 1994 b.

DANTAS, Fred. **Bandas de Música, uma boa idéia**. Salvador: Fundação Cultural da Bahia, 1988. Disponível em <<http://old.gilbertogil.com.br/polen/9709.htm>> Acesso em 13 out. 2005.

DIAS, João Evaldo Cunha. **O Natal da Criançada**. Pelotas, 06 jul. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

DUTRA, Marcelo. **William Booth: Exército da Salvação**. Revista Graça, ano 2, nº 19, Fev. 2001. Disponível em: <<http://www.pilb.hpg.ig.com.br/booth.htm>> Acesso em 10 jun. 2004.

ELIASSEN, Carl S. **A Imagem do Cruzeiro Resplandece: A História do Exército da Salvação no Brasil**. São Paulo: Exército da Salvação, 1996.

EXÉRCITO DA SALVAÇÃO. **Relatório de Atividades e Estatísticas**. Pelotas: 1979.

FISCHER, Beatriz Daudt. **Foucault e Histórias de Vida: Aproximações e que tais**. In: História da Educação. ASPHE/FaE/UFPEL, Pelotas (1): 5 - 20. abr. 1997.

FONSECA, João Carlos. **Um Mestre Firme**. Pelotas, 16 mar. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Grahal, 1979.

_____. **Nietzche, Freud e Marx**. *Theatrum Philosophicum*. São Paulo: Princípio, 1997.

_____. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FREIRE, Paulo, BETTO, Frei. **Essa Escola Chamada Vida**. São Paulo: Ática, 1996.

FREIRE, Paulo. **Conscientização**. São Paulo: Moraes, 1980.

_____. **Educação e Mudança**. 6ª ed. Paz e Terra, 1983.

_____. **Extensão ou Comunicação?** 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la Antigüedad hasta al siglo XX**. Arte y Musica, Alianza, 1988.

GHIGGI, Gomercindo. **A Disciplina e o Processo Pedagógico: Considerações a partir da Proposta de Anton S. Makarenko**. Cadernos de Educação, n.1, p. 27-30, dez. 1992.

_____. **A Pedagogia da Autoridade a Serviço da Liberdade: Diálogos com Paulo Freire e professores em formação**. Pelotas: Seiva Publicações, 2002.

_____. **Conceito de Disciplina em Lock e Freire: Projetos Políticos Antagônicos**. In: VII Encontro Sul-Riograndense de Pesquisadores em História da Educação. Pelotas: 3 e 4 de Maio de 2001. p. 173-194.

GHIGGI, Gomercindo, KNEIP, Telmo. **Implicações antropológicas na filosofia da educação de Paulo Freire**. Pelotas: Seiva, 2004.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. **Historia de la Musica Occidental, Vol. 1 e 2** Alianza, 1990.

LEITE, Mirian Moreira. **Retratos de Família**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LEÓN, Zênia de. **Pelotas Casarões contam sua História**. Pelotas: D.M. Hofstätter, 1994.

LEUDEMANN, Cecília da Silveira. **Anton Makarenko Vida e Obra - A Pedagogia na Revolução**. São Paulo: Expressão Popular, 2002.

LIMA, Florêncio de Almeida. **O Canto Orfeônico no Curso Secundário**. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1961.

LINS, Ignácio. **SMUD Lança Campanha de Sócios para retornar às Audições Públicas**. Gazeta Musical (Órgão da Secretaria da Sociedade Musical União Democrata). Pelotas, Dez, 1979.

LOPES, Eliane, GALVÃO, Ana Maria. **História da Educação**. Rio de Janeiro: DP e A, 2001.

LUZ, José Francisco da. **Mestre de Bandas**. Pelotas, 07 mar. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

MAESTRO Norberto Nogueira Soares vira nome de rua. **Diário Popular**, Pelotas, 11 abr. 1980.

MAESTRO Norberto Nogueira Soares. **Veril**, Uma Personalidade em Destaque, São Paulo, ano VIII n. 54-55 p. 1 jan. à abr. 1967.

MAGALHÃES, Nelson Nobre. Há Setenta Anos Atrás. **Pelotas Memória**. Editorial, Pelotas, ano 8, n.1, p.5-7, 1997.

_____. **Instituições de Ensino Musical**. Pelotas, jan. 2004. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

MAKARENKO, Anton Semiónovitch. **As Bandeiras nas Torres I**. Lisboa: Horizonte. s.d.

_____. **As Bandeiras nas Torres II**. Lisboa: Horizonte. s.d.

_____. **Conferências sobre Educação Infantil**. São Paulo: Moraes, 1981.

_____. **La Coletividad y la Educación de la personalidad**. Moscou: Progreso, 1977.

_____. **Poema Pedagógico**. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1987. Vol. 1.

_____. **Poema Pedagógico**. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1986. Vol. 2.

_____. **Poema Pedagógico**. 2ª ed., Lisboa: Horizonte, 1980. Vol. 3.

_____. **Problemas de la Educación**. Moscou: Progreso, 1982.

MANACORDA, Mario Alighiero. **Marx e a Pedagogia Moderna**. São Paulo: Cortez, 1991.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Bom Tempo. pp. 38-57.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1993, pp. 77-93/157-171.

_____. **Miséria da Filosofia**. Parte II, A Metafísica da Economia Política. Editorial Estampa. Biblioteca do Socialismo Científico, pp. 115-139.

_____. **O Capital: Crítica da Economia Política**. Livro Primeiro. O Processo de Produção do Capital. São Paulo: Victor Civita, 1983, tomo 1, pp. 43-78.

_____. **Para a Crítica da Economia Política: Salário, Preço e Lucro: O Rendimento e suas Fontes, a economia vulgar**. São Paulo: Victor Civita, 1982, pp. 1-17.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Loyola, 1998.

MELLO, Marco Antônio Lirio de. **Reviras, Batuques e Carnavais: A Cultura da Resistência dos Escravos em Pelotas**. Pelotas: Editora UFPEL, 1994.

MESTRE de Banda Pelotense entre os melhores do Brasil. **Diário da Manhã**, Pelotas, 18 de Dezembro de 1984, Ano VI, Nº 147.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. Subsecretaria do Ensino Técnico: Comissão de Estudos de Acordos e Convênios. **Ficha de Informações**. s.d.

_____. Departamento de Ensino Fundamental. **Do Ensino de 1º Grau. Legislação e Pareceres**. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1979.

MINISTÉRIO DO EXÉRCITO – DEP – DEE. Escola de Instrução Especializada – Seção de Curso de Preparação e Concursos. **Apostila**. s.d.

MONTEIRO, Ana Nicolaça, SOUZA, Rosa Fátima. **Educação Musical e Nacionalismo: a história do Canto Orfeônico no ensino secundário brasileiro (1930-1960)**. ASPHE/FaE/UFPEl, Pelotas, abr. 03.

MOURA, Flávio. **Aquela Música na Minha Vida**. Pelotas, 18 mar. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

NASCIMENTO, Heloísa Assumpção. **Nossa Cidade Era Assim**. Pelotas: Livraria Mundial, 1989.

NETTO, José Paulo. **Relendo a Teoria Marxista da História**. In: História e história da educação: O Debate Teórico-Methodológico Atual. Dermeval Saviani, José Claudinei Lombardi, José Luís Sanfelice (orgs). 2. Ed. Campinas: Autores Associados: HISTEDBR, 2000, Coleção Educação Contemporânea.

NOTICIÁRIO DO EXÉRCITO. A Palavra da Força Terrestre. **Cerimonial Militar**. Disponível em <<http://www.sgex.eb.mil.br/cerimonial/encartes.htm>> Acesso em 15 out. 2005.

NÓVOA, António. **As Organizações Escolares em Análise**. Lisboa: Don Quixote, 1995.

_____.(org). **Vidas de Professores**. Portugal: Porto, 1992.

OLIVEIRA, Admardo Serafim. **Educação: redes que capturam, caminhos que se abrem...** Vitória: EDUFES, 1996.

OLIVEIRA, Avelino da Rosa. **Marx e a Liberdade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

O MAESTRO Norberto Soares e a “União Democrata”. **Diário da Manhã**, Pelotas, 01 set. 1979.

OS DESFILES Cívicos e a música de Bandas e Fanfarras. **Moderna OnLine**. Disponível em <<http://www.moderna.com.br/moderna/arte/icones/gil/estudo>>. Acesso em 11 agosto 2004.

PAZ, Ermelinda A. Prêmio Grandes Educadores Brasileiros. Monografias Premiadas 1988. Segunda Parte - **Heitor Villa-Lobos - O Educador**. Brasília: MEC/INEP, 1989.

PELOTAS MEMÓRIA Especial, Pelotas: Magalhães, 1992.

PERUZZO, Rosário Sperotto. **Abrigo de Menores: Híbridações na Constituição de Si**. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, UFPEL. Pelotas, 1997.

PIEPER, Josef. **Sobre a música**. Trad. Sivar Hoepner Ferreira, de Über die Musik – Fala em uma sessão de Bach - in Nur der Liebende singt, Schwabenvlg.,1988. Disponível em <<http://metalab.unc.edu/wm/paint/auth/durer/large-turf.jpg>>. Acesso em 12 de Novembro de 2005.

PREFEITURA DE PELOTAS. Diretoria Geral do Expediente e Pessoal. Seção do Pessoal. **Ficha do Funcionário**.

PREFEITURA DE PELOTAS. Diretoria da Educação. **Ficha do Professor**.

PRIOLLI, Maria Luísa de Mattos. **Princípios básicos da música para a juventude**. 3. ed. Rio de Janeiro: Iguacu, 1956. 2v.

PRÓ-MEMÓRIA MUSEU VILLA-LOBOS. **Presença de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1980. 1 V.

_____. **Presença de Villa-Lobos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1982. 2 V.

RIBAS, José Ubirajara. **O Democrata**. Pelotas, 18 mar. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

RIBAS, Ubirajara. **Somos Companheiros há Anos**. Pelotas, 17 mar. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

RIBEIRO, Maria Luisa Santos. **História da Educação Brasileira: A Organização Escolar**. 2ª ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

RIBEIRO, Wagner. **Antologia de Cantos Orfeônicos e Folclóricos**. São Paulo: Coleção FTD, 1965. Vol. IV, Parte I.

ROCHA, Cândida Isabel Madruga da. **Um Século de Música Erudita em Pelotas: alguns aspectos/1827-1927**. Porto Alegre: PUC, 1979. Dissertação (Mestrado em História da Cultura), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica/RS, 1979.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. **História da Educação no Brasil (1930-1973)**. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

ROSA JÚNIOR, Harry Carlos Oliveira. **Sociedade Musical União Democrata: a Trajetória e o Caráter Popular**. Pelotas: UFPEL, 2000. Monografia (Licenciatura Plena em História), Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2000.

ROSA, Ronney Muniz. **Emergência do Poder Disciplinar: um olhar foucaultiano por sobre a sociedade**. Interface, Ano II, n. 3, Nov. 1977, pp. 51-61.

SACCO, Antônio Domingos. **Iniciação à Fanfarra**. Apostila - Treinamento de Fanfarra. s/d.

SARUP, Madan. **Marxismo e Educação: Abordagem Fenomenológica e Marxista da Educação**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

SCHURMANN, Ernest F. **A Música como Linguagem. Uma Abordagem Histórica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SEBAGE, Orvandil. **Sou o Músico mais Velho da Banda**. Pelotas, 16 mar. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

SILVA, Darcy Pereira da. **Tenho Amor à Música**. Pelotas, 17 mar. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

SILVA, Darcy Pereira da. **Caderno de Música**. Pelotas: SMUD, 1956-7.

SILVEIRA, Edegar Vieira. **Faz-me-rir! Vem pra Banda!** Pelotas, 13 fev. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

SIQUEIRA, José. **Música para a Juventude**. Primeira Série. Rio de Janeiro, 1953. (De acordo com o programa adotado nos Ginásios e Colégios do País). s.n.

SOARES, Guilherme Eduardo Coitinho. **Histórias de Família**. Pelotas, jan. 2004. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

_____. **Um Olhar mais Próximo**. Pelotas, 12 fev. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

SOARES DA SILVA, José Francisco. **A Música é que nem Bicicleta: Nunca mais Esquece**. Pelotas, 11 fev. 2005. Entrevista concedida a Jussanete Vargas.

SOARES, Norberto Nogueira. **Caderno de Anotações**. Pelotas: 1968.

SOCIEDADE MUSICAL UNIÃO DEMOCRATA. **Estatutos**. Pelotas, 1917.

SQUEFF, Enio, WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música**. 2ª ed. Brasiliense, 1983.

STORTI, Carlos Alberto. **Introdução à Regência**. Uberlândia: Edefu, 1987.

TAMBARA, Elomar. **Problemas Teórico-Metodológicos da História da Educação**. In: História e história da educação; O Debate Teórico-Metodológico Atual. Dermeval Saviani, José Claudinei Lombardi, José Luís Sanfelice (orgs.). Campinas: Autores Associados: HISTEDBR, 2000, Coleção Educação Contemporânea

TEIXEIRA, Anísio. **Educação Progressiva**. São Paulo: Nacional, 1954.

THE SALVATION ARMY BRASS BAND MUSIC. Londres: **Salvationist Publishing & Suplies**, 1953.

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Art, 1991.

TIISEL, Neyde Brandani. **Manual para Banda de Corneteiros. A Fanfarra**. Rio de Janeiro: Vitale, 1978.

TRADICIONALISMO. **Brado de Guerra**. São Paulo, 19 set. 1970.

VALENTE, Custódio Lopes. Sociedade Musical União Democrata comemora 96 anos de atividades. **Diário da Manhã**. Tribuna do Sul, Rio Grande do Sul, 29 agosto 1992. Ano II n. 40. Zona Sul.

VIEIRA, Jarbas Santos. **Um negócio chamado educação: qualidade total, trabalho docente e identidade**. Pelotas: Seiva, 2004.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Solfijos**. *Originais e sobre temas de cantigas populares, para ensino do Canto Orfeônico*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Vitale, 1940.

VINARDI, Lívio. **A Cura através do Som e da Cor**. Cadernos de Biopsicoenergética VII, s.d.

WEBER, MAX. ***Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música***. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort e Prefácio de Gabriel Cohn. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.

WERLE, Flávia Obino Corrêa. ***História das instituições escolares: de que se fala?*** I Jornada do HISTEDBR – Região Sul, Sociedade e educação no Brasil. Ponta Grossa: 8 a 11 out. 2002.

ZANDER, Oscar. ***Regência Coral***. Porto Alegre: Movimento, 1979. Coleção Luís Cosme.