

CENTRO UNIVERSITÁRIO SALESIANO DE SÃO PAULO
UNISAL – *CAMPUS* MARIA AUXILIADORA

Wana Carcagnolo Narval Cillo

**A RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA E CULTURAL
DA CORPORAÇÃO MUSICAL UNIÃO OPERÁRIA NA CIDADE DE
PIRACICABA -SP:
HISTÓRIA ORAL E OS SABERES NO CAMPO DA EDUCAÇÃO NÃO
FORMAL**

Americana

2020

Wana Carcagnolo Narval Cillo

**A RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA E CULTURAL
DA CORPORAÇÃO MUSICAL UNIÃO OPERÁRIA NA CIDADE DE
PIRACICABA -SP:
HISTÓRIA ORAL E OS SABERES NO CAMPO DA EDUCAÇÃO NÃO
FORMAL**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação à comissão julgadora do Centro Universitário Salesiano de São Paulo, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Livia Morais Garcia Lima.

Americana

2020

Cillo, Wana Carcagnolo Narval

A reconstrução histórica e cultural da Corporação Musical União Operária na cidade de Piracicaba - SP: História Oral e os saberes no campo da Educação Não-Formal. / Wana Carcagnolo Narval Cillo. -- Americana, 2020.
193 f.

Orientador (a): Lívia Morais Garcia Lima.
Dissertação (Mestrado em Educação) -- UNISAL - CAMPUS MARIA AUXILIADORA, Americana, 2020.
Inclui bibliografia

1. Memória. 2. Educação Não Formal. 3. Educação Musical. 4. História Oral. I. Lima, Lívia Morais Garcia (orient). II. Título.

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática do UNISAL/Bibliotecas,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

WANA CARCAGNOLO NARVAL CILLO

**A RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA E CULTURAL DA CORPORAÇÃO MUSICAL
UNIÃO OPERÁRIA NA CIDADE DE PIRACICABA – SP: HISTÓRIA ORAL E OS
SABERES NO CAMPO DA EDUCAÇÃO NÃO FORMAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu do Centro Universitário Salesiano de São
Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título
de Mestre em Educação – área de concentração: Educação
Sociocomunitária.

Linha de pesquisa:
Análise histórica da práxis educativa nas experiências
sociocomunitárias e institucionais.

Orientadora: Profa. Dra. Lívia Morais Garcia Lima

Dissertação defendida e aprovada em **28 de fevereiro de 2020**, pela comissão julgadora:

Profa. Dra. Lívia Morais Garcia Lima – Orientadora
Centro Universitário Salesiano de São Paulo – UNISAL
Campus Maria Auxiliadora

Profa. Dra. Renata Sieiro Fernandes – Membro Interno
Centro Universitário Salesiano de São Paulo – UNISAL
Campus Maria Auxiliadora

Prof. Dr. Júlio César Amstalden – Membro Interno
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
Faculdade de Educação

Dedico este trabalho à memória de minha mãe,
Benedita Carcagnolo Narval.

AGRADECIMENTOS

Sou imensamente grata a todos que de alguma forma contribuíram para a escrita deste trabalho.

Obrigada à minha orientadora Livia, que se tornou uma amiga querida e que me aturou nos momentos de crise e pessimismo.

Obrigada ao meu esposo André pelo amor, incentivo e exemplo de perseverança e resistência!

Obrigada à minha irmã por me apoiar e contribuir com seu ombro amigo sempre que preciso.

Obrigada aos amigos que me ajudaram com as inovações tecnológicas, Claudio Beltran, Lucas Galli e Paulinho Leme.

Obrigada aos funcionários do IHGP que me acolheram.

Obrigada à diretoria da Banda União Operária que não mediu esforços para colaborar com minha pesquisa.

Obrigada aos músicos da banda que me receberam em seus ensaios e acrescentaram beleza a este trabalho com sua performance.

Obrigada aos informantes da pesquisa Sr. Romildo, Sr. Jaime, Sr. José Paixão, Sr. João de Barros e Sra. Lenilce pelas narrativas sinceras e enriquecedoras.

Obrigada ao Maestro Jônatas por sua dedicação à Banda e por fazer dela um lugar de respeito e aprendizagem fraternal.

Obrigada aos professores das disciplinas cursadas durante o Mestrado, Sueli Caro (*in memoriam*), Renata Barrichello, Livia Lima e Renata Sieiro por acrescentarem tanto ao meu trabalho e me tirarem da minha “zona de conforto”, me fazendo amadurecer.

Obrigada à minha gatinha Lilly que ficou, literalmente ao meu lado, me fazendo sorrir, mesmo quando tudo parecia fora do lugar.

Obrigada a Deus, sem o qual nada disso seria possível.

“Ó músico de Deus!...

Os cantores da camaradagem que habitam nos jardins da santidade devem emanar uma tão triunfante eclosão de canções nesta era, que os pássaros nos campos possam alçar voos transportados em deleite, e, neste festival divino, neste banquete celestial, devem tocar harpa e alaúde e viola e lira com tal competência que os povos do leste e do oeste possam sentir-se plenos de extremo júbilo e contentamento e ser arrebatados por exultação e felicidade.”

‘Abdu’l - Bahá

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo reconstruir por meio da memória dos integrantes atuais da Corporação Musical Banda União Operária fundada em 1906, sua trajetória de mais de cem anos de atuação na cidade de Piracicaba -SP e, desta forma, indicar e analisar os saberes construídos nas relações intergeracionais no campo da Educação Não Formal. A pesquisa se deu durante o período do curso *Strictu Sensu* entre 2018 e 2020, por meio da metodologia de caráter qualitativo, a História Oral, com ênfase na modalidade do depoimento de História de Vida e Depoimento Temático, com a participação de cinco informantes que autorizaram a gravação de suas narrativas, bem como a transcrição das mesmas. A bibliografia que apoia teoricamente a análise sobre o conteúdo dos depoimentos e a compreensão do acervo documental e imagético obtido, baseia-se em especialistas como Amstalden (2017), Bosi (1994), Federici (2017), Fernandes (2007, 2016, 2017), Lima (2015, 2017, 2018), Trilla (2008, 2011), Simson (2003, 2007), entre outros. A captação desses subsídios foi organizada para indicar as aproximações entre Educação e Cultura pelos processos educativos presentes na prática cultural-musical da Banda União Operária e estabelecer relações da época de sua origem até a atualidade na cidade de Piracicaba – SP. Ouvindo os informantes da pesquisa a partir das técnicas da metodologia da História Oral, percebeu-se que os entrevistados colocaram-se através de seus repertórios de vida e contextos culturais dos quais estão inseridos e que, deste modo a Banda não é só um grupo musical, mas também um grupo social que tem maneiras próprias de atuar e se colocar em sociedade.

Palavras-chave: Memória, Educação Não Formal, Educação Musical, História Oral.

ABSTRACT

This research aims to reconstruct, through the memory of the current members of the Banda União Operária Musical Corporation founded in 1906, its trajectory of more than one hundred years of activity in the city of Piracicaba -SP and, in this way, indicate and analyze the knowledge built in the intergenerational relations in the field of non-formal education. The research took place during the period of the *Strictu Sensu* course between 2018 and 2020, through the qualitative methodology, Oral History, with emphasis on the modality of Life History and Thematic Testimony, with the participation of five informants who authorized recording their narratives, as well as transcribing them. The bibliography that theoretically supports the analysis of the content of the testimonies and the understanding of the documentary and imaginary collection obtained, is based on specialists such as Amstalden (2017), Bosi (1994), Federici (2017), Fernandes (2007, 2016, 2017), Lima (2015, 2017, 2018), Trilla (2008, 2011), Simson (2003, 2007), among others. The collection of these subsidies was organized to indicate the approximations between Education and Culture through the educational processes present in the cultural-musical practice of Banda União Operária and to establish relations from the time of its origin to the present in the city of Piracicaba - SP. Listening to the research informants from the techniques of Oral History methodology, it was noticed that the interviewees placed themselves through their repertoires of life and cultural contexts of which they are inserted and that, in this way, the Band is not just a musical group, but also a social group that has its own ways of acting and placing itself in society.

Keywords: Memory, Non-Formal Education, Music Education, Oral History.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto da partitura da música “De Alguém” de Joaquim I. Carcagnolo.....	16
Figura 2 - Foto da Família Carcagnolo	35
Figura 3 - Foto da família de Joaquim e Amália, do fundo para a parte frontal, Joaquim e Amália e os filhos por ordem de idade: Aparecida, Nair, Joaquim, Theresinha e Benedita. Sem data	36
Figura 4 - Joaquim Inocêncio Carcagnolo com 85 anos de idade, tocando na Festa Junina do Lar dos Velhinhos em Piracicaba	37
Figura 5 - Foto da Banda de Luiz Carcagnolo	38
Figura 6 - Foto da declaração reconhecida em cartório da participação de Joaquim na Revolução de 1932, como músico da Banda União Operária.....	41
Figura 7 - Foto do Jornal “O Momento” de 17 de julho de 1932.....	42
Figura 8 - Foto da sede da Banda União Operária.....	71
Figura 9 - Foto da Banda União Operária tocando na “Estação da Paulista” em 2019. Em primeiro plano os saxofonistas Romildo Souza e Jaime de Oliveira.....	73
Figura 10 - Foto da Banda União Operária tocando na Festa do Divino em 07 de julho de 2019.....	73
Figura 11 - Foto do recorte de Jornal guardado pelo meu avô. Reportagem do Jornal O Diário de Piracicaba de 1 de maio de 1980.....	76
Figura 12 - Foto da Banda União Operária, sem data. Cópia da foto original.....	76
Figura 13 – Foto da Banda no dia 1º de maio de 1944.....	77
Figura 14 – Foto da apresentação da Banda em frente à casa Mercedes Narvaes Corder, no dia 1º de maio de 2018.....	78
Figura 15 – Foto do Ensaio de Naípe dia 08 de março de 2019.....	79
Figura 16 – Foto do Ensaio Geral na sede da Banda em 08 de março de 2019.....	80
Figura 17 – Foto da banda se preparando pra tocar em frente à casa de Mercedes Narvaes Corder no dia 01 de maio de 2018.....	86
Figura 18 – Foto da família Narvaes no dia 1º de maio de 2019.....	87
Figura 19 – Foto das musicistas com uniforme igual ao dos homens.....	94

LISTA DE QR CODE¹

QR Code 1 –Música “De Alguém” interpretação de Paulinho Leme	16
QR Code 2 -Afinação da Banda.....	20
QR Code 3– Execução da Música “Bebê”	21
QR Code 4 – Rio de Lágrimas interpretação de Joaquim I. Carcagnolo.....	37
QR Code 5 – Joaquim cantando e tocando sua composição “Ao deixar Rio das Pedras”	38
QR Code 6 – Ensaio do dia 08 de março de 2019 – Música “Suíte Nordestina”	80
QR Code 7 – Apresentação do dia 01 de maio de 2018 – Música “Rei do Gado”	86
QR Code 8 – Respostas do depoimento temático com Maestro Jonatas parte I.....	136
QR Code 9 – Respostas do depoimento temático com Maestro Jonatas parte II.....	136
QR Code 10 – Respostas do depoimento temático com Maestro Jonatas parte III.....	136
QR Code 11 – Respostas do depoimento temático com Maestro Jonatas parte IV.....	136
QR Code 12 – Depoimento temático do Sr. José Paixão.....	138
QR Code 13 – História de Vida do Sr. Romildo Souza.....	143
QR Code 14 – Hino da Banda União Operária, executado por Sr. Romildo Souza.....	143
QR Code 15 – História de Vida do Sr. Jaime.....	157
QR Code 16 –História de Vida do Sr. João de Barros.....	169
QR Code 17 – História de Vida da Sra. Lenilce dos Santos.....	175

INSTRUÇÕES PARA A LEITURA DO QR CODE:

Para que um smartphone reconheça um código QR para uso, é necessário que tenha um aplicativo de leitura. Tais aplicativos são gratuitos e estão disponíveis na Web. Alguns modelos de celulares já vêm com o leitor, basta acionar a câmera fotográfica do aparelho celular.

¹ QR Code ou Códigos de resposta rápida são códigos que consistem em quadrados pretos e brancos, legíveis por uma câmera em um smartphone. Disponível em: < <https://www.reference.com/article/qr-code> > Acesso em: 24/07/19.

LISTA DE ANEXOS

1 – Transcrição da entrevista com Maestro Jonatas Dionísio.....	137
2 – Transcrição da entrevista com Sr. José Paixão.....	139
3 – Transcrição da entrevista com Sr. Romildo de Souza.....	143
4 – Transcrição da entrevista com Sr. Jaime de Oliveira.....	157
5 - Transcrição da entrevista com Sr. João de Barros.....	169
6 – Transcrição da entrevista com Sra. Lenilce dos Santos.....	175

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ADEC – Academia de Desenvolvimento Educacional e Cultural.

CDMCC – Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí.

CEBs – Comunidades Eclesiais de Base.

CERU – Centro de Estudos Rurais e Urbanos.

CPDOC-FGV- Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil –
Fundação Getúlio Vargas.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

IHGP - Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba.

ONG - Organização Não Governamental.

QR CODE- Quick Response Code (Código de Resposta Rápida)

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

UNICEF - Fundo das Nações Unidas para a Infância.

UNIMEP – Universidade Metodista de Piracicaba.

USP – Universidade de São Paulo.

RCC - Renovação Católica Carismática.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 – BANDA UNIÃO OPERÁRIA: AFINANDO OS INSTRUMENTOS	20
1.1 – A ORIGEM DO NOME	21
1.1.2 - IMIGRAÇÃO ITALIANA	23
1.2 – UM NEGRO COMO PRIMEIRO MAESTRO	25
1.3 – A REVOLUÇÃO CONSTITUCIONALISTA DE 1932 E A BANDA UNIÃO OPERÁRIA.....	29
1.3.1 – A CARTA DO VÔ QUINZINHO	35
1.3.2 – DE PIRACICABA À CAPITAL: RUMO À GUERRA CÍVICA	41
2 – APRENDENDO MÚSICA: EDUCAÇÃO MUSICAL E EDUCAÇÃO NÃO FORMAL, UM DIÁLOGO POSSÍVEL	46
3 – A MEMÓRIA DO TOCADO E DO SENTIDO: HISTÓRIA ORAL, SEUS SONS E SILÊNCIOS	62
4- ANÁLISE DE DADOS	91
4.1 – PLURALIDADE DE GÊNEROS, ETNIAS E CLASSES SOCIAIS NA BANDA UNIÃO OPERÁRIA.....	93
4.2 – DIFERENTES RELIGIÕES NA BANDA UNIÃO OPERÁRIA.....	99
4.3 - A APRENDIZAGEM DOS MÚSICOS DA BANDA UNIÃO OPERÁRIA	105
4.4 - A APRENDIZAGEM INTERGERACIONAL NA BANDA UNIÃO OPERÁRIA .	109
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
RESPOSTA À CARTA DO VÔ QUINZINHO	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
ANEXOS	131

INTRODUÇÃO

Dou início à escrita da presente pesquisa, intencionando inteirar o leitor sobre o que me motivou a falar sobre “A furiosa”, apelido carinhoso dado à esta banda de música centenária que faz parte da história e da memória afetiva dos piracicabanos:

Sendo assim, quando ela se apresentava em público, era possível perceber a força e a determinação com que seus fundadores tocavam seus instrumentos, como se estivessem "sustentando" toda a Corporação Musical com a "fúria desesperada" de sua música (O DIÁRIO DE PIRACICABA, 1º de maio de 1956 apud PAULILLO, 2006, p. 35).

A Corporação Musical União Operária, ou Banda União Operária como é amplamente reconhecida, teve grandes feitos em seu passado e, contando com 113 anos de idade, continua sendo um patrimônio cultural vivo e inspirador, na cidade de Piracicaba - SP.

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação – *Stricto Sensu* do UNISAL- Americana, *Campus* Maria Auxiliadora, eu buscava juntamente com minha orientadora, Dra. Livia Morais Garcia Lima, um tema que pudesse refletir minha trajetória acadêmica e profissional.

Sou formada em Canto Erudito pelo Conservatório de Tatuí Dr. Carlos de Campos, com licenciada em Música pela UNIMEP – Piracicaba e pedagoga pela Faculdade Dom Bosco Piracicaba. Atuo como cantora profissional há alguns anos e leciono Música em um colégio particular da cidade de Piracicaba - SP. Estava em um momento delicado de minha vida, pois acabara de perder minha mãe, falecida em dezembro de 2017 e, deste modo, minha memória afetiva estava bastante aflorada e, recordando algumas passagens que tive com minha mãe, lembrei-me do que viria a ser o “objeto deflagrador” desta pesquisa.

Num recorte do meu Memorial² escrito para a Qualificação da presente pesquisa, esclareço ao leitor como cheguei ao meu “objeto deflagrador”³.

Após oito anos, concluí o Canto Erudito no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí, e havia chegado a hora de realizar meu recital de formatura. Eu tinha intenção de cantar algo que fizesse sentido para mim e, embora em meu repertório já havia Mozart e Villa-Lobos, eu ainda procurava alguma canção que pudesse refletir um pouco de

² De acordo com seu significado em dicionário, memorial é uma obra escrita que traz relatos de memórias. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br> > Acesso em: 23/10/19.

³ Por “objeto deflagrador”, entende-se que, se o objeto pode ser signo, símbolo, ele pode ser também ícone – seguindo as ideias de Peirce. No contexto educativo, na sua apropriação para fins metodológicos, o “objeto deflagrador” poderia ser entendido como que assumindo ou recuperando o contexto artístico do objeto-ícone, ou do objeto-fetice (FERNANDES, 2007, p.106).

minha trajetória musical, tão eclética em estilos, mas sem sair no âmbito da música erudita, o qual era necessário respeitar. Foi aí que minha mãe me falou que meu avô, seu pai, falecido em 1996, tinha composto algumas músicas. Fiquei muito surpresa, pois nunca soube disso. Meu avô veio morar conosco, depois que minha avó faleceu, por volta de 1984, e nessa época ele tocava acordeom e era só o que eu sabia.

Minha mãe, a detentora de minha ancestralidade, colecionadora de objetos antigos, guardou os pertences de seu pai. Suas partituras estavam praticamente escondidas de tão bem guardadas. Neste baú de tesouros, encontrei uma linda canção, que cantei em meu recital de formatura, intitulada “De alguém”:

De alguém...

Valsa de Joaquim Inocêncio Carcagnolo

Letra de Melita L. Brasiliense⁴

De tudo que sonhei já não

Resta nem a última ilusão.

E sobre o coração já o inverno

Da vida baixando vem...

E traz o esquecimento, enfim,

Aos sorrisos e às penas

Só não apaga

Da alma triste

A saudade de alguém...

De alguém que foi um grande amor

Em minha vida em flor

E cuja lembrança, é agora

No fim da vida, o emblema da dor.

Breve como um sonho

⁴ Melita Brasiliense era professora e possuía grandes talentos artísticos. Ela dá nome a uma escola na cidade de Piracicaba- SP e era, também, esposa do Maestro Carlos Brasiliense que regia a Banda União Operária em 1932. (NETTO, 2013b). Disponível em : <https://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/gente-nossa/carlos-brasiliense-2979> . Acesso em 06/07/19.

Incerta como o amor
 De alguém ficou a lembrança
 Que a vida me perfumou.
 De alguém, que bem de leve
 Em meu viver passou...
 De alguém de quem só me resta
 A saudade que deixou!...

Figura 1 - Foto da partitura da música “De Alguém” de Joaquim I. Carcagnolo.



Fonte: Acervo pessoal.

QR Code 1 –Música “De Alguém”



Fonte: Elaboração própria.

Surpreendeu-me saber que a formação musical do meu avô havia se dado com seu pai e seus irmãos, que ele tocava trompete e que, apesar da pouca instrução escolar, sua linguagem

musical era muito rica. Ainda nos guardados de minha mãe, deparei-me com algumas fotos e uma carta que ele ditou para alguém datilografar, contendo uma passagem dele na Banda União Operária - objeto de estudo da presente pesquisa – na qual ele nos conta, além de alguns nomes de seus colegas, do sofrimento, seu e dos soldados, ao embarcar em um trem para ir tocar na cidade de São Paulo, em plena Revolução de 1932. Todavia, nestes registros pessoais, não há nenhum outro indicativo cronológico que o integre à Banda, por isso, foi preciso contextualizar fatos históricos como a Revolução Constitucionalista de 1932, assim como a própria fundação da Banda e toda sua trajetória musical que resiste ao tempo.

Para tanto, a imersão na bibliografia de teóricos especialistas na metodologia da História Oral e Educação Não Formal, e a compreensão advinda das disciplinas cursadas durante o *Stricto Sensu*, deram-me respaldo científico de grande valia para a construção da presente pesquisa.

Deste modo, a costura que liga um assunto ao outro é amarrada com fios que pretendem ser como cordas de um instrumento musical, as quais apesar de correrem muitas vezes paralelamente se encontram em perfeita harmonia quando tocadas juntas por mãos habilidosas.

O objetivo geral da pesquisa é reconstruir por meio da memória a trajetória da Banda União Operária, indicar e analisar os saberes construídos nas relações intergeracionais no campo da Educação Não Formal.

Os objetivos específicos são: indicar aproximações entre Educação e Cultura, pelos processos educativos presentes na prática cultural-musical da Banda União Operária e estabelecer relações entre a Banda União Operária no contexto da época de origem até a atualidade, na cidade de Piracicaba - SP.

A problemática da pesquisa são as memórias sobre a Banda União Operária e os diálogos com o campo da Educação Não Formal. Como se deram esses diálogos, essas interações ao longo dos anos, na visão dos informantes da pesquisa? Do que eles se recordam sobre a Educação Musical que obtiveram e se continuam a ocorrer aprendizados atualmente? Pode-se dizer que os saberes adquiridos na Banda estão no campo da Educação Não Formal?

No Capítulo 1 abordo a longa história e tradição musical da Corporação Musical União Operária, que é também a história dos piracicabanos, pois são mais de 100 anos de atuação na cidade interiorana paulista. Como surgiu, a origem do nome e suas contribuições em momentos históricos importantes como por exemplo, a Revolução de 1932. Ainda sobre a Revolução Constitucionalista de 1932, realizo a contextualização histórica e a transcrição da carta de Joaquim Inocência Carcagnolo, que é o objeto deflagrador do tema desta escrita.

No Capítulo 2, é conceituada a Educação Não Formal e a Educação Musical de forma que o leitor compreenda a relação existente entre elas. Em alinhamento com Trilla (2011) e Lima (2018), entendo que a educação acontece em diferentes esferas, e que a Educação Não Formal, que permeia o caminhar da Banda União Operária, é um fator que torna sua existência indelével.

No caso da Banda União Operária, que possui a música como matéria-prima, suas inúmeras facetas, incluindo a educativa, estão revestidas de significados e processos cognitivos, capazes de transformar profundamente os que são tocados por ela. Muito embora os integrantes da Banda já ingressem com algum conhecimento teórico e prático-musical, a aprendizagem que ocorre em seu cerne, com os ensaios e estudos do repertório, é significativa, pois a convivência e as trocas intergeracionais⁵ que ocorrem o tempo todo, caracterizam a Educação Não Formal.

Sendo assim, “[...] a contribuição da educação não formal está compreendida nas possibilidades de entendimento e de ações propositivas, que levem em conta os conhecimentos produzidos nas áreas da cultura, arte, lazer, meio ambiente, patrimônio, saúde etc., em interface com a educação” (FERNANDES, 2017, p.32). Esta pesquisa tem como objetivo principal descrever e compreender os processos educativos ocorridos na banda e com seus participantes e “[...] é importante destacar que não são apenas as instituições que formam e educam os sujeitos na educação não formal” (PALHARES, 2009, apud FERNANDES, 2017, p.31). Desse modo, há o entendimento de que a interação entre os integrantes da banda torna a descoberta dos saberes interessante e dinâmica.

Portanto, por meio desta pesquisa, interessa esmiuçar como acontecem essas múltiplas trocas de experiências musicais e vivências dentro desta corporação com muita história para contar, neste longo caminho percorrido de mais de um século.

No Capítulo 3, é apresentada a História Oral como metodologia de pesquisa e de investigação que busca conhecer o passado recorrendo à memória, lembranças e esquecimentos, e compreendendo que a pesquisa qualitativa deve abranger aspectos sociais. A História Oral traz o olhar protagonista do informante e não apenas um olhar com reservas e distanciamentos, por meio de entrevistas com os participantes atuais da Banda.

Neste ambiente temos integrantes com mais de 40 anos de atuação e, concomitantemente, jovens músicos inseridos. Foi, portanto, por meio da técnica “Bola de

⁵Trocas intergeracionais são contatos familiares, experiências de vida em instituições de longa permanência, relações de amizade entre idosos e entre diferentes grupos geracionais e constituem-se como espaços de ensino e de aprendizagem nos cotidianos da própria vida (DOLL, RAMOS e STUMPF BUAES, 2015, p.12)

Neve⁶” da metodologia da História Oral, que cheguei aos informantes da pesquisa para obter as narrativas que enriqueceram a escrita colaborando para a identificação dos processos de aprendizagens e a reconstrução da história da Banda União Operária.

A Corporação Musical União Operária conta ainda com um vasto acervo de documentos e fotografias, assim como o IHGP, Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, os quais forneceram elementos incluídos nessa pesquisa como material de suporte, agregando incomensuráveis valores na pesquisa de campo.

O Capítulo 4 é dedicado à análise dos dados obtidos na pesquisa de campo, coletados por meio do Caderno de Campo e de entrevistas com os informantes da pesquisa. Conforme a metodologia empregada, primeiramente foi realizada a aproximação com os integrantes da Banda União Operária nos ensaios e apresentações e, após a definição do primeiro informante, com a técnica “Bola de Neve” foram definidos os demais. Os áudios e imagens anexados à pesquisa, bem como as narrativas reforçam o intuito da pesquisa de realizar a reconstrução histórica e cultural da Corporação Musical União Operária na cidade de Piracicaba -SP sob a ótica da metodologia História Oral e os saberes no campo da Educação Não Formal.

As entrevistas foram balizadas por categorias de análises sendo: 1) Pluralidade de gêneros, etnias e classes sociais na Banda União Operária; 2) Diferentes religiões na Banda União Operária; 3) A aprendizagem dos músicos da Banda União Operária; 4) A aprendizagem intergeracional ocorrida com os integrantes da Banda União Operária.

Nas considerações finais trago as percepções sobre o estudo realizado durante o período de duração do *Stricto Sensu*, as contribuições da bibliografia pesquisada juntamente com as narrativas obtidas que compuseram a análise dos dados corroborando para as indicações necessárias para atingir o objetivo do estudo. Considero que a Banda União Operária resiste através da oralidade de seus integrantes e que sua sobrevivência está atrelada aos suportes financeiros, sem dúvida, mas também que ela resiste por ser um espaço em ebulição cultural, quando tem em seu interior a convivência nem sempre pacífica, mas sempre democrática da pluralidade de gêneros, etnias, classes sociais, religiões, ideologias políticas e tantas outras diversidades que fazem este grupo ser tão interessante e atraente como pesquisados.

⁶ Bola de Neve, também conhecida como snowball (“Bola de Neve”) é uma técnica de amostragem que utiliza cadeias de referência, uma espécie de rede (BALDIN e MUNHOZ, 2011, p.332).

1 – BANDA UNIÃO OPERÁRIA: AFINANDO OS INSTRUMENTOS

QR Code 2 -Afinação da Banda⁷



Fonte: Elaboração própria.

A Corporação Musical União Operária, seus sucessos e desgostos vividos durante mais de cem anos de história foram reconstruídos através da memória de seus integrantes atuais e para isso se faz necessário conhecer um pouco mais sobre a história dessa Banda.

De acordo com Rezende (2016, p. 3), “[...] quando se fala em banda, é comum que exista uma diferença conceitual que possa definir esse grupo. Para isso, é importante destacar que o tipo de banda a que me refiro neste texto é aquele em que se pode notar as seguintes características”.

Segundo Rezende (2016), as características de uma banda são:

Tocar em formação, caminhando ou em pé, e em pouquíssimas situações sentados; o nome geralmente começando com: Euterpe, Sociedade Musical, Corporação Musical, Lira, Associação Musical ou até mesmo Banda. É um grupo composto por instrumentos de sopro⁸ e percussão⁹, que usam roupas, geralmente, muito parecidas com uniformes militares e, em diversos casos, com o uso de quepes.

No repertório destacam-se os dobrados, valsas, maxixes, mazurcas, polcas e marchas religiosas e se apresentam, principalmente, em praças, coretos, festas religiosas (como a Semana Santa), desfiles cívicos e encontro de bandas (REZENDE, 2016 apud REZENDE, 2016, p.4).

Neste contexto, as bandas, e neste caso especificamente, a Banda União Operária, não contribui somente com o aperfeiçoamento musical de seus integrantes, mas também exerce sua função social, fazendo parte da cena musical da cidade de Piracicaba - SP, há mais de um século.

A Corporação Musical União Operária, segundo depoimento de seu atual Maestro, o Sr. Jônatas Dionísio (2019), é formada pelos seguintes instrumentos:

⁷ Ouça a Banda União Operária afinando seus instrumentos para o Ensaio de 08/03/2019.

⁸ Os instrumentos de sopro são compostos por 5 instrumentos/afinação: Requinta Mib, Clarinete Bb, Trompete Bb, Saxhorns Mib, Trombone (de vara C, ou de pisto Bb), Bombardino Bb, Souzafone Bb/Eb e/ou Baixo Helicon Bb/Eb. Atualmente, pode-se notar Flauta Transversal C, Sax alto Mib, Sax tenor Bb, Bombardão Bb.

⁹ Bombo, Caixa Surda ou Surdo, Caixa Clara e/ou Tarol, Pratos (REZENDE, 2016).

40 a 45 músicos, 3 naipes específicos. O naipe das madeiras, metais e percussão. Madeira: flauta transversal, clarinete de 17 chaves, saxofones barítono, tenor e alto. Metais: trompetes, sax gênero horn (parecido com bombardino ou eufônio pequeno), trombones de vara e baixos tubas, tubas. Percussão: bateria, bongo, pandeiros, carrilhão, etc. Instrumentos que auxiliam a percussão (JÔNATAS, 2019).

Cabe-me, portanto, dar o devido valor a esta banda tão importante para a cidade de Piracicaba - SP que, ano após ano, somou riquezas culturais ao interior do Estado de São Paulo.

QR Code 3– Execução da Música “Bebê”¹⁰



Fonte: Elaboração própria.

1.1 – A ORIGEM DO NOME

A Corporação Banda União Operária foi fundada em 1906, formou-se da junção de algumas outras bandas existentes em Piracicaba. Para adentrar nessa história de mais de um século foi necessário recorrer a recortes de jornais do acervo do IHGP – Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba. Na época de sua fundação a cidade contava com os jornais “A Gazeta de Piracicaba” e “O Jornal de Piracicaba” e posteriormente com “O Diário de Piracicaba”.

Uma figura importantíssima para compor esse mosaico foi o historiador, jornalista, dramaturgo, escritor, autor de radionovelas e diretor da Biblioteca Municipal de Piracicaba, Leandro Guerrini (1995). Ele conta sobre sua segunda participação como músico da “União Operária”, sendo que só se apresentou duas vezes:

O segundo êxito se deu no coreto do jardim público, para onde fora a Banda, numa retreta de domingo. Maestro João Surian. A música: “La Gran Via”, uma opereta espanhola, com umas pancadas obrigatórias para bumbo, pancadas essas que o “artista” não deu, quase derrubando o resto da troupe. Bronca Homérica do maestro Surian, que me expulsou do coreto. Saí arrasado, maldizendo a sorte (GUERRINI, 1995, p. 18).

¹⁰ Ouça agora a Banda União Operária interpretando a música “Bebê” de Hermeto Pascoal lançada em 1973, no ensaio de 08/03/2019.

Guerrini (1995) realizou entrevistas com ex participantes da Banda em 1956, e já naquele ano em que a Banda comemorava seu cinquentenário, foi difícil para Guerrini definir exatamente a origem do nome União Operária, pois os depoimentos foram contraditórios. Estes integrantes da Banda contaram que a banda foi formada pela cisão de outras bandas da época, a banda “Azarias de Mello” regida por Luiz Dutra e conhecida como a banda dos italianos e a “Carlos Gomes” regida por Pedro Buttera, que era um maestro muito rígido e austero.

Os músicos descontentes formaram a “Lyra Piracicabana”, e como a maioria deles já possuía seus instrumentos musicais foi fácil de organizar a “Lyra”. No entanto, faltava um maestro. O músico e maestro, recém-chegado de Capivari, Antônio Mombuca, já havia se apresentado para compor as “bandas dos italianos”, mas a “Azarias de Mello” já estava com seu número de músicos completo e a “Carlos Gomes” rejeitou-o por ser negro.

Segundo relatos dos entrevistados de Leandro Guerrini (1995), o Maestro Antônio Mombuca foi o responsável pela alteração do nome da banda, “[...] a mudança se deu por causa da assimilação do nome de uma das várias sociedades beneficentes existentes na cidade no período” (PAULILLO, 2006).

A Corporação Musical, segundo Vicentini (1991), fazia seus ensaios próximo ao prédio da Sociedade Beneficente Operária e também da Sociedade Beneficente 13 de Maio. Faço um adendo sobre a Sociedade Beneficente 13 de Maio, para elucidar o leitor sobre a importância desta associação para a cidade de Piracicaba - SP:

A história da Sociedade Beneficente 13 de Maio começa com a criação, em 1902, da Sociedade Antônio Bento, em homenagem ao abolicionista Antônio Bento de Souza e Castro. Era um grupo de apenas 31 pessoas, que reuniu-se tendo como objetivo “organizar uma sociedade para o fim especial de comemorar-se condignamente o 13 de maio”. O que ocorria era que, até então, a sociedade local branca marginalizava qualquer comemoração negra que tentasse lembrar o 13 de maio, que passava, até então, como uma data sem maior expressão (VICENTINI, 1991, n.p.).

Esta organização tinha o intuito de preservar a “[...] tradição africana, espaços de rua nem sempre conquistados, a vontade de ser livre, se expressar, estar entre seu próprio povo e ter seu espaço” (VICENTINI, 1991, n.p.). E para Paulillo (2006):

Também o fato de ter como maestro um negro, que possivelmente teria passado por discriminações em outras bandas, pode ter sido um motivo que facilitou a proximidade das duas associações. A “União Operária” seria vista

como espécie de aliada com quem a "Sociedade Beneficente 13 de Maio" poderia contar sem receios de sofrer qualquer forma de discriminação, comuns na cidade no início do século XX (PAULILLO, 2006, p.34).

Com a proximidade das sedes dessas sociedades, então tiveram o ingresso de operários imigrantes e negros como aprendizes de músicos. A denominação “União Operária” simboliza também “[...] a forma de organização e nascimento da banda, uma vez que o termo “União” significaria a reunião de vários músicos por amor à música, enquanto o termo “Operária” representaria o dia de seu nascimento, 1º de maio - dia do trabalhador, do operário” (PAULILLO, 2006, p.31).

1.1.2 - IMIGRAÇÃO ITALIANA

Existem rumores de outra versão sobre a origem do nome que parecem plausíveis no aspecto dos estudos científicos já realizados com outras bandas do interior paulista que tinham, entre seus componentes imigrantes italianos e seus descendentes.

Esta outra versão para a denominação “União Operária”, seria fruto da união dos operários das fábricas que surgiam na cidade, no processo de industrialização do interior de São Paulo, pós Revolução Industrial.

No início do século XX, Piracicaba foi palco de grandes transformações sociais e econômicas, os engenhos de açúcar, as fábricas de tecidos e as instituições educacionais surgidas nesse período ajudaram a escrever a história atual da cidade (PACANO, 2018).

Com a Abolição da escravatura em 13 de maio de 1888, a região de Piracicaba – SP recebeu grande número de imigrantes italianos vindos para trabalhar nas lavouras de café e cana-de-açúcar do Estado de São Paulo a fim de substituir os trabalhadores escravos, que por lei, não podiam mais ser explorados.

A imigração resolveu o problema da mão-de-obra em São Paulo, liberou capital, antes imobilizado na compra de escravos. criou mercado de trabalho com oferta abundante para o café e atividades urbanas da economia, com o que ampliou-se o mercado de bens de consumo leve, propiciando oportunidade de novos investimentos (NEGRI, 1996, p.26).

Os imigrantes vieram para o Brasil nos mesmos navios em que antes eram transportados os negros escravizados, sem condições de higiene, ou qualquer tipo de conforto, e no longo caminho da Europa até o Brasil, muitas vidas se perdiam por meio de doenças.

Assistência médica e medicação eram meras fantasias dentro destas embarcações malcheirosas. E ainda, para complementar as agruras, lembre-se dos naufrágios que também ocorriam [...]. Se o contexto anterior desabrocha à mente imagem do imigrante sendo vilipendiado, explorado, transportado como animal; o outro lado da história da imigração nos faz vislumbrar a montagem de um sistema não apenas voltado para sua finalidade última, onde suspeitamos ter sido constituído como fonte de renda para alguns elementos (ALLEONI, 2003, p.37).

Essa mão de obra estrangeira muito se assemelhou à mão de obra escrava em alguns aspectos, pois os senhores dos escravos, continuavam sendo os senhores das terras onde estes imigrantes trabalhavam e, muitas vezes não recebiam seu salário, ou eram obrigados a gastá-lo com itens de primeira necessidade dentro de comércios organizados pelos próprios “patrões”, que estipulavam valores muito altos para esses assalariados, gerando assim uma dependência financeira abusiva, de desrespeito e exploração (ALLEONI, 2003).

Porém, a vinda destes estrangeiros para o Brasil foi motivada pela promessa de uma vida melhor, à princípio trabalhando nas lavouras de café e cana-de-açúcar e, em seguida, como operários assalariados nas fábricas do interior paulista. Com o declínio na produção de café, devido às pragas na lavoura e forte concorrência do comércio exterior, os trabalhadores migraram da zona rural para o centro das cidades.

Entretanto, a maioria dos imigrantes não foi bem-sucedida; muitos se sentindo frustrados nas tentativas de enriquecimento, permaneceram nas comunidades rurais como pequenos proprietários, outros engrossaram o proletariado fabril e o setor de serviços submetidos às pressões conflitantes (MAGALHÃES, 2017, p. 31).

É neste momento em que começam a surgir movimentos de oposição a esses abusos cometidos pelos industriários, os trabalhadores se organizaram em sindicatos para reivindicar direitos trabalhistas e dessas organizações surgem as primeiras bandas do interior, porque quase todo imigrante trazia consigo um instrumento musical em seu baú de viagem.

As bandas musicais constituíram um elemento típico dos agrupamentos italianos, em qualquer latitude, nas grandes cidades ou mesmo nas fazendas perdidas em lugares longínquos. Muitos imigrantes tinham trazido de sua terra natal, entre poucas outras coisas, um instrumento musical, uma trompa, um corno ou uma flauta, com os quais haviam acompanhado os cantos durante a interminável travessia. (CENNI, 1975, p.240).

Dessa forma, constituíam-se novas organizações musicais, com muito esforço para agregar novos instrumentos, devido ao alto custo destes e à baixa remuneração dos músicos-operários. “Com mais alguns instrumentos adquiridos após laboriosas economias, transformava-se numa pequena banda de 10 a 15 figuras, até que esta se completasse com tambores e pratos” (CENNI, 1975, p.240).

Esta hipotética, mas muito plausível segunda versão para a provável denominação da União Operária, originar-se-ia da junção de músicos imigrantes e seus descendentes, bem como de negros que trabalhavam nas fábricas, ou que, como os italianos, exerciam profissões julgadas de menor valor, como lavradores, sapateiros, alfaiates e músicos.

1.2 – UM NEGRO COMO PRIMEIRO MAESTRO

Iniciando o percurso vanguardista e inter-racial da Banda, o Maestro Antônio Mombuca assume a batuta¹¹ e a banda tem seu nome alterado para Corporação Musical “União Operária”.

O preconceito contra negros era tema permanente no município, já que a abolição, ocorrida havia pouco (1888), não tinha resolvido temas como integração do negro na sociedade, sua educação e meios de sobreviver. Ao contrário, o País apostou no imigrante como nova força de trabalho, deixando o negro à margem (PERECIN, 1989, apud PAULILLO, 2006, p.22).

Essa prática lamentável é sentida até os dias atuais e “[...] mesmo após o cessamento do tráfico negreiro, entraram no País mais de 50.000 escravos; em 1870, o elemento escravo constituía 40% da população total de Constituição” (MARCONDES, 2008, p. 43). Deste modo, o país carrega uma triste colocação no ranking abolicionista:

O Brasil foi o último país no mundo ocidental a abolir a escravidão. Esta foi abolida gradualmente e consolidada institucionalmente pelas seguintes principais leis:

- A lei publicada em 4 de setembro de 1850, cessando o tráfico de escravos. Esta lei efetivamente eliminou a oferta de escravos do exterior para o país, com exceção de alguns casos esporádicos e insignificantes de importação ilegal, tendo sido, portanto, integralmente cumprida.
- A Lei do Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871, que declarou livres os filhos de escravos nascidos a partir desta data, eliminando assim a outra fonte possível de oferta, interna, determinada pelos fatores demográficos.
- A lei que tornou livres os sexagenários, de 28 de setembro de 1885, sem indenização para os proprietários de escravos de 60 anos ou mais.

¹¹ Batuta é um bastão delgado, em geral de madeira leve, com que os regentes dirigem as orquestras, bandas, coros etc. Fonte: <https://www.org-search.com/search?>. Acesso em 02/07/2019.

- A Lei Áurea, assinada em 13 de maio de 1888 pela Princesa Isabel, libertando incondicionalmente todos os escravos do Brasil a partir dessa data, sem nenhuma indenização (MELLO,1978, p.20).

Após a Abolição da escravatura em 1888, a República instaurada não visou a solução de problemas e a inclusão digna dos libertos, ao contrário, deixou-os marginalizados na sociedade, sem trabalho ou fonte qualquer de renda e a maneira como eram tratados sendo escravos, não se alterou. Deixando a população negra distante de uma vida melhor, criou-se ainda mais segregação e preconceito, que infelizmente perpetuam-se até os dias de hoje.

Os adventos da Abolição e da República não promoveram completamente a extirpação de antigas forças e relações sociais já que harmonizaram mais uma vez, a pauta entre o “novo” e o “velho”. A República Federativa, o trabalho livre e a imigração de trabalhadores europeus, frutos dos anseios republicanos e abolicionistas, foram incapazes de romper uma estrutura em que as ideias liberais e o patrimonialismo se tensionavam constantemente (GILENO, 1997, p. 21).

Porém, à despeito de toda a discriminação e preconceitos sofridos pelos afrodescendentes, sua atuação na comunidade incumbe-se de encurtar as distâncias nas relações inter-raciais, as quais são asseguradas por lei e tiveram local de destaque na Constituição Federal de 1988. Tardamente, 100 anos após a Abolição da escravatura promulgaram-se leis para assegurar os direitos dos negros no Brasil:

Art. 3º Constituem objetivos fundamentais da República Federativa do Brasil:
 I - construir uma sociedade livre, justa e solidária;
 II - garantir o desenvolvimento nacional;
 III - erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais;
 IV - promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação e preconceitos. (BRASIL, 1988).

Ainda que atualmente, de acordo com a Lei Federal os direitos e deveres estejam assegurados, sabe-se que há muito a se conquistar no que tange a igualdade racial no Brasil. No início do século XX, a discriminação racial era bastante acirrada, por isso é importante ressaltar que nos idos de 1º de maio de 1907, a “Lyra Piracicabana” convida o Maestro Antônio Mombuca que era negro, para ser seu regente, e este denomina-a “Corporação Musical União Operária”.

De acordo com Caldari (2015):

A Corporação Musical “União Operária” foi fundada em 1º de maio de 1906, é nesse dia mundial comemorativo do Trabalho, data de grande significado para a humanidade, que só fica abaixo dos dias de Natal e de Ano Novo, e, em alguns países, de determinadas efemérides de caráter nacional máximo. O fato é que a nossa Banda Operária nasceu com o nome de Corporação Musical “Lyra Piracicabana” e, em 1º de maio de 1907, sem explicações ou esclarecimentos, o nome de Corporação Musical União Operária é “comunicado” pelo seu Secretário em nota publicada no Jornal de Piracicaba. E a regência da banda? Assumiu-a o maestro Antônio Mombuca, vindo de Capivari (CALDARI, 2015, p. 135).

Para Caldari (2015), é importante também compreender a condição socioeconômica em que a Banda se encontrava, e ressalta:

Os dados de suas décadas iniciais de vida são resultantes de relatos verbais escassos, indicando-nos uma época de dificuldades vencidas a base de dedicação pessoal de músicos e de poucos dirigentes, que contribuíram com seu tempo e certa ajuda financeira (CALDARI, 2015, p.135).

De acordo com Caldari (2015), existem poucos relatos e documentos sobre o início da Banda União Operária, até mesmo, devido aos poucos recursos financeiros que a banda possuía na época de sua fundação.

No entanto, visando reunir mais informações sobre o primeiro Maestro o Sr. Antonio Mombuca, pesquisei também em hemerotecas¹² da cidade de Capivari-SP, que foi fundada oficialmente em 10 de julho de 1832, onde segundo Guerrini (1995) e Caldari (2015) seria a cidade natal do maestro. Apurei que o Jornal mais antigo da cidade é o “Correio de Capivari” que foi fundado em 1931, e o início da Banda União Operária data de 1º de maio de 1906. De modo que o Jornal mais antigo da cidade de Capivari – SP, foi criado anos após a fundação da União Operária, dificultando que mais aspectos sobre a biografia do maestro Antônio Mombuca fossem detectados, durante esta pesquisa.

Um dos escritores conhecidos pelos piracicabanos, Leandro Guerrini (1995), que já foi citado nesta pesquisa anteriormente, por sua ligação íntima com a Banda, ressaltara que seu irmão Víctor Guerrini, teve aulas de música com o Maestro Mombuca.

[...] a regência da nova Corporação Musical ficou por conta do maestro Antônio Mombuca, que há pouco havia dirigido uma das bandas musicais da cidade de Capivari. Nenhum dos jornais noticiam sua chegada à cidade, porém, segundo Victor Guerrini, um dos primeiros alunos de Mombuca na

¹² Hemeroteca é um setor das bibliotecas onde se encontram coleções de periódicos como jornais, revistas e outras obras editadas em série. Disponível em: < <https://conceito.de/hemeroteca> > Acesso em :04/03/20.

cidade, o maestro veio de Capivari para Piracicaba no início do ano de 1906 e fixou residência no município (PAULILLO, 2006, p. 29).

De acordo com Paulillo (2006), o Maestro Antônio Mombuca era um excelente músico, mas fora rejeitado em outras bandas por ser negro:

Victor Guerrini não foi fundador da banda, e sim um dos seus primeiros aprendizes, pois era aluno do maestro Pedro Buttera, da "Carlos Gomes", que segundo ele era "um excelente músico, mas muito bravo", e passou a ser aluno do maestro Antônio Mombuca, em suas palavras "um músico de grande qualidade, baixista de respeito e grande maestro". Conforme Guerrini, mesmo sendo um músico de qualidade, Mombuca foi de certa forma rejeitado na cidade (PAULILLO, 2006,p.30).

Dessa forma, à despeito das poucas informações que a pesquisa pode captar, sobre o Maestro Antônio Mombuca, mesmo possuindo boas qualidades musicais, sofreu com discriminação e preconceito tanto raciais quanto sociais, pois os músicos no contexto da sociedade brasileira são muito desvalorizados.

Ao mesmo tempo em que o músico é alvo de admiração, ele não se encontra em pé de igualdade com categorias profissionais consideradas produtoras ou estratégicas por uma sociedade que tem a impessoalidade do dinheiro como seu valor último e mais importante. De modo contraditório, o mesmo senso comum que o aplaude também o marginaliza, uma vez que nem mesmo considera sua atividade como um trabalho (AMSTALDEN, 2017, p.24).

Apesar de todas as dificuldades que a Banda União Operária enfrentou, sua trajetória musical através dos tempos foi permeada de conquistas. Um acontecimento do passado que orgulha, tanto os integrantes mais velhos, quanto os recém-chegados é o fato de na década de 1960 a Banda ter ido tocar na Europa.

A Banda União Operária foi convidada para participar do Festival Internacional de bandas de 1968 em Barcelona, foi a única representante da América Latina a receber o convite, o que deixou dirigentes e músicos muito lisonjeados e desejosos de realizar tal participação, mas faltavam recursos financeiros para a viagem, estadia e demais gastos.

Começaram então, campanhas para angariar recursos, vieram doações de todos os lados, empresários, cidadãos e esperava-se uma verba do Governo do Estado de São Paulo, para completar o montante necessário para a viagem. Mas, a verba do Governo chegou pela metade, então o grande empresário do setor metalúrgico piracicabano o Comendador Mário Dedini, assumiu o pagamento da quantia faltante.

A Banda, de acordo com Paulillo (2006, p. 55) “foi aplaudida de pé pelo público” na Espanha, e todas as apresentações foram muito festejadas, na sede da Corporação existem fotos e troféus deste feito que é motivo de orgulho até hoje para todos os músicos.

Justiça seja feita, a “Banda” não teria sobrevivido por mais de um século se não fossem seus benfeitores. Pessoas que se comoveram com as necessidades dos músicos e sua inegável força de vontade em tocar, dentre as muitas pessoas que podem ser citadas por sua ajuda, está o Comendador Mário Dedini.

O imigrante italiano, chegou à cidade de Piracicaba- SP em 1918, vindo com conhecimentos no ofício de mestre-mecânico nas usinas de açúcar da província de Rovigo na Itália (PAULILLO, 2006). Comprou uma oficina mecânica junto com seu irmão onde iniciaram uma trajetória de muito trabalho e sucesso na “[...] fabricação de máquinas para usinagem que eram importadas dos EUA, Alemanha, Inglaterra ou França” (PAULILLO, 2006, p. 62). O proprietário das Indústrias Dedini foi considerado um visionário, empregando muitos piracicabanos.

Mário Dedini foi um apaixonado pela Corporação Musical “União Operária” e nunca deixou de torcer por ela ou socorrê-la quando preciso [...] a casa da família Dedini sempre estava aberta aos membros da banda (PAULILLO, 2006, p. 62).

Na cidade de Piracicaba -SP são muitos os relatos da beneficência praticada pelo industrial e muitas as homenagens feitas a ele, como ruas, monumentos e até um bairro com seu nome “Mário Dedini”.

1.3 – A REVOLUÇÃO CONSTITUCIONALISTA DE 1932 E A BANDA UNIÃO OPERÁRIA

A Revolução Constitucionalista de 1932, na verdade, foi fomentada em 1930 e teve seu auge entre julho e outubro de 1932. Os motivos que levaram à luta armada foram o descontentamento e inconformismo com a situação do governo federal da época. Segundo acervos digitais do jornal “O Estado de São Paulo” e do acervo físico do IHGP-Instituto Histórico e geográfico de Piracicaba.

A entrada do gaúcho Getúlio Vargas à presidência, pôs um fim na chamada política do café com leite e desagradou as elites paulistas, representadas pelo Partido Republicano Paulista, o PRP, que viram não só o poder sobre a política brasileira ser perdido, como presenciaram também o então estado mais rico da

federação ser submetido a um situação de submissão.(REVOLUÇÃO DE 1932).

O Governo Vargas dissolveu o congresso e a bancada paulista representada pela elite ficou sem representantes. Então, os paulistas, indignados com as novas diretrizes daquele governo, rebelaram-se para tentar derrubar o presidente Getúlio Vargas, exigindo uma nova Assembleia Constituinte.

Com a abolição do trabalho escravo, o crescimento do mundo urbano, e o concomitante desenvolvimento da industrialização e a transição para o regime de classes sociais, o regime patrimonialista começa a se desagregar, erodindo as formas tradicionais de controle sobre os setores dominados da sociedade, permitindo pela primeira vez, que os pensamentos independentes se manifestem (PANSARDI, 2002, p. 28).

Em 1932, as relações entre o Estado de São Paulo e a Federação ficaram insustentáveis e “[...] as intervenções da ditadura varguista eram constantes e desagradavam cada vez mais a oposição em São Paulo. (REVOLUÇÃO DE 1932).”

Na verdade, a desagregação da sociedade senhorial e escravista se fez sentir mais em algumas regiões do que em outras, produto do desenvolvimento desigual das regiões brasileiras. O pensamento racional e científico assim, teve chance de surgir naquelas regiões em que o desenvolvimento industrial e a estrutura de classes se desenvolveram com maior rapidez, leia-se o estado de São Paulo (PANSARDI, 2002, p. 29).

Por todo o Estado começaram movimentos de recrutamento de homens para a luta armada e o Estado de São Paulo financiou esta Revolução.

Animados por aquele encantamento cívico e, talvez mais ainda, pela crença no necessário papel de São Paulo como protagonista no cenário nacional, teriam se apresentado 20 mil voluntários que, somados às tropas regulares da Força Pública e de unidades amotinadas do Exército, formariam uma força de cerca de 35 mil homens que combateriam precariamente as forças mais bem supridas do ‘governo provisório’ até a derrota sacramentada na rendição de 2 de outubro de 1932 (ABREU, 2011, p. 107).

Em Piracicaba, interior do Estado de São Paulo, o movimento em prol da Revolução Constitucionalista foi muito forte. “Nas cidades do interior, mais uma vez as romarias cívicas se repetiam em compasso com o que ocorria na capital, com grandeza e apelos sinestésicos proporcionais aos recursos de cada localidade” (ABREU, 2011, p.117). Convocações foram

feitas nos jornais da época, que era o meio de comunicação mais difundido, para que os cidadãos piracicabanos compactuassem com os ideais revolucionários.

É chegada a hora de o paulista dar por finda a vida material. Sejam todos um feixe másculo de fibras – um dínamo *conciente* e animado de um só ideal – a defesa de São Paulo. [...]

Povo de Piracicaba! Não seja preciso digam-nos, hoje, as nossas esposas e as nossas filhas, trancando-nos a porta de nossos lares: Para trás! Vão alistar-se no Batalhão de Piracicaba!

Piracicabanos preferem deixar filhos em orfandade honrosa e dignificante a vê-los *crecerem* em ambiente de opróbio, de vexame e de vergonha. Assim, em vez de maldição da *acendência* nossa que legou uma terra livre, teremos a bênção das gerações futuras porque soubemos ser dignos de nossos avós (Transcrição do discurso de A. Moraes Sampaio em 12 de julho de 1932 no largo da Matriz) (SAMPAIO, 1933, p. 19).

Com um discurso emocionado, Antônio Moraes Sampaio, redator do jornal “Diário da Manhã” de Piracicaba, convoca os piracicabanos para a guerra. Ele cita o orgulho dos familiares em ter um representante da família disposto a dar sua vida pela causa. Sampaio escreveu um pequeno livro, que encontrei no acervo empoeirado do IHGP. Neste livrinho, como ele mesmo o denomina, conta o que se passou de 1930 a 1933, com belíssimas passagens e um português arcaico, tanto em seus termos, como na escrita que teve grande variação até os dias de hoje.

O autor, Sampaio (1933), segue nos contando detalhes de 1930 a 1933, de todos os acontecimentos que terminaram como motivos para a batalha.

A 16 de julho, às 14 horas, em trem da *Compania* paulista, partiu para a frente de operações o Batalhão de Piracicaba. Compunham-no quinhentos e tantos homens, desde meninos de 15 anos, acompanhados de pais de 40 e mais primaveras. Casados, solteiros, ricos e pobres, brancos e pretos, brasileiros, paulistas e italianos. Houve duas famílias *quasi* inteiras, que seguiram; a Mendes e a Diehl.

Dia memorável. Na véspera, as senhoras de Piracicaba realizaram uma passeata vibrante, ao som do Hino de São Paulo.

Com o primeiro batalhão partiram 12 heroínas desta cidade – 12 professoras. Nada mais nobre e significativo (SAMPAIO, 1933, p.23).

Essas palavras marcam a participação de mulheres nesta luta. Segundo Sampaio (1933), doze mulheres alistaram-se no dia anterior e partiram para o *front* com os soldados. Eram professoras e provavelmente ficaram em locais improvisados para socorrer os feridos. Neste livro, não existem mais relatos de outros alistamentos de mulheres e sobre a atividade exercida ou sobre seu retorno para a cidade. Porém, em outros escritos pesquisados, como no Jornal Eletrônico de Cecílio Elias Netto (1994), encontramos a forte participação das mulheres na

Revolução, atuando principalmente como enfermeiras e o provável motivo de seu engajamento a causa, talvez fosse por reivindicarem melhores condições sociais e de trabalho também para as mulheres, que era uma das promessas feitas pela “Aliança Liberal¹³”.

A plataforma da aliança foi construída com o objetivo de obter a simpatia das classes médias e dos setores operários. Ao mesmo tempo que propunham reformas políticas que consideravam o voto secreto, a Justiça Eleitoral e a anistia aos presos políticos, também defendiam medidas de proteção ao trabalho, como aplicação de lei de férias e a regulamentação ao trabalho do menor e da mulher (ALMEIDA FILHO e SANTOS, 2003, p. 582).

Na busca por seus direitos nas relações trabalhistas e valorização na sociedade, as mulheres engajaram-se e assim continuam fazendo, para garantir igualdade e respeito num mundo ainda dominado pelos homens.

Uma mulher piracicabana, Maria de Almeida Silveira, foi uma das heroínas da Revolução de 1932, numa época em que era rara a manifestação política das mulheres. Filha de Inácio Florêncio da Silveira – irmão benemérito da Santa Casa – e da lendária Dona Iaiá, Antônia de Barros Silveira. Quando aconteceu a Revolução, Maria Silveira morava em Pirassununga. E foi uma das primeiras a alistar-se, convocando as mulheres, fazendo discursos, vestindo o uniforme de enfermeira e indo para o front (NETTO, 1994)

Essas mulheres guerreiras nos levam a refletir que, em diversos momentos de decisão histórica do Brasil, apesar de muitas vezes não aparecerem nos livros, as mulheres marcaram sua participação com coragem e abnegação, abrindo caminhos trilhados por mulheres de outras gerações.

Para Federici (2007), a história das mulheres é a história de classes. As classes sociais sempre influenciaram o modo com que as mulheres eram tratadas. Historicamente, as mulheres acumularam afazeres e seu trabalho sempre fora desvalorizado em detrimento ao mesmo trabalho realizado por homens.

Séculos depois essa situação ainda é muito comum, embora no século XX as mulheres tenham conseguido várias conquistas – ao voto, ao trabalho, ao controle da natalidade por métodos contraceptivos e uma maior participação

¹³ De acordo com dados do CPDOC, a Aliança Liberal era uma coligação oposicionista de âmbito nacional formada no início de agosto de 1929 por iniciativa de líderes políticos de Minas Gerais e Rio Grande do Sul com o objetivo de apoiar as candidaturas de Getúlio Vargas e João Pessoa respectivamente à presidência e vice-presidência da República nas eleições de 1º de março de 1930. Fonte: Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/CrisePolitica/AliancaLiberal> . Acesso em: 02/07/2019.

na sociedade -, ainda são muitos os desafios, pois a desigualdade ainda perdura no campo do trabalho e dos costumes (ANTONIETTO, 2019, p. 82).

Só muito recentemente as mulheres começaram a ser aceitas como integrantes da Corporação Musical Banda União Operária, de acordo com a fala dos próprios integrantes e de seu maestro atual. Segundo as narrativas obtidas para esta pesquisa, as musicistas usavam até o mesmo tipo de uniforme, como calças compridas camisas e gravatas. Foi apresentada uma proposta do regente que está à frente da Banda hoje, para que fossem mudados seus uniformes, pois hoje as mulheres atuam com muita força na Corporação, inclusive duas de suas participantes ganharam bolsas de estudos para estudar fora do Brasil, devido à sua performance de alto nível.

Dessa forma, as mulheres vão galgando novos patamares no mercado de trabalho e se sobressaindo em suas funções, apesar de um passado de muita desvalorização e preconceito, as mulheres têm escrito uma nova história de vida e superação.

Se fez necessário retomar alguns acontecimentos históricos do passado da cidade de Piracicaba, e do Estado de São Paulo, para contextualizar a carta que vem a seguir. Esta carta nos foi deixada pelo meu avô materno, Joaquim Inocência Carcagnolo, que durante um determinado tempo tocou nesta Banda e que me motivou a realizar a presente pesquisa.

No ano de 2007, concluindo o curso de Canto Erudito pelo Conservatório Dr. Carlos de Campos de Tatuí -SP, buscava algumas canções para o recital de formatura que pudessem refletir um pouco da trajetória pela música erudita até o momento, mas sem que fossem as músicas que meus colegas cantassem habitualmente. Já tínhamos escolhido várias de Mozart e uma peça de Villa-Lobos, mas ainda faltava algo.

Já foi relatada essa busca por uma canção para minha mãe e ela disse que tinha guardado um pacote com algumas músicas, recortes de jornais, entre outras coisas do meu avô, pai de minha mãe, que falecera em 1996 e sugeriu que esse material fosse analisado. Foi o que fizemos.

Nos guardados havia uma música específica que causou encanto desde o princípio, além de recortes de jornais falando da Banda União Operária, fotos do meu avô tocando com seus irmãos e uma carta datilografada, contendo informações preciosas que acabaram por se tornar esta pesquisa.

Como ele relata, especificamente, sua estada como músico integrante da Banda União Operária e descreve justamente o momento da Revolução Constitucionalista de 1932, foi preciso situar o leitor sobre esse fato histórico. A carta que se segue é o objeto deflagrador desta pesquisa.

O objeto deflagrador é “[...] o ponto de partida para o concreto” (JAFFÉ, 1964, p. 253) e, nesse sentido, a carta foi um grande achado. Um objeto que consegue nos transportar para o passado, num recorte muito específico feito por Joaquim Inocêncio Carcagnolo, no qual sua experiência é narrada pelo ponto de vista subjetivo de suas percepções, seus sentimentos em relação a um momento que ele julgou muito importante em sua vida, tão importante que foi a única carta que ele deixou aos netos.

Para Jaffé (1964), citando Paul Klee (1923) e Jean Bazaine (1953):

Diz Paul Klee: "O objeto expande-se além dos limites da sua aparência pelo conhecimento que temos de que ele significa mais do que o que vemos exteriormente, com os nossos olhos." E escreve Jean Bazaine: "Um objeto desperta o nosso amor simplesmente porque parece ser portador de forças maiores que ele mesmo." (JAFFÉ, 1964, p.254).

O significado desta carta tão singela e, ao mesmo tempo, um objeto deflagrador tão potente, nos leva a refletir sobre o valor que atribuímos a um bem. Quando o valor é afetivo não é possível avaliar sua importância. O objeto deflagrador é um disparador de memória, é ponto de partida para obter reflexão e crítica, entre passado e presente.

Ramos (2015), contribui para esta reflexão, alertando sobre a importância de um objeto para um museu, por exemplo:

Ninguém vai a uma exposição de relógios antigos para saber as horas. Ao entrar no espaço expositivo, o objeto perde seu valor de uso: a cadeira não serve de assento, assim como a arma de fogo abandona sua condição utilitária. Quando perdem suas funções originais, as vidas que tinham no mundo fora do museu, tais objetos passam a ter outros valores, regidos pelos mais variados interesses. O que merecia ficar no museu de feição mais tradicional era, em geral, o objeto da elite: a farda do general, o retrato do governante, a cadeira do político, a caneta do escritor, o anel de um bispo... Tudo isso compunha o discurso figurativo de glorificação da história de heróis e indivíduos de destaque (RAMOS, 2015, p.1).

Portanto, o objeto gerador, o que deflagra e dispara memórias, estabelece relações críticas entre o passado e o tempo atual e nos leva, “[...] antes de tudo, a viver o tempo presente como mudança, como algo que não era, que está sendo e que pode ser diferente” (RAMOS, 2015, p.2).

1.3.1 – A CARTA DO VÔ QUINZINHO

Conhecido como Quinzinho, apelido de Joaquim, meu avô Joaquim Inocêncio Carcagnolo, nasceu em 26 de dezembro de 1901 e faleceu em 10 de junho de 1996, filho de Luiz Carcagnolo e Elisabeth Pissaia, possuía mais 6 irmãos todos falecidos.

Figura 2 - Foto da Família Carcagnolo¹⁴.



Fonte: Acervo pessoal.

Joaquim casou-se com Amália Mardegan em 17 de outubro de 1925, filha de Santo Mardegan e Maria Tararan, e tiveram cinco filhos: Aparecida, Nair, Joaquim, Theresinha e Benedita. Minha mãe, Benedita, era a filha mais nova e, quando nasceu, sua mãe já contava com 40 anos de idade e a filha mais velha, Aparecida, já tinha filhos, fazendo com que ela fosse criada muito próxima aos seus sobrinhos.

Benedita Carcagnolo nasceu em 13 de agosto de 1944 e nos deixou em 28 de dezembro de 2017. Casou-se com Waldomiro Narval (1941-2003) em 12 de julho de 1969 passando a se chamar Benedita Carcagnolo Narval e com ele teve duas filhas Wana Carcagnolo Narval (cujo nome surgiu das iniciais do pai WA de Waldomiro e NA de Narval) e Walkiria Carcagnolo Narval.

¹⁴ Foto de Luiz Carcagnolo e Elisabeth Pissaia rodeados pelos filhos, noras, genros e alguns netos. Amália Mardegan Carcagnolo e Joaquim Inocêncio Carcagnolo estão ao centro. Amália está atrás de Luiz Carcagnolo que é o único homem sentado e Joaquim se encontra à direita de Amália.

Figura 3 - Foto da família de Joaquim e Amália, do fundo para a parte frontal, Joaquim e Amália e os filhos por ordem de idade: Aparecida, Nair, Joaquim, Theresinha e Benedita. Sem data



Fonte: Acervo pessoal.

Com o falecimento de Amália em 28 de julho de 1983, Joaquim foi morar com sua filha mais nova, Benedita, e levou consigo seus pertences. Ele tinha o ofício de sapateiro, que era uma profissão importante na época, pois os sapatos sempre precisavam de ajustes e alguns eram feitos sob medida para seus clientes, mas a despeito de ser relevante fabricar e amoldar sapatos, era considerada uma profissão de menor valor e de baixa remuneração. Fazendo com que a família não tivesse muitos recursos financeiros.

Joaquim era também pescador, possuía até um registro especial para esse fim, ele pescava no “famoso” rio Piracicaba que corta o território piracicabano, eternizado em algumas canções, como: “O Rio de Piracicaba, vai jogar água pra fora; quando chegar a água dos olhos de alguém que chora [...]” (Letra de Lourival dos Santos, Melodia de Tião Carreiro e Piraci).

O rio é parte integrante das memórias afetivas e do cotidiano de nós piracicabanos e, na época em que Joaquim vivera, o rio Piracicaba era também uma fonte de alimento para as

famílias mais pobres, pois possuía abundância de peixes muito apreciados, como por exemplo o “Dourado”.¹⁵

QR Code 4 – Rio de Lágrimas interpretação de Joaquim I. Carcagnolo¹⁶



Fonte: Elaboração própria.

Figura 4 - Joaquim Inocência Carcagnolo com 85 anos de idade, tocando na Festa Junina do Lar dos Velinhos em Piracicaba.



Fonte: Acervo Pessoal.

¹⁵ Dourado é um peixe de água doce conhecido popularmente como Piraju e Pirajuba. Disponível em: < <https://www.cpt.com.br/artigos/peixes-de-agua-doce-do-brasil-dourado-salminus-maxillosus> > Acesso em 06/07/19.

¹⁶ Ouça agora a música “Rio de Lágrimas” na interpretação de Joaquim Inocência Carcagnolo em seu acordeon. Melodia de Tião Carreiro e Piraci, lançada em 1970.

QR Code 5 – Joaquim cantando e tocando sua composição “Ao deixar Rio das Pedras”¹⁷



Fonte: Elaboração própria.

Joaquim era também músico amador, e tocava acordeon ou sanfona¹⁸ em alguns eventos. Só muito mais tarde, soube que ele havia tocado trompete ou pistom¹⁹, que tocara com diversos grupos musicais da cidade, e que o fato que mais o marcara foi ter integrado a Banda União Operária junto de seu pai e mais dois irmãos.

Figura 5 - Foto da Banda de Luiz Carcagnolo²⁰.



Fonte: Acervo Pessoal.

¹⁷ Áudio de Joaquim Inocêncio Carcagnolo cantando e tocando um trecho de sua composição Ao deixar Rio das Pedras

¹⁸ Acordeon ou sanfona e gaita são maneiras diferentes de designar um mesmo instrumento musical, sendo que o nome correto em português é Acordeão. Os nomes dependem da região. Fonte: Disponível em: <blogdocaze.com.br/2011/05/17/qual-a-diferenca-entre-acordeon-sanfona-e-gaita> Acesso em: 06/07/19.

¹⁹ Trompete ou pistom são os nomes dados para um instrumento musical de sopro, da família dos metais (o trompete é o que produz o som mais agudo da família), caracterizado por instrumentos de bocal, geralmente fabricados de metal. É também conhecido como pistão (pistom, por metonímia). Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/trompete/483607>. Acesso em: 04/09/19.

²⁰ Foto da Banda regida por Luiz Carcagnolo que é o homem em pé a direita da foto usando bigode e Joaquim Inocêncio Carcagnolo é o primeiro homem sentado à esquerda da foto segurando um trompete

Joaquim, deixou aos seus netos essa carta intitulada de “Sempre é bom recordar”. Ditada por ele e datilografada por pessoa desconhecida e, na qual faz uma breve descrição do que foi para ele e seus companheiros músicos participarem da Revolução Constitucionalista de 1932. Transcrevo-a agora respeitando todos os pormenores, mantendo-a com a escrita original:

9 de julho de 1932

“Sempre é bom recordar”

Eu, Joaquim Inocêncio Carcagnolo, peço permissão, para escrever sobre a revolução constitucionalista de 32, e sobre a banda de música Corporação união operária, a única banda à representar o brasil, no grande festival da Espanha, e que fez, muito sucesso, sendo muito aplaudida; mas a banda União Operária, teve em 32 mais uma grande vitória, pois foi a única banda de música que seguiu para São Paulo junto aos voluntários Piracicabanos, os quais muito nos honraram e deram seu sangue, à São Paulo; mais uma vez peço perdão, pois se escrevo estas linhas, é porque também estive lá, e como sou um dos poucos músicos daquela época, que ainda vive, tomei esta liberdade, visto que até hoje, nada se menciona sobre o feito da banda “União Operária”; os músicos que ainda vivem são os seguintes: Gustavo Paulilo, Fernando de Souza, João Carcagnolo e mais eu Joaquim Inocencio Carcagnolo, era prefeito municipal em 1932, época da revolução, Sr. Luiz Dias Gonzaga, que nada deixou faltar as famílias dos que para lá seguiram.

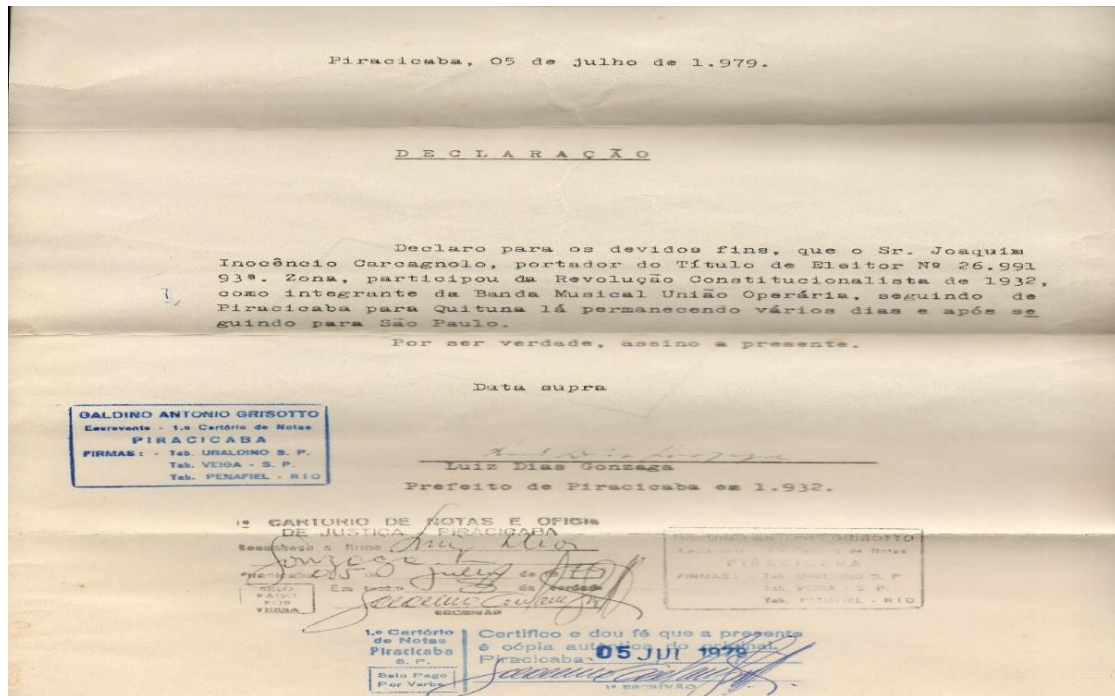
Agora começo a lembrar os componentes da banda “União Operária”, era seu presidente o Sr. Jaques de Andrade, seus maestros Dr. Rafael Pêro e Sr. Carlos Brasiliense, já falecidos; e os músicos que pude me lembrar são os seguintes: Tiburcio de Oliveira, Augusto Mimi, Mario Passini, Mário Delnero, Juvenal Correia, José Provenzano, Luiz Carcagnolo, Antonio Carcagnolo, Benedito Gabriel, todos já falecidos; e só uma de família entre vivos e mortos éramos quatro, Luiz carcagnolo, (pai), Antonio carcagnolo, Joaquim Incencio Carcagnolo e João Carcagnolo, (filhos); neste momento começo a contar alguns trechos da nossa viagem à São Paulo, junto aos voluntários, subimos a Rua Boa Morte, com muitas alegria, muito povo, muitas despedidas, a banda tocando; finalmente tomamos o trem especial da antiga paulista que nos conduziria à São Paulo daí por diante começou o silêncio, ninguém mais poderia sair fora dos vagões, as portas eram guardadas por soldados armados, conforme íamos chegando mais perto da capital, no trem já não havia mais água, a fome apertando, pois nem tempo tivemos de almoçar em Piracicaba, o pior que ao chegarmos na estação da luz, aonde íamos desembarcar veio uma ordem do comando, para que o trem seguisse

imediatamente para Quitaúna, pois os aviões os vermelhinhos momento antes tinham bombardeado o quartel da luz, chegamos em Quitaúna tarde da noite, e tudo as escuras, tanto o trem como nós proibidos até de acender um palito de fósforo para não chamar a atenção dos nossos inimigos, e que hoje são os nossos amigos; em Quitaúna toda a tropa de voluntários forma aquarteladas, menos a banda e mais alguns voluntários que estavam chegando, e todos em silencio e perfilados, esperando qualquer ordem superior, e não demorou muito para chegar dois grandes caminhões com ordem de transportar a banda e mais voluntários que acabavam de chegar, e daí fomos conduzidos de volta à São Paulo, e alojados no quartel general, no Largo S. Francisco, Faculdade de Direito; chegamos de madrugada e na estrada rodeado por muitos guardas, fazia muito frio, e foi aí que pudemos matar a fome, pois havia muito pão e leite, e depois disso, mandaram que procurássemos alojamento, entramos em um grande salão, onde havia muitos cobertores, mas nem conseguimos deitar, chegou um sargento, e gritou: para que todo mundo se levantasse, e que mal chegam e vão dormir? E os músicos que se reúnam no pátio que daqui á pouco vai chegar o estado maior e quero ver a banda tocando; pouco depois chegava o estado maior e dava suas ordens, para que mandasse 60 homens num dos setores cavar trincheiras, incluindo a banda e mais homens para completar os 60; e foi nesse momento que tomou a palavra o dr. Bieremback de Lima, dizendo que a Banda de música só viera para acompanhar e incentivar os voluntários para a luta; a partir daí fomos liberados, e pudemos voltar à Piracicaba; senhores mais uma vez tomo a liberdade, de proclamar o feito da “União operária”, na revolução constitucionalista de 1932; fui musico desta banda por muitos anos, e já estou com bastante idade, e quero pelo menos deixar esta lembrança para meus netos, peço desculpas por esta fraca reportagem e assumo todas as responsabilidades; Joaquim Inocência Carcagnolo, Rua Tiradentes nº 222, Piracicaba estado de São Paulo.

Para Ramos (2015, p. 2), “[...] se antes os objetos eram contemplados, ou analisados, dentro da suposta "neutralidade científica", agora devem ser interpretados”, então ainda que este tenha sido um breve relato, e que sem dúvida alguma, parta de um objeto com características afetivas, pois este objeto deflagrador chegou até a pesquisadora por meio de fontes particulares e familiares, e que por isso mesmo, tenha sido necessária fazer toda a contextualização histórica e reconstrução de alguns passos realizados por Joaquim Inocência Carcagnolo, bem como da participação da Banda União Operária na Revolução de 1932.

A pesquisa realizada preocupou-se em conduzir os passos metodológicos, analisá-los devidamente e balizá-los criteriosamente para que, sobretudo fossem respeitados os processos científicos na escrita deste trabalho.

Figura 6 - Foto da declaração reconhecida em cartório da participação de Joaquim na Revolução de 1932, como músico da Banda União Operária²¹.



Fonte: Acervo pessoal.

Joaquim Inocêncio Carcagnolo recebeu homenagens por ter participado da Revolução Constitucionalista de 1932 e tinha muito orgulho deste feito, tanto que, em seu único relato escrito se preocupava em preservar esse acontecimento para a posteridade. A participação da Banda União Operária na Revolução Constitucionalista está amplamente descrita nos jornais da época de 1930, demonstrando que para a cidade de Piracicaba - SP, foi um evento de grande importância.

1.3.2 – DE PIRACICABA À CAPITAL: RUMO À GUERRA CÍVICA

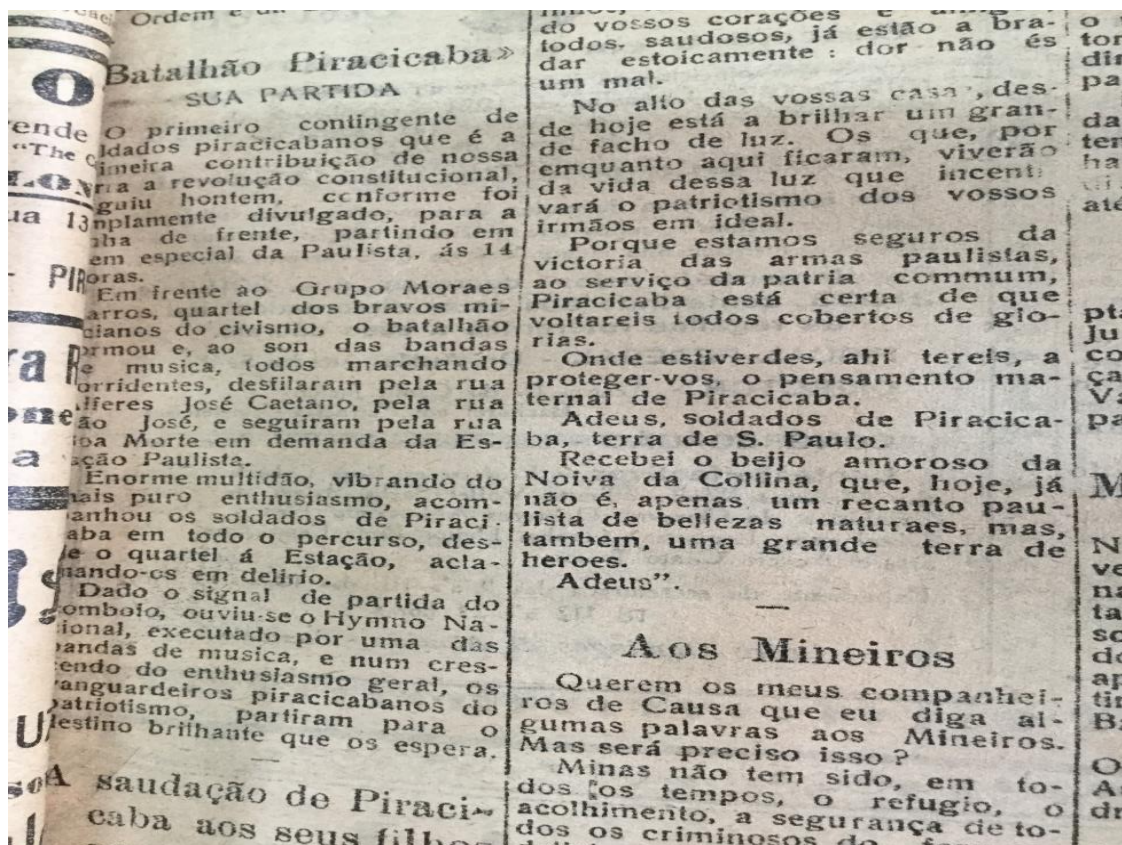
Em pesquisa realizada no IHGP – Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba – SP, encontramos jornais da época relatando a partida dos soldados em direção à capital do Estado

²¹ Foto do documento reconhecido em cartório que atesta sua participação como músico da Banda União Operária na Revolução Constitucionalista de 1932, assinada pelo prefeito da época Sr. Luiz Dias Gonzaga.

de São Paulo, conforme relatado por meu avô em sua carta. No livro que comemora os 100 anos da Banda União Operária intitulado “O passar da Banda”, encontram-se algumas referências sobre esse período:

A Corporação Musical “União Operária”, sob a regência do maestro Carlos Brasiliense, participou das manifestações ocorridas em Piracicaba na Revolução Constitucionalista de 1932 (9 de julho a 20 de setembro). O movimento foi uma revolta contra o governo federal, que desde 1930 estava sob a liderança de Getúlio Vargas, com o apoio dos militares. [...] os constitucionalistas, de acordo com o “Jornal de Piracicaba” de 12 de julho de 1932, contestavam “a ditadura que dominou o Brasil desde outubro de 1930” e queriam o direito de escolher seu próprio governante e elaborar uma nova Constituição (PAULILLO, 2006, p.36).

Figura 7 - Foto do Jornal “O Momento” de 17 de julho de 1932.



Fonte: Acervo IHGP

A Banda União Operária tocou o “Hino Nacional” antes de embarcar juntamente com os soldados que se despediam de suas famílias para lutar na Revolução, e com o intuito de agradar o populário, ensaiou o “Hino Paulista”, cedido pelo professor Erotides de Campos²²,

²² Erotides de Campos (1896-1945), compositor de mais de 200 obras musicais, tocou na Banda União Operária e, apesar de ter não ter nascido em Piracicaba fez desta a sua morada, compondo obras em homenagem à Noiva

“Uma noite em Quintaúva” um dobrado militar²³, de Carlos Brasiliense, e “Soldado Piracicabano”, de João Carlos Dias e o “Hino da Independência”. (PAULILLO, 2006).

A história e a memória se apoderam do passado, uma para analisá-lo, decodificá-lo, desmitificá-lo, torná-lo inteligível ao presente; a outra, ao contrário, para sacralizá-lo, dar-lhe uma coerência mítica em relação a esse mesmo presente, a fim de ajudar o indivíduo ou o grupo a viver ou sobreviver. Crítica, a história tem por objetivo a pesquisa da verdade; clínica ou totêmica, a função da memória é a construção ou a reconstrução de uma identidade (FREIRE e PEREIRA, 2002, p. 127).

Sendo assim, reconstruo os fatos para situar historicamente, em uma tentativa de regressar para um tempo não vivido, quase vislumbrando a população que acompanhou os músicos e os soldados efusivamente no trajeto até a estação de trem, conhecida como “Estação da Paulista”.

Adeus soldados de Piracicaba, terra de São Paulo. Recebi o beijo amoroso da Noiva da Colina²⁴, que, hoje já não é, apenas um recanto paulista de bellezas naturaes, mas também uma grande terra de heroes. Adeus (Transcrito da foto do jornal “O Momento” de 17 de maio de 1932).

Já faz algum tempo que não há trens como transporte de passageiros e nem de nenhuma natureza na cidade de Piracicaba – SP. A “Estação da Paulista” a que se refere o Jornal da época, com um lindo prédio, felizmente restaurado, hoje atua como centro cultural, uma tendência das antigas estações que ficaram sem utilidade após o declínio do transporte ferroviário no Brasil. A “Noiva da Colina” hoje possui, de acordo com dados do IBGE²⁵, em média 404.000 habitantes, nem de longe se parece com o romantizado município da década de 1930.

Já que não vivi nesta época, recorro à memória. A memória dos informantes da pesquisa, àquela memória impressa nos documentos e registrada em fotografias. A memória, esta

Da Colina. Atualmente dá o nome a um dos melhores teatros do interior paulista, O Teatro Erotides De Campos, carinhosamente chamado de Teatro do Engenho, por situar-se num dos pontos turísticos mais belos de Piracicaba - SP, O Engenho Central. (NETTO, 2012). Disponível em: <https://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/gente-nossa/erotides-de-campos-3005/>. Acesso em: 10/07/19.

²³ Dobrado Militar é um subgênero de marchas militares. No Brasil, a palavra dobrado é usada para indicar um subgênero das marchas militares, muito popular entre as bandas militares do país. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-7YQHJB>. Acesso em: 10/07/19.

²⁴ Noiva da Colina é um epíteto que foi dado para Piracicaba por Brazílio Machado Neto, poeta e promotor público da cidade. Também escreveu um célebre poema a que ele deu o nome “Piracicaba”, publicado, pela primeira vez, na antiga “Gazeta de Piracicaba”, em 1º de janeiro de 1886. (NETTO, 2013a). Disponível em: <https://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/almanaque/a-noiva-da-colina-e-o-veu-2182/> Acesso em: 10/07/19.

²⁵ Os dados do IBGE foram retirados de reportagem publicada no site G1 e pode ser acessado aqui: <https://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2019/08/28/piracicaba-e-limeira-crescem-10percent-em-populacao-desde-ultimo-censo-diz-estimativa-do-ibge.ghtml>

impressionante capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações através de diferentes suportes empíricos (voz, música, imagem, textos etc.) (SIMSON, 2003). Temos alguns tipos de memórias para acessarmos as lembranças:

Existe uma memória individual que é aquela guardada por um indivíduo e se refere às suas próprias vivências e experiências, mas que contém também aspectos do grupo social onde ele se formou, isto é, no qual esse indivíduo foi socializado (SIMSON, 2003, p.14).

E há a denominada memória coletiva:

Que é aquela formada pelos fatos e aspectos julgados relevantes pelos grupos dominantes e que são guardados como memória oficial da sociedade mais ampla. Ela é geralmente expressa naquilo que chamamos de lugares de memória, que são os memoriais, monumentos, murais, arquivos, bibliotecas, hinos oficiais, quadros e obras literárias e artísticas que exprimem a versão consolidada de um passado coletivo de uma dada sociedade (SIMSON, 2003, p. 15).

A construção do conceito de memória pelas ciências sociais “[...] é um tema para problematizar a relação entre o passado e o presente” (MAUAD, 2016). A memória se tornou um caminho para se reconstruir épocas passadas, e é “[...] cada vez mais disputada e frequentada por profissionais de diferentes formações, acadêmicas ou não, como historiadores, cientistas sociais, jornalistas, fotógrafos, literatos, etc” (MAUAD, 2016, p.82).

No Capítulo 3 intitulado “A memória do tocado e do sentido: História Oral, seus sons e silêncios”, a questão sobre memória será abordada novamente de maneira mais aprofundada.

No entanto, neste trabalho que tem por objeto deflagrador uma carta que aborda fatos ocorridos em 1932, que marcaram não apenas a história da cidade de Piracicaba/SP, do Estado de São Paulo, mas de todo o país, recorreremos à diferentes fontes de pesquisa, como textos científicos, fotografias, jornais e documentos da época.

Os relatos feitos até agora derivam de trabalhos científicos, acervos do IHGP – Instituto Histórico e Geográfico, acervos da própria Banda União Operária, livros e finalmente o acervo pessoal, o legado deixado por familiares meus, já falecidos.

De modo a contextualizar a “Carta” e torná-la um documento do passado, apesar de não oficial, temos que as informações que lá se encontram são um atestado do que ocorreu naquela época. Não sendo possível entrevistar viventes da década de 30, essa escrita, contém as impressões de alguém que já era idoso quando a escreveu, mesmo não tendo a data exata de quando foi feita, fica clara a sua condição, quando ele nos diz:

[...] fui músico desta banda por muitos anos, e já estou com bastante idade, e quero pelo menos deixar esta lembrança para meus netos, peço desculpas por esta fraca reportagem e assumo todas as responsabilidades; Joaquim Inocência Carcagnolo [...] (Trecho transcrito da Carta de Joaquim Inocência Carcagnolo).

Quando ele atesta, “[...] já estou com bastante idade [...]”, explicita sua preocupação em morrer e não ter contado sua história para ninguém. Mas, o que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização (POLLAK, 1992 apud LANG et al, 1998), certamente que determinadas questões relacionadas à memória são um recorte de quem a reconstrói, enfatizando aquilo que culturalmente para este indivíduo tem importância.

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade (POLLAK, 1992, p. 204).

Então, compreendemos que as lembranças são uma recuperação histórico-sociológica de fenômenos socioculturais (SAMAIN e SIMSON, 1998), porque a seleção do que é lembrado é feita a partir de filtros sociais e de significação cultural para quem relembra o ocorrido.

Deste modo, podemos vislumbrar o que foi a Revolução Constitucionalista de 1932 e sentir que, apesar do grande esforço dos paulistas que enfrentaram as forças armadas federais, foram derrotados em 28 de setembro de 1932 (MICELI, 1989). Contabilizando cerca de 3 mil mortos e 5 mil feridos, nesta que foi uma verdadeira guerra cívica.

2 – APRENDENDO MÚSICA: EDUCAÇÃO MUSICAL E EDUCAÇÃO NÃO FORMAL, UM DIÁLOGO POSSÍVEL

“O termo ‘Educação Não Formal’ indica a possibilidade de se desenvolverem ações, programas e projetos educativos com intencionalidade, obedecendo a uma estrutura e a uma organização distintas das escolas” (AFONSO, 1992 apud FERNANDES, 2017, p. 31). Dessa forma, a Educação Não Formal oportuniza aos aprendizes obter um contato estreito com aquilo que desejam aprender, independentemente de resultados, apenas os saberes lhe interessam, pois, A Educação Não Formal é um campo autônomo com características e metodologias próprias.

A necessidade de incrementar visões alternativas à escolarização formal como um meio de auxiliar a resolver problemas de desenvolvimento econômico e social, bem como problemas de sociabilidades que a escola não alcançava (FERNANDES, 2017) tornou possível a implementação da Educação Não Formal, nomenclatura que ganhou força nos anos de 1960, 1970 e 1980, e vem se aperfeiçoando desde então.

“Ninguém escapa da educação” (BRANDÃO, 2007, p.7), essa afirmação nos dá a dimensão do quanto somos afetados todos os dias, pela educação. Aprendemos de vários modos, com pessoas diferentes e em diferentes espaços e tempo. A educação acontece onde exista qualquer tipo de aprendizagem, não apenas dentro de parâmetros normativos, não necessariamente na escola.

Todos os dias aprendemos e ensinamos algo que seja de costumes, cultura ou comportamento e esse processo do convívio social pode ser considerado uma forma de educação.

Não há uma forma única nem um único modelo de educação; a escola não é o único lugar onde ela acontece e talvez nem seja o melhor; o ensino escolar não é a sua única prática e o professor profissional não é o seu único praticante (BRANDÃO, 2007, p. 9).

Dentro da perspectiva de que a escola não é o único local onde podemos aprender, e esclarecendo, que “[...] a escola é seguramente a instituição pedagógica mais importante que uma sociedade pode ter” (TRILLA, 2011, p. 188), reforçamos assim a importância do papel das instituições escolares.

A educação não é só um ato intrinsecamente cultural, mas é também um processo de imersão nas dimensões expressivas da cultura e de construção de afinidades/disposições culturais múltiplas. A educação, melhor seria conjugá-la no plural [...] será tanto mais significativa quanto mais contextualizada for;

e esta contextualização só será possível por intermédio da apropriação dos signos e significados culturais, que ocorre no decurso do quotidiano e tendo o sujeito como ator central neste processo (PALHARES, 2013, p.1).

Ressalto, dessa forma, a inegável importância da escola na educação dos brasileiros. De modo geral, a educação escolar no Brasil é a formal, ou seja, uma educação que ocorre dentro da escola, dentro da sala de aula, com objetivos específicos e avaliações. Mas o conceito de educação é muito mais abrangente que apenas a classificação que a Educação Formal lhe concede. Para Gadotti (2005):

A educação é um dos requisitos fundamentais para que os indivíduos tenham acesso ao conjunto de bens e serviços disponíveis na sociedade. Ela é um direito de todo ser humano como condição necessária para ele usufruir de outros direitos constituídos numa sociedade democrática. Por isso, o direito à educação é reconhecido e consagrado na legislação de praticamente todos os países (GADOTTI, 2005, p.1).

Educação é direito, é cultura e política social:

Enquanto a educação pauta seu discurso na transmissão cultural, ela esconde ideologicamente sua função de política e de classe – preparar o indivíduo para o papel social condizente com sua classe. Assim, a pedagogia (teoria da educação), entende que a situação social do indivíduo é resultado de sua cultura pessoal, e que esta não tem ligação com a realidade social. Essa é a perspectiva de cultura enquanto conjunto de crenças, normas morais, processos intelectuais, estéticos etc., logo, influências que não se relacionam com o conflito de classes existente na sociedade (ANTONIETTO, 2019, p. 62).

Se a educação de um modo geral passa por questões políticas de dominadores e dominados e, tendo em vista que a cultura e as artes acabam ficando em segundo plano por serem ferramentas potentes de resistência, libertação e expressão de ideais, Vygotsky (1999), me leva a refletir que:

Tudo consiste que a arte sistematiza um campo inteiramente específico do psiquismo do homem social – precisamente o campo do seu sentimento. E, embora todos os campos do psiquismo tenham como subjacentes as mesmas causas que o geraram, operando, porém, através de Verhaltensweisen²⁶ psíquicos, acabam dando vida a diversas formas ideológicas (VYGOTSKY, 1999, p. 12).

²⁶ Verhaltensweisen é uma palavra alemã que significa Comportamento. Disponível em: <https://pt.bab.la/dicionario/alemao-portugues/verhaltensweisen>. Acesso em: 04/09/19.

Chego assim, a um diálogo interessante e a uma reflexão necessária sobre o Ensino das Artes no Brasil no contexto educacional atual. Tentativas foram feitas, através dos tempos, para a utilização da Arte, mais especificamente da Música, como um modo de levar cultura a todos, porém não é difícil notar que por trás de algumas “boas” intenções do uso da música, existiram interesses de ordem “política” e a música que foi feita era tendenciosa e com fins específicos.

Porém, no início do século XX, um movimento em prol da Educação Musical acontecia em Piracicaba, cidade do interior paulista, que foi chamada de *Atenas Paulista*, em uma referência à cidade de Atenas²⁷ na Grécia, que seria o berço da cultura humana, foi assim, designada por possuir grande agitação cultural e ser pioneira na sistematização do ensino de música no Brasil.

Além das boas condições econômicas da cidade, da situação estável no setor administrativo, a renda *per capita* era alta. Isto devido a uma agricultura forte (policultura) e a um parque industrial bem implantado e intensamente operante. Predominavam as famílias de classe média alta, daí o interesse e o apoio à cultura, ao ensino, à criação de escolas e ao aprendizado em geral (PAJARES, 1995, p. 6).

Segundo Pajares (1995), um dos responsáveis pela fama piracicabana em ser uma cidade que fomenta a cultura, foi o Maestro Fabiano Lozano, que lecionou na Escola Normal Sud Menucci, onde exerceu atividades como professor de música no início do século XX.

Fabiano Rodrigues Lozano (1886-1965) foi um grande incentivador da Arte e, em particular, da Música e do Canto. Seus maiores feitos estão concentrados na área da Pedagogia Vocal, como mestre dedicado a fazer a juventude cantar e desenvolver nela o gosto pela boa música e pelas artes em geral (PAJARES, 1995, p. XII).

De acordo com depoimento obtido pela pesquisadora Pajares (1995), o Maestro Lozano foi injustiçado historicamente, devido à pouca divulgação que existia na época sobre seu trabalho na Educação Musical e sobre ser o precursor do Canto Orfeônico, que acabou ficando conhecido através do trabalho do Maestro Villa-Lobos.

Pode-se dizer, com certeza, que o movimento coral, tão apregoado e difundido depois por Heitor Villa-Lobos, nasceu em Piracicaba no anfiteatro da Escola Normal, local onde eram realizados os ensaios do Orfeão Normalista (PAJARES, 1995, p.29).

²⁷ Atenas pode ser considerada como um centro cultural irradiador da estética, da filosofia e da arte para o mundo antigo. Importantes filósofos do período eram atenienses, como Sócrates (RODRIGUES, s/d). Disponível em: < <https://www.infoescola.com/historia/atenas> >. Acesso em: 27/11/19.

Para Noronha (2009), o Maestro e compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) inspirado por modelos europeus de Educação Musical, implantou com a ajuda do governo da época o que foi chamado de Canto Orfeônico nas escolas do Brasil.

Retratando desta forma que, a participação do Maestro Fabiano Lozano na Educação Musical e, mais ainda, como precursor e idealizador do Canto Orfeônico, não lhe foi creditada. “Após a Revolução de 30, Villa-Lobos foi convidado pelo interventor paulista João Alberto de Lins e Barros a discutir seu plano de educação musical” (NORONHA, 2009). Iniciou-se a Educação Musical, primeiro em São Paulo e, mais tarde, no Rio de Janeiro onde foi criada a SEMA:

Superintendência da Educação Musical e Artística, como parte da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal. Sob o comando de Villa-Lobos, a SEMA tinha em três pontos centrais as diretrizes pedagógicas da prática orfeônica: a disciplina, o civismo e a educação artística (NORONHA, 2009, p.2).

O maestro Villa-Lobos, publicou um “Guia Prático”, para que fosse uma “referência à prática do canto orfeônico, trazia o interesse focado nas canções infantis, no folclore, em hinos e canções de cunho patriótico, além da música erudita” (NORONHA, 2009).

Heitor Villa-Lobos foi um dos expoentes brasileiros, levou sua música aos quatro cantos do mundo e é muito festejado até hoje por suas composições e por sua consciência do poder da Educação Musical na formação dos jovens.

Para Amato (2008):

Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) é reconhecidamente uma das grandes figuras da música brasileira, inspirador de uma rede de destacados compositores nacionais, sendo que sua produção musical ecoa nas grandes salas de concerto de todo o mundo. Como educador musical foi o idealizador da avassaladora experiência do canto orfeônico no Brasil, tanto em suas mega apresentações, como em seu denso trabalho de sistematização da educação musical e vocal (AMATO, 2008, p.1).

O Canto Orfeônico está inserido na legislação de 1931, o ensino justificava-se pela “[...] capacidade de aproveitar a música como meio de renovação e de formação moral e intelectual” (BRASIL, 1931), prolongando-se até bem mais do que os anos em que Getúlio Vargas governou. O Governo Vargas interessou-se pelo modelo de ensino que Villa-Lobos propunha, pois vinha ao encontro com sua orientação nacionalista e a proposta de realizar grandes

concertos em estádios, por exemplo, se tornava um elemento disciplinador e controlador dentro e fora do âmbito escolar.

Mário de Andrade, contemporâneo de Villa-Lobos e um dos aclamados modernistas da *Semana de Arte Moderna de 1922*²⁸, também defendia a música popular e a música artística:

A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. Pois é com a observação inteligente do *populario* e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. [...] Cabe lembrar mais uma vez do que é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta (ANDRADE, 1962, p.24).

Na afirmação de Pajares (1995, p.22), “[...] a união da arte erudita com as manifestações de caráter folclórico, aspecto tão forte em nossa história musical, em sua autoafirmação e individualização”, constituem a identidade de cunho nacional. De modo que, quando a orientação musical começava cedo, fazendo parte da alfabetização das crianças, o aprendizado artístico musical acontecia integrado às outras disciplinas ensinadas na escola e garantia uma formação mais completa aos educandos. Nesse sentido, o Canto Orfeônico foi um modelo de Ensino Musical, porém, passou a perder força na década de 1960, e em 1971 uma nova lei volta a citar a música:

Na década de 1970, a lei 5.692/1971 insere a Educação Artística nos currículos escolares e não mais menciona o ensino da Música como disciplina escolar específica. Nos termos da lei, a disciplina Música passou a ser incorporada pela atividade educação artística (AMSTALDEN, 2017, p.100).

Porém, a Educação Musical ficou relegado em segundo plano, como afirma Fonterrada (2003): “[...] ao negar-lhe [à música] a condição de disciplina e colocá-la com outras áreas de expressão, o governo estava contribuindo para o enfraquecimento e quase total aniquilamento do ensino de Música” (FONTERRADA, 2003, p.201 apud AMSTALDEN, 2017, p. 100).

Apenas em 2008, uma Nova Lei foi aprovada, enchendo de esperanças os educadores musicais:

²⁸ De acordo com Waldman (2010), a Semana de Arte Moderna de 1922 foi um evento de música, dança, poesia e artes plásticas que inaugurou um novo movimento cultural no Brasil: o Modernismo. Em 1922, a elite cafeicultora paulista alugou o Teatro Municipal de São Paulo, para receber um novo tipo de arte, fortemente influenciada pelas vanguardas europeias e que refletia o progresso e a industrialização que a cidade vivia naquele momento.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º. O art. 26 da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescido do seguinte § 6º. [...]

§ 6º. A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas **não exclusivo**²⁹, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo.” (NR) [...]

Art. 4º. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 18 de agosto de 2008; 187º. da Independência e 120º. da República (BRASIL, 2008, p.1).

A partir desta nova lei o ensino de música foi retomado, principalmente nas escolas particulares. Contudo, muitas ressalvas devem ser feitas, pois, no ensino público, como a lei coloca que o conteúdo é obrigatório, mas não exclusivo, cria-se um problema pois o profissional habilitado em Educação Artística, não é habilitado em Educação Musical e vice-versa.

Essa “brecha” na lei acaba colocando a música em segundo plano mais uma vez e deixando a Educação Musical e todas as suas desejáveis aplicações para a educação à margem das instituições de Ensino Público.

Neste mesmo ano de 2008, a UNIMEP, Universidade Metodista de Piracicaba – SP, abriu o curso de Licenciatura em Música, baseado no artigo 26 da Lei 9.394/96, numa aposta de que a Educação Musical seria integrada aos currículos escolares a partir de 2011. Tendo concluído o Curso de Canto Erudito pelo Conservatório Carlos de Campos de Tatuí no final de 2007, esse curso recentemente aberto foi uma excelente oportunidade de fazer graduação na minha área de interesse sem sair da minha cidade natal, Piracicaba - SP. Fiz parte então, da primeira turma de Licenciatura em Música da UNIMEP, concluído em 2011, data que todos nós, os recém-formados, esperávamos que finalmente a Música fosse incluída como disciplina em todas as escolas, mas não foi bem isso que aconteceu.

As escolas particulares até oferecem a música como disciplina em sua grade curricular, inclusive atuo há anos em uma escola particular, como professora de música, mas as escolas públicas, não nos deram essa oportunidade. Os governos municipais e estaduais que provêm as escolas públicas aproveitaram-se da lacuna deixada pelo artigo 26 da Lei 9395/96, como afirma Fonterrada (2008):

[...] nas escolas de ensino fundamental e médio, a situação é de ausência quase total da música, pois as questões que cercam sua presença vem de muito tempo atrás, anteriores à nova legislação e, embora esta contemple o ensino de artes e compreenda cada linguagem artística como disciplina autônoma, ainda não

²⁹ **não exclusivo**, grifo nosso.

se conquistou uma situação particularmente favorável à presença de música nas escolas (FONTERRADA, 2008, p. 221).

A ausência de mais de trinta anos da Educação Musical nas escolas, ocasionou uma intersecção com efeitos sentidos até hoje, as políticas públicas não incentivam o estudo da música, então se fez necessário buscar alternativas. Para Fonterrada (2008):

Os mais de trinta anos sem música na escola produziram fissuras no sistema educacional que só podem ser reparadas com ajuda especial de projetos externos à comunidade com apoio de projetos de pesquisa ou ONGs interessadas em promover esse tipo de ação (FONTERRADA, 2008, p. 278).

A Educação Não Formal, no sentido de trazer novas oportunidades de aprendizado, colabora com a Educação Musical.

Segundo Fernandes (2017), a Educação Não Formal é um campo que tem sido abordado desde a década de 1960, e intensificou-se na década de 1990 com o surgimento das ONGs - Organizações Não Governamentais. O conceito ficou popularmente conhecido após a Segunda Guerra Mundial, quando algumas nações se tornaram independentes, marcando o fim de impérios europeus, fazendo com que a terminologia Educação Não Formal ficasse intimamente ligada ao processo de descolonização.

Um marco para a Educação Não Formal foi o documento-base da Conferência do Instituto de Planejamento Internacional da UNESCO, de onde se originou a obra de Philip Coombs. No documento intitulado “The world education crisis”, Coombs dedica um capítulo inteiro ao tema e abre a discussão sobre a problemática da crise da Educação Formal, e assim oficializa-a como campo pertencente ao setor educacional, trazendo a Educação Não Formal como uma “[...] alavanca de transformação e mudança social” (FERNANDES, 2017, p.29-30).

A identificação da educação não formal como um processo que pode produzir efeitos positivos economicamente era, na época, apoiado por agências de desenvolvimento, tais como: Banco Mundial, UNESCO e Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) – esses órgãos indicam a busca por modelos e experiências ao redor do mundo e recomendam a publicação de muitos estudos de casos levantados (FERNANDES, 2017, p. 31).

Porém, não apenas o efeito econômico pode ser percebido, nestes processos de aprendizagens, percebe-se também a valorização da cultura popular. Cultura que representa um povo, uma região, que pode ser o bem mais precioso de uma minoria e que, com o constante movimento de globalização e massificação de culturas dos países estrangeiros em detrimento à nossa cultura brasileira, estavam esquecidas. Voltar o olhar para a própria cultura é encontrar-

se no mundo com os outros (FIORUSSI, 2012), a riqueza cultural do Brasil é plural, cada região, cada estado, cidade e vilas têm uma expressão de tradições culturais que foram influenciadas, seja por aspectos geográficos, econômicos ou históricos e ainda assim fazem parte de um universo com o mesmo referencial cultural.

No entanto, para Abib (2004), um processo de massificação cultural amplamente divulgado pelos meios de comunicação pode ser observado em nosso país:

No Brasil podemos também perceber o quanto esse processo de homogeneização cultural vem modificando os comportamentos, inaugurando novas formas de expressão e compreensão do mundo, fortemente influenciadas por uma indústria cultural que consegue estabelecer-se enquanto referência hegemônica e determinante de gostos e preferências, onde muito de nossas tradições artístico-culturais vão sendo pouco a pouco substituídas por um tipo de produto pasteurizado, feito para um consumo cultural ligeiro e superficial voltado para um mercado volátil e pouco exigente qualitativamente (ABIB, 2004, p. 2).

Desse modo, é necessário contrapor-se à massificação cultural, reavivando tradições e ressaltando a importância dessas práticas da cultura popular.

A resignificação da cultura popular como um espaço de resistência e empoderamento de minorias na sociedade, pesquisadas em trabalhos científicos, como por exemplo, a capoeira citada por Abib (2004), a Roda de Choro citada por Fiorussi (2012) e as bandas sinfônicas do interior paulista citada por Silva (2009), dão a dimensão da importância da valorização desses movimentos culturais. Esses saberes aprendidos fora do espaço escolar caracterizam a Educação Não Formal. Não só para aqueles que participam no fazer dessas práticas culturais, mas também para os espectadores, a cultura popular contribui para a formação de novos públicos, novos olhares lançados às tradições ancestrais.

A Educação Não Formal nos traz novas possibilidades de educar, para Fernandes (2017):

Educar é ajudar a formar, o que é o oposto de fabricar sujeitos como resultado da domesticação e da sujeição ao nosso desejo e ao nosso projeto de formação. Há que se dar espaço para a liberdade de escolha e de mudanças de caminhos e de pensamentos, de modos de ser, pensar e agir, para o transbordamento que permita a adesão a outros fundamentos, estruturas, bases, sustentáculos de si, do outro e do mundo (FERNANDES, 2017, p.120).

A Educação Não Formal abre então um leque de possibilidades para práticas educativas. Para Brembeck, citado por Fernandes (2017, p.129-130), a Educação Não Formal possui características bastante específicas comparadas à Educação Formal. Há diferenças no que tange

à estrutura, ao conteúdo, ao tempo, à certificação, ao método, aos participantes e à função, e estas, encontram-se detalhadas e listadas a seguir:

- ▶ **estrutura:** os programas da escola formal são altamente estruturados em um sistema coordenado e sequenciado. Os programas não formais costumam ter menos centralização e estrutura comum;
- ▶ **conteúdo:** a educação formal geralmente é acadêmica, teórica e verbal. A educação não formal normalmente é centrada em tarefas ou habilidades, com objetivos que se relacionam às necessidades práticas em situações do cotidiano;
- ▶ **tempo:** a educação formal é orientada para o tempo futuro; a educação não formal é de curto prazo e orientada para o tempo presente;
- ▶ **certificação:** na educação formal, os “retornos” tendem a ser adiados e são de longo alcance. Na educação não formal, os “retornos” tendem a ser tangíveis e imediatos ou de curto prazo;
- ▶ **local:** a educação formal tem visibilidade e está fixada em um local. A educação não formal normalmente tem baixa visibilidade e pode ocorrer em quase todos os lugares, inclusive no ambiente de trabalho;
- ▶ **método:** a educação formal transmite conhecimentos padronizados, do professor para o estudante na sala de aula, promovendo o ensino. A educação não formal tende a ter mais conteúdos específicos, com esforços instrucionais dirigidos à aplicação;
- ▶ **participantes:** os estudantes da escola formal usualmente são chamados de alunos, separados por idade, e os professores são formalmente certificados. Os estudantes da educação não formal podem ser de todos os grupos etários misturados, e os educadores têm uma grande variedade de qualificações, que não são necessariamente certificadas. Em termos de aprovação social, os estudantes que rejeitam ou “falham” nas escolas formais podem sofrer estigma social; os participantes da educação não formal podem rejeitar ou “falhar” com pequeno ou nenhum estigma social;
- ▶ **função:** as experiências em educação formal geralmente são designadas para ir ao encontro das supostas necessidades que as pessoas têm. A educação não formal mais frequentemente é designada em resposta às necessidades que as pessoas dizem ter (BREMBECK, 1978, p. 10-13 apud FERNANDES, 2017, p.129-130).

A Educação Não Formal, deste modo, compreende que o educador é o mediador do conhecimento, não o único detentor dos saberes, pois os educandos trazem consigo uma “bagagem” de suas vivências e isto deve ser considerado. Dessa forma, uma de suas principais funções é facilitar o entendimento dos aprendizes e, nesse caso, cabe a reflexão sobre a arte em geral que integra a cultura em que o indivíduo está inserido.

A arte aparece em todos os povos, de todos os continentes, em todas as épocas! A arte é a necessidade humana de se expressar, de se comunicar com seu (s) deus(es), com seus semelhantes, consigo mesmo, criar e mostrar seus mundos, mas seu desenvolvimento, como arte, depende da sociedade, do ambiente no qual o sujeito sonhante está imerso (FERREIRA, 2001, p.80).

Segundo o citado autor, vemos a importância da música como um elemento artístico, pois promove ao indivíduo a oportunidade de se expressar em diversas situações de sua vida e desenvolver sua concepção de mundo através dos sons, contribuindo assim, para que exteriorize suas emoções e sentimentos e tenha conhecimento de si, pois, a música permite a comunicação com o nosso interior. “A música não tem significado literário, uma lógica que se expresse em palavras, mas quantas e quão profundas emoções provoca em nós!” (FERREIRA, 2001, p.81).

A música é capaz de trabalhar elementos que facilitam de alguma forma, a construção humana e singular de cada indivíduo, refletindo nas suas paixões e movimentos da alma, nos impulsiona e incita a nossa capacidade de sentir, sonhar, criar e almejar.

Sendo assim, podemos pensar que a atividade musical é um meio de tornar concretos os elementos da nossa imaginação, sentimento e percepção. Isso através das atividades compartilhadas com o outro, na aproximação e na sua relação com o mundo. “O ensino da música especificamente, não escapa do quadro geral do sistema de ensino brasileiro que ainda é excludente e elitista” (PENNA, 2015), e a mesma dificuldade encontrada para o ensino de outras disciplinas se aplica à música. A Educação Formal voltada para a conquista de resultados para a inserção no mercado de trabalho, não dá a devida importância a Educação Musical. A Educação Musical não serve apenas para a formação de músicos, aliás esse é um objetivo secundário. A música insere-se nas linguagens artísticas e para Vygotsky (1999, p. 11), “a arte é determinada e condicionada pelo psiquismo do homem social”.

A arte de modo geral – e a música aí compreendida – é uma atividade essencialmente humana, através da qual o homem constrói significações na sua relação com o mundo. O fazer da arte é uma atividade intencional, uma atividade criativa, uma construção – construção de formas significativas (PENNA, 2015, p. 20).

Nesse caso, a linguagem musical como um elemento da arte consente ao aprendiz experiências estéticas como prática cultural e permite a criação e a interação com indivíduos de outras culturas, favorecendo a troca de conhecimentos, aprendizagem, despertando habilidades que irão contribuir para a construção de vocabulário e repertório de diferentes culturas e linguagens artísticas.

Através da arte musical é possível vivenciar momentos que fazem parte de nossa cultura, imaginação, de nossos sentimentos e vontades, proporcionando ao ser humano o simples viver de suas ideias e exteriorização de sensibilidades.

Se os esquemas de percepção das linguagens artísticas são desenvolvidos pelas experiências de vida de cada um, torna-se claro que não é apenas a escola que musicaliza. Musicalizam também as chamadas formas de educação não formal (PENNA, 2015, p. 33).

Devido à ausência do ensino de música nas escolas públicas, e tendo se tornado o aprender musical algo mais distante das classes de renda mais baixas, surge em 1995 um Projeto do Governo do Estado de São Paulo, especificamente voltado ao ensino de música, visando atender crianças e jovens, chamado Projeto Guri, de acordo com o site da Instituição:

Mantido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, o Projeto Guri é considerado o maior programa sociocultural brasileiro e oferece, nos períodos de contraturno escolar, cursos de iniciação musical, luteria, canto coral, tecnologia em música, instrumentos de cordas dedilhadas, cordas friccionadas, sopros, teclados e percussão, para crianças e adolescentes entre 6 e 18 anos.

Mais de 50 mil alunos são atendidos por ano, em quase 400 polos de ensino, distribuídos por todo o Estado de São Paulo. Os quase 340 polos localizados no interior e litoral, incluindo os polos da Fundação CASA, são administrados pela Amigos do Guri, enquanto o controle dos polos da capital paulista e Grande São Paulo fica por conta de outra organização social.

A gestão compartilhada³⁰ do Projeto Guri atende a uma resolução da Secretaria que regulamenta parcerias entre o governo e pessoas jurídicas de direito privado para ações na área cultural. Desde seu início, em 1995, o Projeto já atendeu cerca de 770 mil jovens na Grande São Paulo, interior e litoral (GURI, 2014)

Na cidade de Piracicaba, bem como na maioria das cidades paulistas, atualmente o Projeto Guri é o responsável pela formação de novos músicos. E, com o sistema de gestão compartilhada, torna-se possível a admissão desses jovens músicos por bandas e orquestras sinfônicas, dando um novo sentido à vida deles.

A participação em um projeto como o Guri corresponde, efetivamente, à inserção da criança ou jovem em um pedaço, no qual antigos vizinhos e novos amigos passam a constituir uma “família”. O tempo despendido nas atividades do projeto é um dos fatores que contribuem para que, além do aprendizado musical, sejam construídos vínculos pessoais e grupais que conferem a um espaço público qualidades próximas do universo da casa (HIKIJ, 2006, p.158).

Hoje em dia, a Banda União Operária é formada por pelo menos 70% de alunos, ex alunos e professores do Projeto Guri - Polo Piracicaba, constatação feita pelo maestro Jônatas

³⁰ Gestão compartilhada é uma parceria entre o poder público o 2º e o 3º setores visando oportunizar o intercâmbio da escola com o mercado. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6542740> >. Acesso em: 19/08/19.

(regente da Banda União Operária) que também é professor do Guri. “Tipicamente, o participante do Guri vai ao polo duas vezes por semana, no mínimo. Nestes dias, passa toda a tarde em atividades como aula em grupo, ensaio de orquestra, coral ou camerata e prática do instrumento” (HIKIJ, 2006, p.158). Dessa forma, o Projeto Guri, contribui para a comunidade em que atua e faz uso da “práxis social”, quando ressignifica a vida de jovens “[...] cujo engajamento e luta no processo de transformação social é princípio e finalidade de vida” (MARTINS, 2007, p.117).

Martins (2007), define a “práxis social”, como um modo de superação do atual modo de vida. Uma transformação perene, duradoura e não apenas assistencial, emergencial. E é justamente o que ocorre com aos participantes da Banda União Operária, ao serem apresentados aos instrumentos que começam a tocar em projetos, ou nas igrejas, de maneira ainda desajeitada, ao serem admitidos pela Banda, sentem -se valorizados e, a partir daí, sua rotina de vida se transforma. Passa a ser uma rotina de estudos e de dedicação para a melhora de sua performance musical e essa transformação muda sua vida e, muitas vezes, também a vida de sua família.

A música aprendida no Projeto Guri, nas igrejas, conservatórios ou escolas de música são parte integrante da Educação Não Formal, que apesar de não serem regulamentadas pelo MEC, possuem alto grau de exigência disciplinar de estudos e uma grande carga de conteúdo específico para estudantes de música.

Sendo assim, o ensino de música fica a cargo da Educação Não Formal, que assume a responsabilidade pela formação de novos músicos. Para Afonso (1989):

A educação não formal, embora obedeça também a uma estrutura e a uma organização (distintas, porém das escolas) e possa levar a uma certificação (mesmo que não seja essa a finalidade) diverge ainda da educação formal; no que respeita à não fixação de tempos e locais e à flexibilidade na adaptação dos conteúdos de aprendizagem a cada grupo concreto (AFONSO, 1989, p. 104).

Partindo deste pressuposto, ressalto que a Educação Não Formal, pode acontecer em qualquer lugar e o que se espera dela, é a obtenção de conhecimentos, aprendizados que venham diretamente de encontro com o que o aprendiz espera. Independe de certificação, e ocorre em tempos distintos, ou seja, seu cronograma, está ligado ao que se deseja aprender ou praticar.

Para compreendermos a relação que a Educação Não Formal, estabelece com o tempo, basta olhar atentamente para o caso da Banda União Operária, que foi fundada em 1906. A Educação Não Formal resiste ao tempo e se interpõe a ele, pois muitas gerações de músicos já

participaram deste processo de Educação Não Formal, que ocorre há 113 anos. A autora Fernandes (2007), nos elucida, liricamente, sobre o aprendizado vivenciado:

O vivido implica ter passado pela experiência, ter sido exposto ou expor-se, ter permitido o acontecimento em si do conhecido e do novo, do inusitado, do imprevisto. Implica criar significado. A vivência permite o conhecimento (FERNANDES,2007, p.21).

A Educação Não Formal, surge então, como um caminho distinto do processo da Educação Formal, mas não descarta a formal apenas a complementa e se direciona aos interesses dos aprendizes.

Afonso (1992), define a Educação Não Formal:

O termo “educação não formal” indica a possibilidade de se desenvolver ações, programas e projetos educativos com intencionalidade, obedecendo a uma estrutura e a uma organização distintas das escolas, podendo levar a uma certificação – mesmo que não seja essa a finalidade -, respeitando à não fixação de tempos e locais, e com flexibilidade na adaptação dos conteúdos de aprendizagem a cada grupo concreto (AFONSO, 1992 apud FERNANDES, 2017, p.31).

E Fernandes (2017), completa:

Esses processos estão presentes nas experiências de socialização e formação para além das instituições, nos momentos sociais, nas manifestações públicas; assim, a cidade e o campo, o rural e o urbano, o centro e a periferia, o norte e o sul, são onde essa multiplicidade de microações políticas e educativas acontecem e eclodem (FERNANDES, 2017, p.31).

Na Banda União Operária, a aprendizagem ocorre de forma intergeracional, a Educação Musical está intimamente ligada à Educação Não Formal. Os mais velhos ensinam aos mais novos sobre respeito, conduta, comportamento e os mais novos cheios de vigor, despertam nos mais velhos a vontade de continuar aprendendo, pois sempre surgem novas técnicas para a prática dos instrumentos.

“A nossa capacidade de aprender, de que decorre a de ensinar, sugere ou, mais do que isso, implica a nossa habilidade de aprender a substantividade do objeto aprendido” (FREIRE, 2015), portanto aprender e ensinar é uma troca realizada desde que ambas as partes estejam desejosas do saber, permitindo-se novas experiências e experimentando novos pontos de vista.

Conseguimos notar esse vigor da juventude nos integrantes mais velhos da Banda, o brilho no olhar ao tocar as notas musicais dentro do grupo. É possível sentir o orgulho de

pertencer àquela Corporação Musical, e a todo momento acontecem trocas intergeracionais, aprendizados entre gerações.

Trocas intergeracionais, contatos familiares, experiências de vida em instituições de longa permanência, relações de amizade entre idosos e entre diferentes grupos geracionais constituem-
 Nas palavras de Bosi (1994, p.77), “[...] a sociedade rejeita o velho, não oferece nenhuma sobrevivência à sua obra. Perdendo a força se como espaços de ensino e de aprendizagem nos cotidianos da própria vida (DOLL, RAMOS e STUMPF BUAES, 2015, p.12).

Nas palavras de Bosi (1994, p.77), “[...] a sociedade rejeita o velho, não oferece nenhuma sobrevivência à sua obra. Perdendo a força de trabalho ele já não é produtor nem reproduzidor.”. Como a sociedade capitalista valoriza os meios de produção e os produtores, considera que o “velho” não seja mais útil aos seus propósitos mercadológicos e o descarta, assim como descarta tudo o que pode oferecer alguma reflexão sobre os perigos do consumo exagerado e todas as condutas absurdas e rotineiras que presenciamos em nosso dia a dia.

No sentido oposto a esse desprezo pelos velhos, encontra-se a Corporação Musical União Operária, que valoriza os integrantes idosos e lhes dá a oportunidade de repassarem seus saberes aos mais jovens e, principalmente, continuar aprendendo com estas trocas. Em se tratando de trocas intergeracionais existem benefícios para os dois lados, para os idosos, pois têm sua sabedoria levada em consideração e para os jovens, que aprendem muito com a experiência de vida dos mais velhos. E mais ainda, é um ganho para a mudança de paradigmas da sociedade capitalista que costuma descartar o velho, assim como descarta objetos que parecem “não servir mais”. A valorização da atuação dos membros mais velhos pela Banda União Operária, é um exemplo que poderia ser amplificado para os demais seguimentos de nossa sociedade.

Observei durante o trabalho de campo os ensaios da Banda, encantada com a harmônica convivência entre as gerações, os gêneros, religiões, raças e estilos musicais, todos no mesmo local, colaborando para a unicidade da execução musical.

A música é uma disciplina que torna as pessoas mais pacientes e doces, mais modestas e razoáveis [...]. Ela é um dom de Deus e não dos homens [...]. Com ela se esquecem a cólera e todos os vícios. Por isso, não temo afirmar que depois da teologia nenhuma arte pode ser equiparada à música (LUTERO apud MORAES, 1983, p.44).

Martinho Lutero (1483 – 1546) compreende que a música nos envolve através de ondas sonoras invisíveis aos olhos humanos e aguçam os sentidos pelo despertar musical. Sobre a essência da música se aproximar da experiência divina, está implícito o viés ideológico a partir da proximidade do religioso com a igreja. “Em suma, Deus é o centro do universo para o homem da Idade Média (STEHMAN, 1964, p.87)”, que foi a época em que Lutero viveu.

Segundo Stehman (1964):

A música foi primeiro a linguagem mágica do homem primitivo, a sua invocação às divindades. Em seguida, foi ciência, como as matemáticas e a astronomia. Durante séculos permaneceu oração. Finalmente, misturando-se com o mundo profano, tornou-se arte, um divertimento também, o que lhe trouxe considerável enriquecimento (STEHMAN, 1964, p. 9).

Dessa forma, as subjetividades que envolvem a música, estão atreladas ao repertório sócio cultural de cada indivíduo.

A música é um fenômeno sonoro [...], antes da música, o simples som, atinge diretamente um dos nossos centros nervosos mais importantes e, após ter-nos comunicado uma sensação física pura, determina instantaneamente em nós, por um lado e conforme casos, a excitação ou o entorpecimento e, por outro, os mais coerentes pensamentos ou representações, se estiver organizada segundo ordem intelectual ou afetiva (STEHMAN, 1964, p. 12).

Observando os ensaios da Banda, sinto-me afetada pelo efeito sonoro que a execução das obras me causa e posso dizer, que é perceptível a alegria dos músicos em participar daquele grupo. Todos muito atentos aos comandos do maestro Jonatas, que aliás, tem uma forma de muito fraternal de regê-los, mas entre uma música e outra, olhares, conversas e risos, demonstram grande interação e troca de experiências.

A comunicação é fundamental dentro de um grupo musical, a não ser que todos estejam tocando suas partes muito bem decoradas, ou o tipo de apresentação musical não exija que haja diálogos no decorrer da música. Independentemente disso, o diálogo musical sempre acontece (FIORUSSI, 2012, p. 71).

Mesmo os músicos lendo partituras³¹ e tendo um maestro para orientá-los, acontecem interações, não somente entre os naipes³² a que eles correspondem, mas também entre músicos que tocam diferentes instrumentos, o tempo todo eles se comunicam, através de olhares enquanto tocam, através de brincadeiras e apontamentos nas partituras durante as pausas. Há uma troca intergeracional riquíssima entre os componentes da Banda, e todos me parecem muito confortáveis com esta convivência, criando um clima agradável e de respeito mútuo entre eles.

Essas comunicações por meios não-verbais e gestualizações fazem parte das expressões corporais e ocorrem na convivência entre as pessoas em quaisquer situações. Mas, em determinado grupo, cultura ou prática social, existem códigos peculiares que são criados no próprio grupo, no desenvolver das atividades (FIORUSSI, 2012, p. 73).

Os processos de educação são evidenciados nessas pausas do ensaio, nas quais um se debruça sobre a partitura do outro tentando ajudar em alguma pontuação, alguma nota que não esteja saindo como o esperado. Esses ajustes não são feitos apenas pelo regente, que mesmo tendo um ouvido aguçado, não é capaz de perceber muitas vezes, dificuldades de execução, técnica musical, que só podem ser sanadas dentre aqueles que tocam o mesmo instrumento.

³¹ As partituras são disposições gráficas das diversas partes que formam uma peça musical, particularmente sinfônica. Disponível em: < Disposição gráfica das diversas partes que formam uma peça musical, particularmente sinfônica. <https://www.dicio.com.br/partitura/> >. Acesso em: 25/7/19.

³² Naípe(s) é numa orquestra ou conjunto musical, cada um dos grupos de vozes semelhantes ou dos instrumentos, de mesma configuração acústica ou natureza. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/naipe/> >. Acesso em: 25/7/19.

3 – A MEMÓRIA DO TOCADO E DO SENTIDO: HISTÓRIA ORAL, SEUS SONS E SILÊNCIOS

A metodologia escolhida para a investigação desta pesquisa foi a História Oral. “Por metodologia entende-se a maneira de orientar a compreensão e a investigação nem determinado campo científico, de modo que o conhecimento venha a partir de dados obtidos pela experiência.” (QUEIROZ, 2001, p.15). A História Oral visa a conexão entre diversas fontes de dados para a pesquisa, a relação entre oralidade, fotografias e documentos tornam o trabalho significativo, pois baseia-se na experiência humana.

A experiência humana para Amado e Ferreira (1998, p. 16), que contribuem para o embasamento desta pesquisa é: “A parte central do trabalho desse método de pesquisa histórica, cujo propósito inclui a ampliação, no nível social, da categoria de produção dos conhecimentos históricos”, para as autoras, a subjetivação da experiência humana é o diferencial desse método.

Porém, como falamos em subjetividades de experiência humana, isso pode significar que os entrevistados podem divergir na sua maneira de contar a “sua própria história”, e é neste momento, que documentos e fotografias servem como apoio no reconstruir da história, mas com a riqueza de detalhes de quem a viveu.

Comumente, a História ‘oficial’ se preocupa em representar a trajetória da luta pelo poder – são os atos das classes dominantes que são relatados – e, muito pouco, se destina à vida cotidiana das pessoas comuns, que vivenciaram e de formas diversas construíram a evolução das sociedades (ANTONIETTO, 2019, p. 105).

Antonietto (2019), chama a atenção para o fato da História considerada oficial, ser contada sempre através do olhar da classe dominante, aqueles que se sentem excluídos geralmente não tem o “seu” lado da História contado. Neste aspecto, a História Oral através da escuta sensível do pesquisador, protagoniza a história das pessoas “comuns”.

A história oral ajuda [...] a entender que a história não é feita somente por grandes homens, com seus grandes feitos – mas abrange, igualmente, as histórias de todos os outros indivíduos, permeadas por projetos, desejos, expectativas, emoções, sonhos e frustrações (SANTHIAGO e MAGALHÃES, 2015, p.14).

“Para la mayoría de los tipos de Historia existentes, probablemente el efecto crítico de esta nueva aproximación es que possibilita la evidencia desde una dirección nueva” (THOMPSON, 1988, p.13), o autor ressalta a importância da História Oral como metodologia

para descobertas de fatos ocultos, lembranças de quem vivenciou experiências do passado. “La realidad es compleja y multiforme; y es mérito primordial de la historia oral el permitir la recreación de la multiplicidade de puntos de vista en mayor medida que la mayoría de las fuentes” (THOMPSON, 1988, p.14).

Como afirma Thompson (1988), os caminhos utilizados pela História Oral, apontam perspectivas mais aprofundadas sobre diferentes pontos de vista. Para Ferreira e Amado (1998, p. 16), a História Oral compartilha com o método histórico tradicional as diversas fases e etapas do exame histórico, e essas fases devem ser observadas com rigor científico.

De início apresenta uma problemática, inserindo-a em um projeto de pesquisa. Depois, desenvolve os procedimentos heurísticos apropriados à constituição das fontes orais que se propôs produzir. Na hora de realizar essa tarefa, procede com o maior rigor possível, ao controle e às críticas interna e externa da fonte constituída, assim como fontes complementares e documentais (FERREIRA e AMADO, 1998, p.16).

Com seriedade e rigores científicos a História Oral foi firmando-se como metodologia e no Brasil nos anos 90, já não era mais uma novidade, como procedimento científico, pois a existência de tradições acadêmicas em diferentes lugares do mundo e também no país, embasaram novos pontos de partida para pesquisadores que pretendessem utilizar-se da metodologia (FERREIRA e AMADO, 1998).

No Brasil, a demanda e a aplicação da história oral têm crescido sensivelmente acompanhando o ritmo da sociedade na consolidação dos seus pilares democráticos. As iniciativas de registro e de valorização da memória se espraiam por todas as partes (SANTHIAGO e MAGALHÃES, 2015, p.8).

De acordo com Santhiago e Magalhães (2015), a sociedade brasileira vem se aproximando cada vez mais da História Oral, o que demonstra um interesse maior de vários segmentos tornando a metodologia mais popular.

Segundo as pesquisadoras Lang, Campos, e Demartini (1998), pertencentes ao CERU – Centro de Estudos Rurais e Urbanos da USP – Universidade de São Paulo³³, a metodologia de História Oral teve início como metodologia de História de Vida nos anos 50. O livro do CERU, das autoras Alice Beatriz da Silva Gordo Lang, Maria Christina Siqueira de Souza campos e Zeila de Brito Fabri Demartini, foi de grande valia para alicerçar a contextualização que se segue.

³³ O CERU foi fundado em 1964 por professores do Departamento de Ciências Sociais da USP, com o objetivo de pesquisar o conhecimento da sociedade fazendo o diálogo com grupos sociais ou coletividades.

O sociólogo francês Roger Bastide (1898 – 1974), veio para lecionar na USP em 1934 e, junto com seus alunos e assistentes Renato Jardim Moreira e Maria Isaura Pereira de Queiroz, publicaram um importante artigo sobre a utilização de Histórias de Vida em pesquisas sociológicas (LANG, CAMPOS e DEMARTNI, 1998).

Contudo, a metodologia ainda era muito recente e nem sempre os resultados se amoldavam à técnica sociológica, por isso Bastide (1898 – 1974), estimulou seus alunos a percorrerem esse caminho para que juntos pudessem encontrar novas perspectivas para tornar essa técnica verdadeiramente sociológica.

Concomitantemente, nos Estados Unidos, mais precisamente na Universidade de Columbia, em Nova York, Allan Nevins e Louis Starr fundaram o Oral History Research Office, que tinha sua premissa em preservar a memória das pessoas que tivessem se destacado em vários campos de atividade da sociedade americana (LANG, CAMPOS e DEMARTINI, 1998, p.12).

Nos anos 60, a História Oral chega à Europa, com uma nova conotação, a de amplificar a voz de grupos marginalizados, enfatizando com essa nova técnica não mais a história contada pelos dominadores do sistema capitalista, mas agora os dominados também teriam a sua versão histórica representada.

Obviamente que, assim como em todo novo método, houve muita resistência no início pelos historiadores tradicionais no meio acadêmico, e à essa nova prática foi dado o nome de História Oral Militante. Na Inglaterra, Paul Thompson, na Itália Alessandro Portelli e Luisa Passerini, na Alemanha Lutz Niethammer e na Espanha Mercedes Villanova e na América Latina, na Argentina Dora Schwarzstein, são pesquisadores que produziram trabalhos dentro da perspectiva da História Oral Militante, com depoentes que geralmente não eram considerados importantes em outro tipo de técnica metodológica aplicada (LANG et al, 1998, p.13).

Na França, no entanto, essa abordagem já possuía uma conotação mais universitária e embasava trabalhos científicos de grandes historiadores franceses como Jean-Claude Bouvier, Philippe Joutard e Daniel Bertaux, sendo que este último aponta a importância da história de vida na área da Sociologia e propõe um trabalho com base em relatos de vida, denominando-o de “Abordagem Biográfica”. Neste momento o termo História Oral ainda não é utilizado e a “Abordagem Biográfica” é mais aceita, e agora denomina-se como “Método de Relatos de Vida” (BERTAUX, 1980 apud LANG, et al, 1998, p.14).

Para o sociólogo italiano Franco Ferraroti o “Método de Relatos de Vida” necessitava de reflexão durante o levantamento dos dados, pois diferentemente dos processos quantitativos,

essa técnica tinha que atentar-se a temas significativos e momentos cruciais nas tomadas de decisões do pesquisador. A reflexão de Ferraroti (1981 apud LANG et al, 1998), nos leva de encontro aos conceitos de Bertaux (1980) citado por Jobert (1984):

Quanto à análise de histórias de vida, dá destaque à relação do fragmento com a totalidade, observando que cada relato contém, em si, o social. Tendo como pano de fundo o conceito de saturação, [...] ressalta que a saturação acontece quando se repetem os momentos críticos que evocam situações significativas particulares nas trajetórias estudadas. A saturação coloca em evidência os temas culturais predominantes nas narrativas, que podem ser tomados como critérios para reorganizar os dados pulverizados de uma vida (JOBERT, 1984, p. 29 apud LANG et al, 1998, p. 14).

As técnicas foram se aperfeiçoando nas décadas que se seguiram, e a partir dos anos 1990 o CERU, constituiu-se como um espaço de formação de novos pesquisadores que trabalham com a metodologia da História Oral (LIMA, 2018). Para Lang, Campos e Demartini (2010) as narrativas coletadas no trabalho de História Oral podem assumir formas distintas:

- A história de vida: é o relato de um narrador sobre sua experiência através do tempo, contando livremente sua vida, imprimindo ao relato suas próprias categorias. A interferência do pesquisador deve ser mínima.
- O relato de vida: é uma fonte menos ampla e livre, dado que é solicitado ao narrador que aborde, de modo mais especial, determinados aspectos ou fases de sua vida, embora dando a ele liberdade total de expressão. É considerado também como uma história de vida resumida;
- O depoimento oral: constitui uma modalidade bastante diversa das anteriores, à medida que se busca, através dele, obter informações e o testemunho do entrevistado sobre sua vivência em determinadas situações ou sua participação em determinadas instituições ou fenômenos que se quer estudar (LANG, CAMPOS e DEMARTINI, 2010, p. 45).

As formas distintas para se obter as narrativas, dependem exclusivamente do ponto de vista do pesquisador, que após a aproximação com seus informantes deve optar pelo melhor procedimento a ser utilizado. Com o fortalecimento da metodologia com formas específicas de depoimentos e a discussão aprofundada do CERU, a institucionalização da História Oral no Brasil através da Associação Brasileira de História Oral se solidificou (LANG, CAMPOS e DEMARTINI, 2010).

No Brasil, a história oral se fortaleceu na década de 1990, com a criação da Associação Brasileira de História Oral em 1994, propiciando mais visibilidade ao método e aos trabalhos realizados, destacando-se Ecléa Bosi (1979), com o livro 'Memória e Sociedade: lembranças de velhos', que reuniu narrativas de homens e mulheres, por exemplo. A queda do regime ditatorial – que

cerceava a livre opinião -, o interesse universitário no uso de entrevista como técnica de pesquisa e o acesso a tecnologias de registro de áudio e vídeo favoreceram a expansão e consolidação da história oral no país (ANTONIETTO, 2019, p. 106).

A obra de Ecléa Bosi, lançada em 1979, foi um marco para metodologia em História Oral se firmar no país, pois valia-se da metodologia para reconstruir e embasar narrativas de seus informantes. Sobre o trabalho desenvolvido pelo CERU, na Universidade de São Paulo, para o aperfeiçoamento da metodologia em História Oral:

Esse centro configura-se como um espaço de formação de novos pesquisadores envolvidos com a discussão teórico-metodológica nas Ciências Sociais, ao mesmo tempo em que dialoga com as instituições científicas nacionais e internacionais que trabalham com a metodologia da História Oral (LANG, CAMPOS e DEMARTINI, 2010, p.36).

As reflexões teórico-metodológicas desenvolvidas no CERU, abordam questões sobre o objeto de pesquisa, sua problemática, a escolha das técnicas, a interação do processo de pesquisa, a análise dos dados e toda a construção de um trabalho científico com o adendo de fotografias e documentos, além da oralidade, através de depoimentos orais (LANG, CAMPOS e DEMARTINI, 2010).

Como acontece em outras questões vitais, aprende-se melhor a história oral experimentando-a, praticando-a sistemática e criticamente; mantendo a disposição de voltar atrás reflexivamente sobre os passos percorridos, com a finalidade de melhorar cada vez mais o nosso desempenho (FERREIRA e AMADO, 1998, p.25).

Quando as autoras Ferreira e Amado (1998) citam que a melhor forma de se aprender História Oral é praticando-a, descrevem justamente o que ocorreu em alguns pontos deste trabalho. Para compreender melhor essa metodologia com tantos pormenores, precisamos percorrer diferentes caminhos, e utilizar de vários instrumentos de pesquisa, como por exemplo a fotografia.

A utilização da fotografia na Antropologia tem uma longa tradição. Bronislaw Mallinowski, um dos fundadores da Antropologia Social, publicou, ainda em 1914, uma monografia sobre as Ilhas Trobriands com suas próprias fotografias. Outras grandes figuras da disciplina, como Griaule, Levi-Strauss, Mead e Bateson, Evan-Pritchard e Pierre Verger, utilizaram a fotografia em seus textos científicos (ATTANÉ e LANGEWIESCHE, 2005, p.133).

O termo Antropologia Visual surgiu em 1968 com a publicação que se tornou um marco e um campo de estudos, a obra de Collier Jr., *Visual Anthropology: Photography as a research method*. nos EUA, deu às imagens conotações científicas. No Brasil o artigo de Etienne Samain, “Antropologia Visual e fotografia no Brasil: Vinte anos e muito mais” (2005), refez a trajetória da antropologia visual no Brasil desde 1987 e destaca questões epistemológicas³⁴ e metodológicas:

- A fotografia como instrumento de pesquisa;
- A eficácia da imagem fotográfica para a pesquisa antropológica;
- Os usos da fotografia na antropologia;
- A questão da subjetividade;
- Alcances e limites da produção fotográfica;
- O uso instrumental da imagem fotográfica;
- Os imperativos heurísticos³⁵ e hermenêuticos³⁶ da imagem fotográfica na pesquisa antropológica (SAMAIN, 2005, p.115).

Para Samain (2005):

As formas de incorporar a dimensão mágica da experiência social por meio de recursos fotográficos e tecnológicos [...]opera com o realismo como forma de codificar o mundo e defende o papel da antropologia é o da hermenêutica das representações – interpretar as representações e produzir novas representações (SAMAIN, 2005, p. 125).

Os estudos aprofundados que tratam da fotografia como um elemento complementar da pesquisa qualitativa dá a este valioso instrumento imagético, valores científicos e não mais, apenas valores sentimentais ou descritivos:

Estamos envolvidos afetivamente com os conteúdos dessas imagens; elas nos dizem respeito e nos mostram como éramos, como eram nossos familiares e amigos. Essas imagens nos levam ao passado numa fração de segundo; nossa imaginação reconstrói a trama dos acontecimentos dos quais fomos personagens em sucessivas épocas e lugares. Através das fotografias reconstruímos nossas trajetórias ao longo da vida (KOSSOY, 2001, p.100).

³⁴ A epistemologia a teoria do conhecimento cujo objeto de análise é a relação entre o sujeito, ser pensante, e o objeto, ser inerte. Disponível em: < <https://www.significados.com.br/epistemologia/> >. Acesso em: 01/09/19.

³⁵ Heurísticos deriva da palavra Heurística; é a arte de descobrir e inventar, uma característica típica dos seres humanos, principalmente quando estes estão em busca de respostas para questões complexas.

³⁶ Hermenêuticos deriva de hermenêutica, é uma palavra com origem grega e significa a arte ou técnica de interpretar e explicar um texto ou discurso.

Porém, para tornar uma fotografia um “retrato da história” é necessário uma análise. Na metodologia da História Oral podemos realizar essa “[...] comparação dos conteúdos das imagens em estudo com outras do mesmo local, cujas datas são reconhecidamente corretas” (KOSSOY, 2001).

A fotografia como base metodológica inserida na composição da oralidade, funciona como prova documental do pretérito, ela completa as lacunas faltantes e serve de dispositivo disparador de memórias. Esses disparadores podem ser elencados em: “Quatro grandes categorias de fontes – escritas, iconográficas, orais e objetos – podem nos trazer informações sobre o eixo central de nossas investigações.” (KOSSOY, 2001, p. 65), tornando assim, a pesquisa mais completa e aprofundada

Através da reunião dos dados coletados e comparados entre si é possível validar uma imagem e incluí-la numa pesquisa científica.

Uma fotografia original é, assim um *objeto-imagem*: um *artefato* no qual se pode detectar em sua estrutura as características técnicas típicas da época em que foi produzido. Um original fotográfico é uma fonte primária (KOSSOY, 2001, p. 40).

Assim, as fotografias catalogadas para complementar as discussões acadêmicas realizando uma conexão com as entrevistas coletadas, a bibliografia e ainda com a tecnologia interativa do *QR Code*, trazendo o áudio como elemento de aferição ao que está escrito ao longo deste trabalho, constituem a pesquisa em História Oral sobre a Banda União Operária.

Existem, portanto, passos a serem considerados para o uso desta metodologia, Santhiago e Magalhães (2015), descrevem o passo a passo que a metodologia utiliza para registrar as lembranças dos entrevistados:

Se a história oral é um método de pesquisa que registra memórias de pessoas em uma situação de diálogo, poderíamos pressupor que bastaria uma pessoa se sentar diante da outra com um gravador e: pronto! ela estaria fazendo história oral. Na realidade, não é bem assim. A utilização desse método de pesquisa está ligada a uma série de procedimentos técnicos e de pressupostos teóricos e conceituais que fazem toda a diferença em cada uma das etapas do trabalho (SANTHIAGO e MAGALHÃES, 2015, p.35).

Para que pudéssemos dar início às entrevistas sobre esta pesquisa, foi necessário o embasamento em autores especialistas na metodologia da História Oral, como Santhiago e Magalhães (2013; 2015), Lima (2015; 2017; 2018), Fernandes (2007; 2016; 2017; 2019), Simson (2003; 2007) dentre outros.

“A memória humana não é simplesmente um arquivo mecânico que registra os fatos rigorosamente como foram vividos. Ela é bem mais dinâmica e complexa do que aqueles registros armazenados.” (SANTHIAGO e MAGALHÃES, 2015, p. 36), assim, a memória é um testemunho do que foi experimentado e não é estática, têm o movimento da própria vida de quem rememora.

A memória é algo muito particular, pois os mesmos fatos podem ser “lembrados” de diferentes formas, por diferentes pessoas, visto que o lugar de onde se reconta o ocorrido envolve circunstâncias muito subjetivas, que envolvem as sensações e emoções de quem rememora. É algo muito complexo, que pode ser além de apenas individual, ser coletiva, porque pode ser compartilhada por determinado grupo. Quando coletiva, a memória “[...] é composta pelos fatos lembrados em comunhão.” (HALBWACHS, 2006 apud SANTHIAGO e MAGALHÃES, 2015, p. 37).

A “memória” é um conceito valioso para quem trabalha com história oral. Ela é a base para a narração; permite a construção de um *eu* através da linguagem – e é nesse sentido que ela mais nos interessa. Mas a memória é, antes disso, um processo neurobiológico. O médico Ivan Izquierdo (2004, 2010) apresenta a memória como um mecanismo cognitivo composto por três etapas: aquisição, conservação e evocação de informações (SANTHIAGO e MAGALHÃES, 2015, p. 38).

As etapas do mecanismo cognitivo da memória dependem da natureza específica de cada lembrança recuperada e o armazenamento destas recordações correspondem ao trabalho de diferentes regiões cerebrais e mecanismos moleculares, que influenciarão na duração desta memória. Ela dependerá muito do significado que teve para uma pessoa especificamente, por isso ao entrevistar utilizando essa metodologia é necessário estar atento às subjetividades.

Um dos momentos mais importantes para o início das entrevistas é, sem dúvida, o estabelecimento de vínculos com os entrevistados, pois a partir deste contato mais aprofundado é que poderemos ter acesso às “subjetividades” que fazem a diferença na História Oral. Se as lembranças precisam ser acessadas e, muitas vezes estão “escondidas” lá no fundo da “memória”, como se estivessem em uma caixinha dentro de um armário bem guardado, não é para “qualquer um” que um indivíduo que esteja sendo entrevistado abrirá a “caixinha” e revelará os seus segredos. É preciso que haja confiança na relação do entrevistado com o entrevistador e que esses laços se fortaleçam durante o processo de aproximação.

Desde o início da pesquisa estive, por várias vezes, presente na sede da Banda. Primeiramente para ver a possibilidade de aprofundamento no assunto e observar como seria a recepção dos entrevistados. Em seguida ocorreu a aprovação desta pesquisa, nº

97961118.3.0000.5695, pelo Comitê de Ética da Instituição de Ensino UNISAL —Centro Universitário Salesiano de São Paulo.

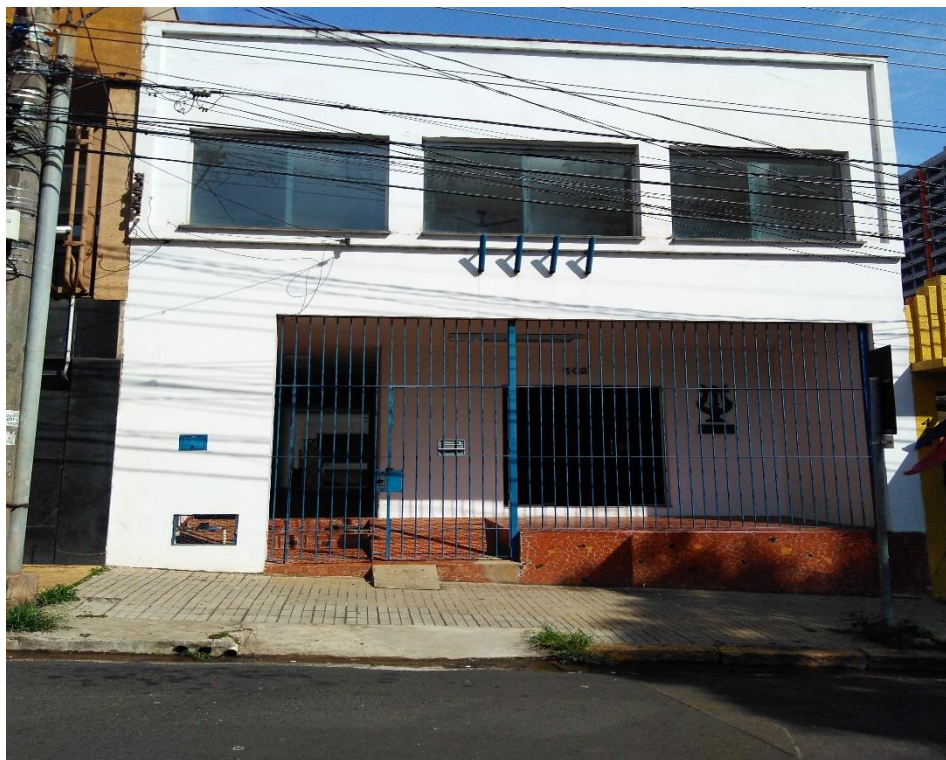
Dessa forma, comecei a frequentar os ensaios que ocorrem todas as sextas-feiras às 20h. A sede da Banda, que se situa na parte central da cidade de Piracicaba, é formada por dois pavimentos, e logo após o portão existe uma antessala, onde fica uma pessoa para recepcionar os músicos, lhes dar avisos e coletar suas assinaturas, pois os integrantes da banda precisam assinar a lista de presença. Desde meu primeiro dia na Sede da Banda União Operária, fui recepcionada por um senhor de uns 70 anos, era ele o Sr. Renato Manesco.

Este senhor me ouviu atentamente, enquanto explicava-lhe os objetivos da pesquisa, que era um trabalho sério apoiado por uma Instituição de Ensino, que possui um Comitê de Ética, que possibilita ao pesquisador a oportunidade de colocar os nomes verdadeiros dos informantes, desde que eles concordem, assinem e preencham o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, autorizando esta prática. No caso da presente pesquisa, todos os informantes concordaram em deixar seus verdadeiros nomes escritos ao longo do texto.

E depois desta longa explanação, ele ficou muito emocionado quando terminei de explicar-lhe o motivo da visita, e disse que - “sabia que um dia iria aparecer alguém interessado em contar essa história tão bonita” e acrescentou com um sorriso - “ filha, a casa é sua, o que você precisar pode me ligar que eu venho a hora que for”.

Sem a ajuda inicial do Sr. Renato, esta pesquisa não seria possível, pois foi ele quem abriu-me a sede fora do horário de ensaio, mais de uma vez, para que pudesse olhar e fotografar as fotos dos arquivos, os recortes de jornal, as atas de reuniões, enfim todo acervo da Banda.

Figura 8 - Foto da sede da Banda União Operária³⁷.



Fonte: Acervo Pessoal.

Frequentei os ensaios da Banda, após a aprovação do Comitê de Ética desde a sexta-feira dia 05 de outubro de 2018. Já na segunda dia 08 de outubro de 2018, a conversa foi com o Sr. Renato para combinar um dia para visitar o acervo guardado na sede. Ele foi muito receptivo mais uma vez e marcamos nosso encontro para dia 10 de outubro de 2018 às 8h.

Nesta data então, dirigi-me à sede da Banda e o Sr. Renato abriu as portas, me mostrou armários cheios de fotografias, atas de reuniões, troféus ganhos pela Banda, quadros. E comecei a procurar, à princípio, nesse acervo algum vestígio documental da participação do Sr. Joaquim Inocêncio Carcagnolo na Banda, alguma ata ou fotografia daquela época, que sabia ser próximo aos anos 1930, de acordo com a carta deixada por ele aos netos. Infelizmente, lá não havia este tipo de prova concreta que precisa, pois na sede da Corporação não existiam mais documentos tão antigos.

Havia, no entanto, inúmeras fotos da Banda, e duas pastas de recortes de jornais catalogados a partir dos anos 1961, que foram cuidadosamente separados por um de seus

³⁷ A sede foi inaugurada em 1963 e se situa no Centro de Piracicaba – SP, na rua Santo Antônio, 502.

integrantes, que é o Sr. Jaime de Oliveira, que sempre demonstrou preocupação em reconstruir os feitos da União Operária. O interesse deste integrante pela história da Banda me levou a fazer dele um de meus informantes. O Sr. Jaime foi o segundo entrevistado, o primeiro foi o Sr. Romildo que foi apontado por todos os integrantes e dirigentes como sendo o integrante mais antigo da Banda. Vale ressaltar que todos os informantes concordaram em ter seus nomes verdadeiros divulgados neste trabalho.

Em História Oral, existe um termo que descreve o processo ocorrido neste trabalho, quando um entrevistado indica o outro.

No Brasil, essa técnica ficou amplamente difundida como “bola de neve”, a qual consiste na indicação de novos sujeitos a partir dos sujeitos entrevistados, ou seja, os possíveis entrevistados suscitam outros nomes durante o próprio processo de entrevistas (OLIVO, 2018, p.7).

Utilizei-me desta técnica para conseguir planejar quem seriam os informantes, porque a Banda hoje tem cerca de 45 integrantes e, com toda a certeza, todos eles teriam muito a acrescentar com suas narrativas, mas em um curso de pós-graduação de mestrado que compreende apenas 24 meses, não seria possível, infelizmente, ouvir a todos.

Chegamos aos entrevistados por meios os mais diversos, recorrendo, sempre que possível, à indicação de conhecidos, associações ou ao sistema “bola de neve”, pelo qual um entrevistado indica o outro (LANG, CAMPOS e DEMARTINI, 2010, p.40).

Quando existe uma grande diversidade de possíveis entrevistados, a metodologia propõe que esta estratégia seja aplicada, a fim de tornar mais clara a definição dos informantes.

Entrevistei o Sr. Jaime no dia 17 de março de 2019, e nos encontramos nos ensaios diversas vezes, foi então que ele me pediu para repetir sua entrevista, porque acreditava que agora tinha compreendido melhor os objetivos da pesquisa e gostaria de contribuir com outra narrativa, demonstrando assim, um vínculo bem estabelecido entre a entrevistadora e seu entrevistado. Marcamos então, uma nova entrevista para dia 04 de setembro de 2019, às 9h. E, desta vez, a entrevista foi ainda melhor, pois agora Sr. Jaime já estava mais inteirado sobre o assunto da pesquisa e separou até uma série de fotos muito interessantes, sobre as quais ele ia contando uma a uma os fatos ocorridos por trás das fotos, e foi sem dúvida muito enriquecedor para o trabalho.

Figura 9 - Foto da Banda União Operária tocando na “Estação da Paulista” em 2019. Em primeiro plano os saxofonistas Romildo Souza e Jaime de Oliveira.



Fonte: Acervo Jaime de Oliveira.

Figura 10 - Foto da Banda União Operária tocando na Festa do Divino em 07 de julho de 2019.



Fonte: Acervo Jaime de Oliveira.

Continuei a busca por vestígios da participação de Joaquim Inocêncio Carcagnolo, mas os documentos encontrados não eram de datas tão distantes quanto precisava.

Em 10 de outubro de 2018, ainda sem conseguir subsídios sobre o personagem central do objeto deflagrador da pesquisa, mas tendo a oportunidade de me aprofundar no acervo fotográfico da Banda, combinei outra data com Sr. Renato, o dia 17 de outubro de 2018. Neste

dia o Sr. Renato me apresentou ao Sr. Vítor, que entre outras atividades, também é responsável por fomentar o sítio³⁸ ou site, da Banda e pelo acervo do IHGP – Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba. O Sr. Vítor orientou-me a fazer uma visita ao IHGP, porque lá além de bibliografia, encontraria uma outra parte do acervo fotográfico da Banda, além de jornais do início do século XX.

Os registros feitos no Caderno de Campo são valiosos, pois guardam minhas impressões sobre os acontecimentos que presenciamos, e agregam informações que poderiam passar despercebidas se não as tivesse anotado. Sobre o Caderno de Campo, Magnani (1997), nos diz:

Na verdade soa meio deslocado, old-fashionable³⁹ mesmo, falar em caderno - principalmente em tempos de Internet, cyberspace e sites; o pesquisador tem hoje à sua disposição, como instrumentos de trabalho, os versáteis, portáteis e potentes lap-tops⁴⁰ ou notebooks equipados com modem, ligados on-line a webs, isso sem falar nos já familiares e práticos gravadores, filmadoras, câmaras fotográficas. Neste contexto, o caderno de campo mais parece um artefato jurássico, vestígio dos tempos heroicos da disciplina (MAGNANI, 1997, p.1).

Sem dúvida que parece um tanto ultrapassado este meio de anotar as ocorrências, mas em diversos casos, “[...] o bom e velho caderno de campo [...]”, como nos diz Magnani (1997), é um recurso palpável. Como se percebe a partir das anotações:

Hoje pude conhecer o IHGP, pensei ser um prédio grande, com muitos funcionários e que o acervo estivesse numa sala climatizada, devido à sua grande importância. Mas, o prédio é um local comum, onde antes era uma pré-escola, segundo informações da funcionária que me recepcionou. Nas paredes existem fotos impressionantes, como a foto da multidão recebendo o presidente Prudente de Moraes, anos antes de sua eleição como tal. Tem também fotos do início do século XX dos formandos de uma Escola onde só se percebe que existem mulheres formandas porque têm os nomes escritos, pois a vestimenta e o corte de cabelo são idênticas ao dos rapazes. Neste dia, não pude mexer no acervo, pois precisava da presença da historiadora responsável. Fiquei aguardando-a, mas ela não pode comparecer por motivos pessoais (Caderno de Campo, 31/10/2018).

Minhas impressões sobre o que encontrei no IHGP estão no Caderno de Campo que me ajudou muito neste trabalho, por isso, acredito que esse meio de apoio a pesquisa qualitativa seja muito eficiente, como afirma Magnani (1997):

³⁸ O endereço eletrônico do sítio da Banda União Operária é www.banda.org.br.

³⁹ Old-fashionable significa antiquado.

⁴⁰ Lap-top é um pequeno computador portátil, passível de ser acionado por bateria e com um monitor de vídeo de cristal líquido (L.C.D.) ou de matriz ativa.

O caderno de campo, entretanto - para além de uma função catártica - pode ser pensado também como um dos instrumentos de pesquisa. Ao registrar, na linha dos relatos de viagem, o particular contexto em que os dados foram obtidos, permite captar uma informação que os documentos, as entrevistas, os dados censitários, a descrição de rituais, - obtidos por meio do gravador, da máquina fotográfica, da filmadora, das transcrições - não transmite (MAGNANI, 1997, p.4).

Como a primeira historiadora não pode me atender naquele dia, o Sr. Vítor me colocou em contato com outra historiadora, a Sra. Maria Inês, que foi de grande ajuda para esta pesquisa.

Me encontrei com a Sra. Maria Inês no dia 07/11/2018 às 13:30h, ela foi pontual. Começamos pelos livros imensos onde estão arquivados os jornais desde o início do século XX. Os livros estavam organizados por mês, ano e a qual jornal pertenciam (O Diário, Jornal de Piracicaba), mas não estavam na ordem. Por isso, levou muito tempo, até descobrir os jornais que me ajudariam na pesquisa (Caderno de Campo, 07/11/2018).

Fotografei as páginas dos jornais, principalmente da década de 1930, procurando notícias da União Operária participando da Revolução de 1932, para embasar os relatos da carta, objeto deflagrador. Encontrei o jornal que descrevia a ida da Banda para a Estação de Trem da Paulista acompanhada pela multidão. A foto do Jornal “O Momento” de 17 de julho de 1932” está anexada ao Capítulo 1, contextualizando a Revolução de 1932 e a participação da banda União Operária.

Neste dia encontrei também um livro que parece uma edição de bolso, escrito por Antônio Moraes Sampaio (1933), chamado A Revolução em Piracicaba. Foi impresso na tipografia do Jornal de Piracicaba, onde Sampaio era o editor chefe no ano de 1933. As informações contidas neste “livrinho” são narrativas e opiniões do escritor e revelam um modo de pensar e agir da época, além de uma escrita não utilizada atualmente.

No dia 14 de novembro de 2018 retornei ao IHGP com a historiadora Sra. Maria Inês e fomos olhar os armários que ficam na sala da frente do Instituto. É um armário cheio de fotos, infelizmente misturadas, fazendo com que levasse um tempo imenso para olhar e encontrar as fotos da Banda. Porém, a procura demorada levou à uma descoberta mais emocionante, que foi ter encontrado a foto (já copiada), a mesma em que Joaquim Inocêncio Carcagnolo se auto assinalou no recorte de jornal, guardado por ele e depois por sua filha Benedita, indicando ser ele retratado.

Figura 11 - Foto do recorte de Jornal guardado pelo meu avô. Reportagem do Jornal O Diário de Piracicaba de 1 de maio de 1980⁴¹.



Fonte: Acervo Pessoal.

Hoje fiquei muito emocionada. Pela primeira vez encontrei outra prova, além da carta, da participação do meu avô na Banda. E agora consigo olhar as outras fotos e procurá-lo melhor, porque no recorte não estava muito nítido o seu rosto ainda jovem. Me dei conta que, só vim a conhecer meu avô com mais de 70 anos, pois se ele nasceu em 1901 e eu em 1972... não conseguia nem o achar direito nas fotos. Se minha mãe estivesse aqui, me ajudaria muito (Caderno de Campo 14/11/2018).

Figura 12 - Foto da Banda União Operária, sem data. Cópia da foto original.⁴²



Fonte: Acervo IHGP.

⁴¹ Foto do recorte de jornal de 1º de Maio de 1980, onde meu avô fez um círculo à caneta sobre sua imagem.

⁴² Foto da Banda União Operária, sem data. Cópia da foto original onde no canto superior à esquerda, o terceiro homem de baixo para cima, está meu avô, Joaquim Inocêncio Carcagnolo.

Após ter encontrado esta fotografia que é uma cópia da original e não está datada, pude procurar outros vestígios de meu avô como integrante da Banda União Operária. Procurando novamente entre as fotografias na sede da Corporação, consegui finalmente encontrar outra imagem que tivesse Joaquim I. Carcagnolo como integrante da Banda. A foto que se segue é de 1º de maio de 1944.

Figura 13 – Foto da Banda no dia 1º de maio de 1944⁴³.



Fonte: Acervo Banda União Operária.

Após essas imersões nos acervos tanto na sede da Banda União Operária, quanto no IHGP, em busca de informações baseada em meu objeto deflagrador da pesquisa, voltei a frequentar os ensaios da banda às sextas-feiras às 20h, fazendo anotações no caderno de campo, gravando alguns áudios das músicas ensaiadas e falando com alguns músicos que se aproximavam para conversar e perguntar também o que estávamos fazendo por lá.

Estávamos nos aproximando ao final de 2018 e a Banda teria um recesso, retornando no início de 2019. Então, após o recesso que a Banda faz nos meses de dezembro, parti em direção à Rua Santo Antônio, 502, onde se situa a sede da União Operária. Os ensaios acontecem sempre às sextas-feiras a partir das 20h. Cheguei lá mais cedo do que o horário e encontrei um

⁴³ Foto da Banda União Operária de 1944, Joaquim Inocência Carcagnolo é o segundo homem em pé à esquerda.

outro senhor na portaria, que não me recebeu muito bem, e pareceu-me, a princípio, até um pouco incomodado com minha presença. Expliquei a ele o motivo de estar lá e pedi para falar com Sr. Renato que já estava inteirado no assunto. Foi quando ele comunicou que o Sr. Renato havia falecido no último dia do ano de 2018, 31 de dezembro.

Foi um choque, já me sentia muito próxima a ele e não soube do seu falecimento a tempo de expressar meu pesar e prestar condolências à sua família. Fui tomada por um sentimento de muita tristeza com a notícia. “As histórias dos lábios que já não podem recontá-las tornam-se exemplares. E, como reza a fábula, se não estão ainda mortos, é porque vivem ainda hoje” (BOSI, 1994).

Foi necessário um tempo para passar o choque e a tristeza e retomar o fôlego para continuação da pesquisa e finalmente o recepcionista disse que essa não era sua função, que na verdade ele era diretor, mas que depois que o Renato faleceu, ele vinha substituindo-o, e pude, enfim, falar diretamente com o maestro.

Figura 14 – Foto da apresentação da Banda em frente à casa Mercedes Narvaes Corder, no dia 1º de maio de 2018⁴⁴.



Fonte: Acervo Pessoal.

⁴⁴ Foto da apresentação da Banda na Rua: Aquilino Pacheco residência de Mercedes Narvaes Corder no dia 1º de maio de 2018. À esquerda apareço eu, em seguida de camisa azul (uniforme da Banda) está o saudoso Sr. Renato, à sua frente minha sobrinha e à sua direita minha irmã. À nossa frente está o Maestro Jonatas conduzindo a Banda União Operária.

Homenageio aqui esse dedicado músico e amigo da Corporação, que compôs a Banda durante muitos anos e, mesmo quando não pode mais tocar, continuou cuidando dos músicos trabalhando na sede da Corporação e que me recebeu de braços abertos, tornando possível esta pesquisa. Abriu a sede em horários distintos ao dos ensaios e também gavetas e armários, demonstrando grande confiança neste trabalho, deixando aos meus cuidados dois livros de recortes de jornal (um deles coletados por Sr. Jaime, depoente desta pesquisa), além de algumas fotos históricas, que serão devolvidas após a conclusão deste trabalho. Meu muito obrigada, Sr. Renato Manesco, por sua incomensurável contribuição e afeto.

Continuando com a visita à sede da Banda, o maestro Jônatas Dionísio, exímio saxofonista e flautista, que já fora me colega de trabalho em cerimônias de casamento, foi muito atencioso e permitiu minha permanência no ensaio de naipe de metais, que ele realizava com jovens aprendizes. Fotografei o grupo de jovens e lhes falei sobre a minha pesquisa.

Figura 15 – Foto do Ensaio de Naipe dia 08 de março de 2019.



Fonte: Acervo Pessoal.

Depois fui para a sala de ensaio, que fica no segundo andar do prédio, onde os outros músicos já estavam se posicionando. Ao iniciar o ensaio, o maestro permitiu-me fazer uso da palavra e brevemente expliquei o interesse em conversar com alguns integrantes que estivessem dispostos a contar um pouco sobre sua participação na Banda. Informei que estava escrevendo

uma dissertação de mestrado sobre a Banda União Operária, sua importância para a cidade de Piracicaba - SP e sobre as relações de aprendizagem que ocorrem diariamente, tanto nos encontros semanais quanto nas apresentações.

QR Code 6 – Ensaio do dia 08 de março de 2019 – Música “Suíte Nordestina”



Fonte: Elaboração própria.

Ao longo do ensaio, nas pequenas pausas, os próprios músicos se aproximavam e davam-me dicas de possíveis entrevistados, sendo que um deles foi apontado unanimemente, por ser o integrante que está há mais tempo tocando na Banda.

Figura 16 – Foto do Ensaio Geral na sede da Banda em 08 de março de 2019.



Fonte: Acervo Pessoal.

Esse músico é o Sr. Romildo, há 62 anos tocando sax alto, na União Operária, ele conta com 80 anos atualmente e se colocou à minha disposição para a entrevista.

Há dimensões da aculturação que, sem os velhos, a educação dos adultos não alcança plenamente: o reviver do que se perdeu, de histórias, tradições, o reviver dos que já partiram e participam então de nossas conversas e esperanças; enfim, o poder que os velhos têm de tornar presentes na família os que se ausentaram, pois deles ainda ficou alguma coisa em nosso hábito de sorrir, de andar. Não se deixam para trás essas coisas, como desnecessárias (BOSI, 1994, p.74).

Neste dia falei com diversos integrantes que demonstraram interesse em participar, tornando minha estada lá agradável e promissora. Planejei, então, que a partir da primeira entrevista com o integrante que há mais tempo está na banda, seriam recrutados os próximos entrevistados.

A maneira de selecionar os entrevistados, dentro de um grupo grande com cerca de 45 músicos de idades diversas e dentre eles os gêneros masculinos e femininos envolvidos, passa pelo interesse da pesquisadora em diagnosticar os processos de aprendizagem que ocorrem nos ensaios, apresentações e no convívio entre os músicos.

Para ter um ponto de partida, organizei um roteiro de perguntas para as entrevistas:

- 1 – Conte-me sobre sua vida.
- 2 – Qual seu nome, idade e instrumento que toca na Banda?
- 3 – Como ficou sabendo da existência da União Operária e desde quando integra a Banda?
- 4 – Desde quando toca o seu instrumento e como aprendeu a tocá-lo?
- 5 – Qual seu interesse em participar da Banda?
- 6 – Qual a importância de se estudar esse tipo de música tão específico?
- 7 – Acontecem aprendizados entre os integrantes da banda?
- 8 – O que mudou no seu fazer musical ao participar da União Operária?

Em consonância com Santhiago e Magalhães (2015), que ressaltam que a metodologia da História Oral, que não está preocupada com a forma, mas sim com a essência do que o entrevistado nos conta, é que falei com o Sr. Romildo ainda lá no ensaio e anotei seu telefone fixo, pois ele não possui celular.

A história oral não deve ser vista como um mecanismo para extrair “verdades” ou detectar “mentiras”, mas pode antes, ser compreendida como um poderoso método para acessar as múltiplas expressões de subjetividade localizadas em um tecido social (SANTHIAGO, MAGALHÃES, 2015, p. 46).

Passado o final de semana, telefonei para o Sr. Romildo, que me atendeu simpaticamente e então marcamos um encontro em sua residência. Chegado o dia da entrevista, levei alguns recursos tecnológicos para captar a fala do entrevistado, que foram o aparelho celular com um aplicativo de gravação de voz, um *ipad*⁴⁵ também com a mesma função e um pequeno gravador de voz, todos para me assegurarem que detalhes da conversa não seriam perdidos.

Ao chegar na casa de Sr. Romildo, uma das suas filhas me atendeu friamente e perguntou de forma muito ríspida o que eu queria e a informei que havia agendado uma entrevista com o Sr. Romildo. Da porta ela gritou para ele, que surgiu sorridente e um pouco tímido. Ele não tinha dificuldades para se locomover, mas percebi que ele não enxergava muito bem. Era uma casa simples, e sua esposa estava junto e logo perguntou se iria filmá-lo, respondi que, essa não era a intenção, e que apenas faria a gravação da conversa em áudio. Ela me perguntara isso pois queria que ele trocasse de roupa, para sair apresentável na gravação, por achar que ele não estava vestido de acordo para a ocasião.

O mais interessante é que descobri que o Sr. Romildo não enxergava praticamente nada, mas reconheceu de pronto a minha voz, tanto no contato pelo telefone, como ao chegar em sua casa, demonstrando que possui uma percepção auditiva incomum, coisa que ao longo da entrevista ele foi me contando com detalhes. “Entrevistas são o nascedouro de muitas amizades – ou, pelo menos, de uma empatia forte e duradoura em relação ao outro, já que são uma busca pela compreensão de uma vida” (SANTHAGO, MAGALHÃES, 2015), por isso mesmo a aproximação ao nosso entrevistado tem que ser construída aos poucos, não se pode simplesmente chegar e fazer perguntas, pois o que nos interessa são as subjetividades, as coisas que às vezes nem são ditas, mas que ficam implícitas na nossa compreensão.

Comecei então nossa conversa, com a vigilância atenta de D. Irene, a esposa, que às vezes o contradizia. Mas, segui firme com a atenção ao entrevistado e ciente de que interrupções e até palpites de quem está como espectador são possibilidades que, de fato, há que se contar, ainda mais quando tratamos de idosos. E que bonito o cuidado dela com ele e seu orgulho por ser ele a pessoa que é.

Nesta pesquisa, foram utilizadas duas modalidades de entrevistas em História Oral, a História de Vida e o Depoimento Temático. Com o integrante que está há mais tempo tocando

⁴⁵ iPad é o nome de um tablet produzido pela empresa Apple Inc. Pelo seu tamanho (tela de 9,7 polegadas) e peso (cerca de 700 gramas) se situa entre um smartphone e um computador portátil. O iPad usa o sistema operativo iOS, o mesmo do iPod e iPhone. Disponível em: <https://www.significados.com.br/ipad/>. Acesso em: 01/09/19.

na Banda, Sr. Romildo, utilizei a História de Vida, por acreditar que ele se sentiria mais à vontade podendo recordar-se dos momentos vividos com mais liberdade.

Com o Sr. Jaime, inicialmente utilizei a História de Vida, mas ele me procurou pedindo para contribuir com uma nova narrativa, porque gostaria de ser mais específico. Nesta segunda vez mantive a História de Vida, porém agora ele sentia-se melhor preparado para falar sobre si, sobre a música e a Banda.

Com o Sr. José utilizei o Depoimento Temático, pois sua postura desde o início dos contatos foi de que ele tinha muitos compromissos e devido a isso, pouco tempo para dar a entrevista. Com o Sr. João, que é o integrante mais velho de idade, o qual conta com 87 anos, a História de Vida teve mais sucesso e, o encontro com ele se realizou no dia 06 de setembro de 2019.

A quinta informante da pesquisa foi uma mulher, mas não existem musicistas idosas na Banda porque a atuação das mulheres como integrantes é mais recente e, por isso, mais uma vez foi utilizada da técnica “Bola de Neve” para que esta mulher fosse definida como informante da presente pesquisa.

A mulher que está atuando há mais tempo na Banda é a Sra. Lenilce Santos Lopes, que me concedeu entrevista no dia 13 de setembro de 2019, ela também foi muito receptiva e simpática e preferiu vir até minha residência para falar sobre sua trajetória musical.

A partir dos próprios integrantes da Banda é que fui me inteirando sobre os possíveis informantes, ressaltando que é um grupo grande e heterogêneo. Inicialmente pensei em entrevistar integrantes jovens também, mas como o tempo da pesquisa de mestrado é curto, optei por entrevistar aqueles que fossem indicados por outros.

Segundo Baldin e Munhoz (2011) o conceito de “Bola de Neve” utilizado também em pesquisas em História Oral é uma técnica:

Utilizada em pesquisas sociais onde os participantes iniciais de um estudo indicam novos participantes que por sua vez indicam novos participantes e assim sucessivamente, até que seja alcançado o objetivo proposto (o “ponto de saturação”). O “ponto de saturação” é atingido quando os novos entrevistados passam a repetir os conteúdos já obtidos em entrevistas anteriores, sem acrescentar novas informações relevantes à pesquisa (WHA, 1994). Portanto, a snowball (“Bola de Neve”) é uma técnica de amostragem que utiliza cadeias de referência, uma espécie de rede (BALDIN e MUNHOZ, 2011, p.332).

Foi desse modo, usufruindo desta técnica que descobri que o integrante que está há mais tempo atuando é o Sr. Romildo, esse simpático saxofonista de 80 anos de idade que foi o

primeiro entrevistado. O segundo entrevistado foi o Sr. Jaime, que guardou e catalogou recortes de jornal sobre a Banda, e o terceiro informante foi o Sr. José, que estimulou diversos integrantes a atuarem como músicos na Banda.

Os senhores Romildo e Jaime foram ouvidos em suas residências e o Sr. José se disponibilizou em vir até a minha casa, pois considerou que seria mais fácil para ele. Suas narrativas foram gravadas por meio de um aplicativo de celular, um micro gravador de voz adquirido para este fim e um *ipad*, para garantir que não se perderiam as gravações caso um dos recursos tecnológicos falhasse.

Conversei também com o Maestro Jonatas, que me respondeu algumas perguntas através de um aplicativo de mensagens de celular, pois estava muito atarefado e suas respostas foram de grande importância para a construção deste trabalho.

Através de seus depoimentos, pude compreender como os entrevistados significam o sentido do passado e o conectam ao presente, traçando paralelos entre o lembrar e esquecer. Para Pereira (2013, p. 120 apud LIMA, 2018, p.51) a “[...] memória não deve ser entendida como simples lembrança do passado, mas como princípio de ação para o presente e para o futuro”.

Os entrevistados utilizaram-se da memória para responder questões que muitas vezes nem são perguntadas, mas estão em seu inconsciente, e suas lembranças são um poderoso modo de acessar o passado e transportá-lo para o presente. Para Bosi (1994):

Não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais. Aturada reflexão pode preceder e acompanhar a evocação. Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição (BOSI, 1994, p.81).

A função social da memória é a de situar no presente os fatos ocorridos no passado, e essas lembranças dos que se foram só são compreendidas se houver uma reflexão, até mesmo uma comparação com o momento presente, senão seria apenas como um sonho, uma imagem da qual não se tem certeza de que foi real ou não. Bosi (1994), sabiamente completa:

Quando a sociedade esvazia seu tempo de experiências significativas, empurrando-o para a margem, a lembrança de tempos melhores se converte num sucedâneo da vida. E a vida atual só parece significar se ela recolher de outra época o alento (BOSI, 1994, p.82).

Por isso, é tão importante considerar os fatos do passado pelo viés dos mais velhos, que foram testemunhas oculares do pretérito.

Além de realizar as entrevistas com os integrantes da Banda, e me aprofundar na metodologia da História Oral, recorri também a alguns conhecidos e parentes, porque como citado anteriormente a Banda União Operária faz parte da história de Piracicaba - SP, e a partir do momento em que me decidi por esse assunto diversas narrativas de pessoas ligadas à Banda surgiram.

Um dos fatos interessantes aconteceu em uma conversa informal com meu primo Nelson Corder Júnior, filho mais novo de Nelson Corder e Mercedes Narvaes Corder, meus tios, sendo ela irmã de meu pai, quando obtivemos algumas informações até então desconhecidas.

Nelson Corder foi vereador da cidade de Piracicaba - SP de 1993 a 2000, e desde então tornou-se benemérito da Banda. Infelizmente Nelson Corder, veio a falecer em 13 de dezembro de 2017, 15 dias antes de minha mãe. Ele possuía uma empresa de ônibus intermunicipais, de nome Viação Piracicaba Limeira Ltda, herdada pelos filhos, e colaborou para a aquisição de um ônibus a fim de realizar o transporte dos músicos da Banda União Operária, além de grande engajamento para angariar verbas para custear as apresentações. E segundo meu outro primo, Archanjo Corder Neto (primogênito) dos tios Nelson e Mercedes, uma das últimas coisas que ele disse foi: - Não se esqueça da Banda! Isso resume um pouco de seu amor por esta corporação musical.

Dito isso, no Dia do Trabalhador, data em que comemora seu aniversário, a Banda conserva uma tradição de 80 anos, de tocar em frente à casa dos beneméritos. Após essa constatação, nos encarregamos de chamar os familiares para um café da manhã comunitário na casa de Mercedes (viúva de Nelson Corder) e no dia 1º de Maio de 2018, às 7h45min lá estavam eles, a Corporação Musical Banda União Operária, nos encantando e nos emocionando com sua sonoridade ímpar, que nos remeteu à nossa memória afetiva e fortaleceu nossos laços familiares alinhavados com linhas melódicas que resistem ao tempo e encadeiam acordes geracionais numa harmonia perfeita.

QR Code 7 – Apresentação do dia 01 de maio de 2018 – Música “Rei do Gado”⁴⁶



Fonte: Elaboração própria.

Figura 17 – Foto da banda se preparando pra tocar em frente à casa de Mercedes Narvaes Corder no dia 01 de maio de 2018.



Fonte: Acervo pessoal.

⁴⁶ Áudio da apresentação da Banda em frente a casa da tia Mercedes em 01/05/2018 – Música O Rei do Gado de Teddy Vieira

Figura 18 – Foto da família Narvaes no dia 1º de maio de 2019⁴⁷.



Fonte: Acervo pessoal.

No ano de 2019 repetimos o feito do ano anterior, como podemos ver nesta fotografia. O mais curioso é que, apesar da grande proximidade que possuo com meus tios e primos do lado paterno, nunca soube que a Banda tocava em frente à casa deles e nem eles se lembravam que o “Vô Quinzinho”, Joaquim Inocêncio Carcagnolo havia tocado na União Operária. São descobertas que só se fazem quando nos permitimos uma escuta sensível, quando estamos realmente interessados no que o outro tem a nos dizer, a nos contar, quais suas impressões sobre os acontecimentos históricos, etc., são riquezas, consonâncias e contrapontos que a metodologia em História Oral, agrega à nossa vida nos tornando ouvintes atentos e ampliando as vozes dos sujeitos pesquisados.

Então, este mosaico, que se inicia com a carta, depois com as fotografias e por fim com os depoimentos dos informantes da pesquisa, lentamente compôs-se, através de palavras que são lembranças, palavras que estão impressas, palavras que são música e palavras silenciosas, que são imagens captadas em tempos e situações passadas.

“O passado é, por definição, um dado que coisa alguma pode modificar” (BLOCH, 1974 apud KOSSOY, 2001), mas pode ser revisitado através dos bens culturais que “[...] se afirmam dentro da cultura material humana ao longo de percursos temporais até o presente, íntimos na relação com o território apropriado e apresentando-se como exemplos” (TOGNON,

⁴⁷ Foto da apresentação da Banda em frente à casa de Mercedes Narvaes Corder em 1 de maio de 2019 junto com minha família, eu me encontro ao centro com minha priminha no colo.

2003). Os bens culturais podem ser “coisas”, costumes, lugares, constituem o patrimônio material e imaterial de um povo, mas na sedimentação das camadas reconstruídas do passado, são a parte tangível da história ocorrida.

Após a morte de nossa mãe, em 28 de dezembro de 2017, eu e minha irmã tivemos que “desmontar” sua casa e então repartir seus pertences, tentando absorver o máximo que podíamos. Com alguns arrependimentos por decisões tomadas no calor da emoção e no desespero atroz de nos afastarmos da dor da perda, guardamos o que pudemos. Eu me agarrei às coisas do meu avô, alguns livros de minha mãe, fotos de família, e passei a ser a guardiã das lembranças fragmentadas de um passado remoto, que a meu ver não pode ser perdido. “O conhecimento do passado é coisa em progresso, que ininterruptamente se transforma e se aperfeiçoa” (TOGNON, 2003), nesta perspectiva nos damos conta sobre a importância das memórias materializadas em bens culturais tangíveis, que cumprem seu papel social na diagramação das memórias, não pelo valor monetário, mas pelo valor simbólico agregado.

Em uma das imersões no acervo da Banda que se encontra no IHGP – Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, encontrei a mesma foto, já como uma reprodução da original, porém a data que se encontra nela é da reprodução e não de quando a fotografia foi tirada.

Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representa sempre a criação de um testemunho (KOSSOY, 2001, p.50).

Mas, felizmente encontrei também uma outra fotografia na qual é possível identificar Joaquim I. Carcagnolo, fazendo parte da Banda União Operária. Esta sim, datada de 1º de maio de 1944. Apesar da falta de registros desta época, foi possível comprovar, após detalhada investigação, que Joaquim Inocêncio Carcagnolo atuou na Corporação Musical Banda União Operária de 1932 a 1944. Esta foto, se encontra anexada ao trabalho, como figura número 14.

Pode então a fotografia imergir-nos num passado distante, e assim compreendermos aspectos sociais e culturais de uma época? Sim, as roupas, os comportamentos, arquitetura e tudo o mais pode estar contido em uma imagem, nos dizer muita coisa, sem possuir palavra alguma. “As fotografias, como todos os documentos, monumentos e objetos produzidos pelo homem, têm atrás de si uma história” (KOSSOY, 2001), por este motivo foi emocionante encontrar esta fotografia em específico.

Toda fotografia representa em seu conteúdo uma interrupção do tempo e, portanto, da vida, o fragmento selecionado do real, a partir do instante em que

foi registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado na bi dimensão da superfície sensível (KOSSOY, 2001, p.44).

A análise das fotografias obtidas para o desenvolvimento deste trabalho pode revelar, comportamentos sócio culturais da época em que foram registradas. Nas fotografias posadas da Banda que datam do início até meados do século XX, no que diz respeito ao comportamento, os dirigentes da Corporação Musical estão sempre posicionados ao centro, sentados e os músicos ao redor, numa eminente demonstração hierárquica.

As imagens permitem também, que seja feita uma análise sobre as vestimentas utilizadas no momento de sua captação, compondo com o padrão comportamental hierárquico um reflexo social daqueles anos registrados fotograficamente. No caso das bandas de música surgidas entre o final do século XIX e início do século XX, o uniforme de aspecto “militar” seguia as normas ditadas pelo governo da época. Estas normas haviam sido feitas para as bandas de música de militares e perpetuaram-se durante um longo tempo, sendo adotadas por bandas de todo o Brasil.

De acordo com Silva (2009, p. 88), “[...] no início do século XX, o Governo Paulista contratou uma Missão Militar Francesa”, com intuito de realizar treinamentos com regimentos militares e auxiliar em sua reformulação, incluindo os uniformes.

Em São Paulo, promoveram cursos de armeiros, que consistia em ensinar aos soldados a manutenção e conservação das armas de fogo e ações de treinamentos, com instrução individual, em grupo, pelotão, companhia e, finalmente, ao batalhão. Outro cuidado essencial transmitido pelos franceses foi a atenção para com o preparo físico dos soldados e a padronização dos uniformes (SILVA, 2009, p. 88).

Dessa forma, mesmo as bandas formadas por civis continuaram acompanhando a padronização dos fardamentos militares e, atualmente, apesar de ocorridas várias mudanças e dos uniformes serem um pouco menos formais, ainda assim até bem pouco tempo até as mulheres que juntavam-se à Banda eram obrigadas a seguir os mesmos padrões e usavam gravatas, acessório considerado masculino.

Para Kossoy (2001, p. 46), “[...] uma mesma fotografia pode ser objeto de estudos de áreas específicas” porque retratam aspectos peculiares de grupos e sobre a intencionalidade do registro feito pelo fotógrafo. Nesta pesquisa as fotografias anexadas não são meras ilustrações, elas contam uma história e retratam momentos importantes na vida dos participantes da Corporação Musical União Operária.

A pesquisa sobre a Banda União Operária torna-se extremamente rica quando se debruça na metodologia da História Oral. Todos os anos passados e vividos na pele de seus integrantes, são reconstruídos quando seus olhos brilham ou parecem enxergar diante de si o acontecimento.

Mas, o ancião não sonha quando rememora: desempenha uma função para a qual está maduro, a religiosa função de unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens. (BOSI, 1994, p.82)

Muitas histórias, algumas com teor engraçado, outras com muita tristeza, que foram contadas, que de forma devotada escutamos atentamente, torcendo para que o gravador consiga captar aquele momento.

A história oral como um recurso de pesquisa fascinante. Ela permite, através da fala e da escuta, do registro de histórias narradas entrar em contato com a memória do passado e a cultura do presente. Por meio dos relatos e quem testemunhou e viveu experiências que merecem ser contadas, a história oral reforça laços entre pessoas, gerações, comunidades e tempos (SANTHIAGO, MAGALHÃES, 2015, p. 7).

Dessa forma, os autores nos dão a dimensão da importância da escuta sensível nos registros das narrativas dos informantes, ouvidos atentos e olhos voltados para o que as entrelinhas não nos contam.

4- ANÁLISE DE DADOS

Na construção da presente pesquisa foram entrevistados sujeitos que integram a Banda União Operária atualmente, e para decidir quais seriam os entrevistados, foram necessárias muitas, e devo dizer, prazerosas inserções nos ensaios da Banda, bem como nas apresentações da mesma, durante o período em que se realizou a pesquisa, para que dessa forma, fortalecesse os vínculos com os músicos e através da técnica “Bola de Neve”, os próprios informantes indicassem uns aos outros.

No método bola-de-neve, apresentado por Goodman (1961), um indivíduo é recrutado e, em seguida, indica outras pessoas de seu relacionamento para que também participem da amostra. Para isso, um número inicial de pessoas, que, preferencialmente, conhece muitos componentes da população-alvo, é selecionado (ALBUQUERQUE, 2009, p. 20).

A princípio cheguei a intencionar entrevistar os jovens músicos que, sem sombra de dúvidas, trariam narrativas muito interessantes agregando suas perspectivas hodiernas, mas devido ao pouco tempo de duração da pesquisa, ao contexto histórico realizado para compô-la e ao grande número de integrantes, optei pelas narrativas daqueles que fazem parte da Corporação há mais tempo, ou que foram indicados por seus companheiros por terem alguma especificidade que pudesse interessar, pontualmente, à pesquisa.

Foram entrevistados músicos de diferentes gerações. Para Bauman (2007, p. 373 apud FEIXA e LECCARDI, p. 186), “[...] as fronteiras que separam as gerações não são claramente definidas, não podem deixar de ser ambíguas e atravessadas e, definitivamente não podem ser ignoradas.” Quando decidimos por entrevistar diferentes gerações, compreendemos que não existe um traçado linear e tão bem delimitado, para definir exatamente, o que é uma geração e quanto tempo ela dura. Pois, é um conceito histórico sociológico e por isso mesmo está sempre em construção, sempre mudando. Para Feixa e Leccardi (2010):

A sucessão das gerações não é importante. As gerações são definidas em termos de relações de contemporaneidade e consistem num conjunto de pessoas sujeitas em seus anos de maleabilidade máxima a influências históricas comuns (intelectuais, sociais e políticas). Em outras palavras: consiste de pessoas que partilham o mesmo conjunto de experiências, o mesmo “tempo qualitativo”. A formação das gerações foi conseqüentemente baseada em uma temporalidade concreta, constituída de acontecimentos e experiências compartilhadas (FEIXA e LECCARDI, 2010, p.188).

Dessa forma, desenhei a pesquisa partindo do conceito geracional histórico sociológico, para que pudesse obter as narrativas dos informantes. Foram entrevistados, o maestro Jonatas Dionísio de 38 anos, o sr. José Paixão de Oliveira de 52 anos, o sr. Romildo de Souza de 80 anos, o sr. Jaime de Oliveira de 68 anos, o sr. João de Barros Andrade de 87 anos e a sra. Lenilce dos Santos Lopes de 46 anos.

Com exceção do sr. José e da sra. Lenilce que preferiram vir até a minha residência e do Maestro Jonatas que me forneceu informações através de um aplicativo de mensagens de celular, os demais, sr. Romildo, sr. Jaime e sr. João foram ouvidos em suas moradias. A escolha partiu dos informantes de acordo com sua disponibilidade e preferência.

Nas entrevistas dos integrantes mais velhos, o sr. Romildo e o sr. João seus entes acompanharam as entrevistas e contribuíram também com comentários, no caso do sr. Romildo sua esposa assistiu-o e no caso do sr. João seu filho esteve ao seu lado. Nos áudios em “QR Code” e nas transcrições de suas entrevistas é possível percebê-los.

Fiz contato com eles através dos ensaios, nos quais fui criando vínculos com meus informantes e assim, soube nomes, endereços e telefones para marcar as entrevistas. Foram todos muito solícitos, sem exceção, e responderam-me prontamente. Nesse sentido, o apoio da diretoria da Corporação foi essencial, pois os dirigentes contribuíram compartilhando informações sobre os integrantes e até mesmo, contando aos mesmos a relevância da presente pesquisa.

As contribuições dos entrevistados foram únicas e cheias de nuances e momentos emocionantes em suas falas. Apesar de iniciar com o roteiro de perguntas, a forma como cada um dos informantes narrou sua trajetória musical e de vida, foi muito peculiar. Como citam Santhiago e Magalhães (2015, p. 72): “As narrativas são excelentes fontes de pesquisa para o entendimento de configurações sociais, processos identitários, modos de vida e estruturas políticas e econômicas.”

Balizei as entrevistas por categorias de análises sendo: 1) Pluralidade de gêneros, etnias e classes sociais na Banda União Operária; 2) Diferentes religiões na Banda União Operária; 3) A aprendizagem dos músicos da Banda União Operária; 4) A aprendizagem intergeracional ocorrida com os integrantes da Banda União Operária.

Como as entrevistas concedidas tiveram o mínimo de intervenção possível por parte da pesquisadora, coube-me diagnosticar os assuntos em suas narrativas.

4.1 – PLURALIDADE DE GÊNEROS, ETNIAS E CLASSES SOCIAIS NA BANDA UNIÃO OPERÁRIA.

Ao iniciar as entrevistas com os integrantes da Banda pude perceber que até bem recentemente, as mulheres não podiam integrá-la, não porque houvesse algum impedimento por parte do estatuto da Corporação, mas porque não era costume que mulheres tocassem em bandas.

A presença maciça feminina, nas bandas de música, é um fato muito recente [...], a influência das bandas militares sempre foi grande; a presença de mulheres nos quadros das bandas, inclusive nas civis, era proibida, reforçada pela questão familiar, pois muitos pais achavam que o espaço da banda era estritamente reservado ao sexo masculino e a jovem poderia sofrer preconceitos por pertencer a esse tipo de instituição, uma vez que a música como profissão era associada aos desocupados (SILVA, 2009, p. 108).

Havia preconceito e discriminação sobre a participação de mulheres em qualquer atividade musical que fosse fora de sua residência ou dentro de “sua” igreja. Atividades que valorizassem o fazer das mulheres, além das suas atribuições de esposa e mãe eram vistas com discriminação e segregação por parte dos homens e até mesmo por parte de outras mulheres.

Os paradigmas femininos inculcados no século XIX ainda se refletem nos dias atuais – da mulher mãe, bela, recatada, do lar – e, por maior destaque que as mulheres tenham nas diversas áreas da vida, ainda sofrem a expectativa social de se enquadrarem nesses papéis (ANTONIETTO, 2019, p. 83).

Refletindo o comportamento social, foi só a partir de 2006, quando a Banda completava 100 anos de existência, é que se admitiram mulheres e a partir de uma precursora, outras encorajaram-se e integram atualmente a União Operária de maneira atuante tocando flautas transversais, clarinetas e saxofones. Nossa informante Sra. Lenilce nos conta como era a formação da Banda quando ela entrou:

Já tinham outras mulheres nessa época?

Tinha, tinha. Tava a dona Neide, e tinha outra mocinha lá, que chamava Vívian. Era uma mocinha bem novinha, que ela tinha...

Que ano que foi, você lembra?

Dois mil e oito, dois mil e nove. Por aí. A Vívian, até que o tio dela é o maestro também. E ela tocava muito bem flauta. Veio da Guarda Mirim. E era a Lidi e ela. Aí eu entrei lá e fui indo, né. Porque tinha muita flauta na época quando eu entrei lá. Acho que eu tinha umas seis. Então como tinha muita flauta ele

falou assim: “Oh, no momento não tá precisando, mas pode vim”. Aí eu fui indo, fui indo, fui indo. Eu ia lá só pra não perder, sabe, é... como fala, assim... esquecer as coisas que eu já tinha aprendido até ali (LENILCE, 2019).

Ao compreendermos como se dá essa inserção feminina na Banda compreendemos também que houve mudanças de comportamentos como por exemplo, a mudança do uniforme das musicistas, que a princípio sentiam vergonha de vestir calça e gravata como os músicos homens. O maestro Jonatas nos elucida:

Quantas mulheres fazem parte?

Cerca de 9 a 10 mulheres, agora no final do ano (2018) haverá um remanejamento por conta de integrantes jovens que precisam sair porque estão cursando faculdade então o número pode mudar.

Você foi o responsável por incluir as mulheres?

Quando entrei na banda já tinham mulheres, o que aconteceu quando entrei é que conseguimos mudar o uniforme para um mais feminino, antes elas até usavam gravata e tinham um uniforme idêntico ao dos homens (JONATAS, 2018).

Figura 19 – Foto das musicistas com uniforme igual ao dos homens (Acervo Lenilce)



Fonte: Acervo Lenilce.

Atualmente as mulheres possuem um uniforme mais feminino e as instrumentistas se sentem bem melhor com a nova vestimenta, como relata nossa informante:

Ah, mas depois mudou, ficou bem bonito. Ficou uma coisa mais chique, sabe. Aquela outra roupa lá eu tinha vergonha de sair na rua. Porque ficava todo mundo olhando, assim. Agora essa não, se você sai na rua assim, o pessoal não... Não chama muita atenção, sabe. As vezes tá bem arrumadinha, bem vestidinha.

É. E vocês estavam tão bonitos lá. Eu assisti a apresentação lá no teatro, e tava tão bonito.

É, bem arrumadinha, né. E todo mundo bem arrumadinho, então é outra coisa, mas aquela outra roupa lá era esquisita, né.

E a partir de quando que mudou?

Nossa... ah, quando entrou essa nova diretoria. Agora eu não lembro o ano pra falar pra você. Porque já teve tanta diretoria lá, né, agora eu não lembro quando foi, né (LENILCE, 2019).

A questão envolvendo as vestimentas de integrantes de bandas marciais como a Banda União Operária, remete ao século XIX, aos tempos em que o Brasil ainda era uma Monarquia, e é palco para uma série de análises que podem revelar através de fotografias como os uniformes foram mudando através dos tempos. Segundo Silva (2009), em 27 de março de 1810, houve um Decreto-lei que padronizava a vestimenta das bandas no Brasil.

O documento, a princípio, foi elaborado para regulamentar os três regimentos de infantaria e um da artilharia, todos portugueses que se estabeleceram no Rio de Janeiro. Essa norma foi utilizada amplamente na organização das bandas militares, no Brasil (SILVA, 2009, p.82).

O surgimento de bandas compostas para tocar em eventos, primeiramente da monarquia portuguesa no Brasil e, mais tarde, em comemorações cívicas da República brasileira, vêm de uma tradição militar das forças armadas e têm inspiração nas bandas militares francesas, como explica Silva (2009), por isso a utilização de um uniforme semelhante ao fardamento militar, composta por calças compridas, casacos, gravatas e quepe.

Os uniformes dos músicos serão sempre de pano igual ao dos soldados, e comprado do caixa dos fundos de fardamento [...] o coronel nomeará todos os anos um Oficial para diretor da música, o qual terá cuidado na sua instrução e disciplina.(Colleção das leis do Brasil de 1810, p. 88-89 apud SILVA, 2009, p.83).

Ainda de acordo com Silva (2009), o fato das bandas de música que surgiram no interior do Brasil no início do século XX serem formatadas nos moldes das bandas das forças armadas brasileiras, também é um indício sobre o fato de não se admitirem mulheres nessas corporações.

Um trecho em especial da narrativa desta informante, porém, nos chama a atenção para que na verdade, o que importa dentro da Banda não é ser homem ou mulher e sim, ser um bom músico e ter vontade de se aprimorar.

E como que é ser uma musicista dentro da banda? A maioria sempre foi homens, hoje já tem bastante mulheres, né? Como que é essa convivência entre os homens, as mulheres? Fora a diferença de idade. Como que funciona isso?

Olha, assim. Eu acho, assim, normal, entendeu? Eles tratam a gente bem. Nunca vi, assim, fazendo questão por a gente ser mulher. Importante é assim, que toque certo, né. Se tocasse errado eu tenho certeza que eles iam falar alguma coisa. Mas aí como todo mundo toca no mesmo ritmo, né.

Mas aí independe do gênero. Todos. Homens e mulheres têm que tocar bem, né. Pra estar na banda.

Então, eles respeitam, nossa, tratam a gente com educação, com respeito. Nunca teve desrespeito da parte deles. Com a gente, sempre educados. Eu, pelo menos, não tenho o que falar deles. Sempre me trataram bem. A gente tem amizade com os novos, com o pessoal da nossa idade, com o pessoal mais velho. A gente se entrosa lá com todo mundo. Todo mundo ali é amigo de todo mundo. Conversa, não tem essa de... é claro que tem aquelas pessoas que você se identifica mais, né, como em todo lugar (LENILCE, 2019).

Observando os ensaios e apresentações da Banda pude identificar, também, além da diversidade de gêneros, a profusão de etnias. A União Operária desde sua fundação, foi vanguardista, pois teve como seu primeiro maestro o Sr. Antônio Mombuca, que era negro e descendente de escravos recém libertos.

A questão étnica traz uma pluralidade muito bem-vinda ao conjunto musical, pois não só o maestro aplica seu gosto pessoal na escolha do repertório, mas também, a pertença cultural dos indivíduos agrega as relações interpessoais e musicais.

No entanto, a questão étnica está intrinsecamente atrelada a questão social, pois as narrativas que se seguem sobre a dificuldade de sobrevivência do músico no contexto social e sobre a desvalorização da música como profissão, fica mais evidente ao se observar que os informantes pertencentes às classes sociais mais baixas são afrodescendentes.

Quanto a questão das classes sociais, obtive as seguintes impressões:

Comecei com trompete, depois comecei a tocar o saxofone alto. Aí eu entrei na Polícia, aí na Polícia havia um coral. Na realidade a intenção era tocar

trompete, mas aí estava precisando de pessoas para entrar num coral masculino. E por lá, eu fiquei 16 anos (JOSÉ, 2019).

Agora cê não vai trabalhar mais, avisa seu patrão, vai trabalhar pro LoLo, de servente de pedreiro. Eu falei...ih...servente de pedreiro? Mas eu fui muito bom de servente de pedreiro, eu estudei um pouquinho lógico, mas quando eu parei de trabalhar...porque um freguês do pedreiro lá era carpinteiro então nós fizemo, erguemo o prédio assim e fazendo tablado, essas coisaradas, então ele pediu um ajudante lá pro Lolo, manda um ajudante prá ajuda nós aqui. Eles trabalhavam em dois carpinteiros e precisavam de um ajudante, só prá ajudar e depois nós ia lá concretar a laje, e eu fui ajudar e gostei da carpintaria. Era mais limpo, porque trabalhar de pedreiro, cava alicerce, lhe dá com água, barro assim. Aí falei pro Lolo, você vai me desculpar, mas aquele tempo eu tava fazendo o tiro de guerra, então duas horas eu tinha que ir pro tiro de guerra, e ele pagava o dia inteiro prá mim, e eu achava que ele pagava prá mim um ajutório, mas é de lei mesmo. Então eu fui trabalhar de carpinteiro e foi bom (ROMILDO, 2019).

Eu tava trabalhando em Piracicaba. Então não tava mais viajando, né. Aí facilitou um pouco. O senhor já era gerente da Caixa?
Já, eu já era, já. Aí, o... eu comecei a ter aula, mas como eu, eu comecei com 47 sete anos. É muita... é bastante idade, para... né. Nunca vai ser grande coisa. Mas como eu sempre fui apaixonado por música, né. Eu pensei: é agora, né (JAIME, 2019).

Eu me casei em 1951, no final. Aí eu mudei aqui pra Piracicaba em fevereiro de cinquenta e dois. Foi quando... aí eu fui trabalhar aqui numa indústria, que eu sou contador. E tinha lá um cara que era músico e me levou pra tocar (JOÃO, 2019).

É difícil. Ainda mais quando você vira dona de casa, porque você tem o seu marido, se cuidar, você tem o seu filho.

Horário pra tudo, né? Comida, tudo...

É. E também eu trabalhava fora também. Aí eu chegava em casa, cansada. Aí tinha que fazer as coisas.

Você trabalhava em que?

Eu, oh, já trabalhei de várias coisas, né. Mas atualmente eu tô trabalhando como agente socioeducativo na Fundação Casa (LENILCE, 2019).

De acordo com a narrativas obtidas observamos que nossos informantes tiveram diferentes formações profissionais e que todos exercem a atividade musical amadoramente. O Sr. José Paixão, após seu contato com a música na igreja onde frequentava procurou alistar-se na Polícia Militar de São Paulo para poder integrar a banda que esta instituição possui, o que, para ele foi uma oportunidade de exercer uma função remunerada que pudesse sustentar sua família, sem ter que se afastar da atividade musical.

Para o Sr. Romildo a música também ficou em segundo plano, pois ele precisou trabalhar inicialmente como servente de pedreiro e depois tornou-se carpinteiro. Ele estudou apenas até

o quarto ano da educação fundamental básica, pois precisava ajudar no sustento da família. Já o Sr. Jaime, possui uma formação escolar de nível superior e chegou ao cargo de gerência no banco Caixa Econômica Federal, o que o conferiu algumas facilidades financeiras para adquirir instrumentos, porém fazendo com que ele tivesse pouco tempo para se dedicar ao fazer musical.

O Sr. João formou-se em Ciências Contábeis e trabalhou na área em indústrias e como proprietário de um escritório de contabilidade, mais tarde veio a formar sua própria banda, assim, tocar um instrumento lhe trouxe outras possibilidades, mas ele nunca dependeu da música para sustentar sua família. A Sra. Lenilce possui formação de professora, tendo estudado magistério, casou-se e sempre trabalhou para ajudar nas despesas da casa, viu em um concurso público a possibilidade de trabalhar na Fundação Casa⁴⁸ e entrou para exercer uma função condizente com sua formação, mas durante mudanças de governos seu cargo foi extinto, passando então a exercer funções relacionadas à segurança da Instituição.

Nestes trechos das entrevistas é possível salientar que, apesar do grande amor à música, os entrevistados não conseguem subsistir profissionalmente do fazer musical. De acordo com Amstalden (2017):

Por mais maravilhoso que seja viver apenas tocando, isso não permite ao músico uma regularidade e uma consistência de ganhos que possam lhe garantir a tranquilidade na maturidade e na velhice. Mesmo que o músico abra mão de formar família em nome de sua carreira, a questão do cuidado com a própria pessoa continua a existir (AMSTALDEN, 2017, p. 81).

Ganhar o sustento através da música não é a premissa desse grupo de entrevistados, que compreendem a música como uma paixão, mas não profissionalmente. A grande dificuldade de subsistência por meio da música, fez com que os informantes procurassem atividades paralelas à música, e todos afirmaram que ter outras profissões foi necessário para que pudessem sustentar suas famílias.

Mas, em detrimento à questão financeira e tantas outras dificuldades, esses músicos sentem-se motivados a continuar tocando seus instrumentos, porque sentem grande prazer ao fazê-lo e mais ainda em compor o grupo.

A ideia de ‘valor’ é uma das bases do sistema, ao passo que gera diferenciação; há os que produzem coisas valiosas, importantes, outros devem receber menos pois a mercadoria que vendem tem menos valor. Esse pensamento ecoa até os

⁴⁸ **Fundação CASA** presta assistência a jovens de 12 a 21 anos incompletos em todo o Estado de São Paulo. Eles estão inseridos nas medidas socioeducativas de privação de liberdade (internação) e semiliberdade. As medidas — determinadas pelo Poder Judiciário — são aplicadas de acordo com o ato infracional e a idade dos adolescentes. Disponível em: < <http://www.fundacaocasa.sp.gov.br> >. Acesso em: 19/09/19.

dias presentes nas diversas relações da sociedade: nas relações de gênero, no racismo e no colonialismo (ANTONIETTO, 2019, p. 16).

A autora nos leva a refletir, o quão desvalorizado é o fazer musical e todas as outras formas artísticas e culturais, pois o que “produzem” tem menor valor, já que não gera riquezas palpáveis. “Ações realizadas para suprir as necessidades imediatas e cotidianas da vida, [...] diz respeito à produção de bens duráveis” (ARENDRT apud AMSTALDEN, 2017, p.51), a autora define o trabalho como algo indispensável à sobrevivência humana. Não seriam, então as artes um labor? De acordo com Arendt citada por Amstalden (2017, p. 51), “[...] o labor pode ser identificado como um atributo do corpo e, por isso, associado ao cansaço e com o esforço, consequentemente, com a dor.”, assim sendo como a arte proporciona prazer tende a não ser considerada como trabalho. Ao ponto de grandes talentos se perderem pelo caminho, pois precisam “trabalhar” em outra profissão, pois a música não é levada à sério como meio de subsistência, é mal remunerada e reputada socialmente de forma pejorativa, como se quem optasse pela música como profissão não fosse confiável.

4.2 – DIFERENTES RELIGIÕES NA BANDA UNIÃO OPERÁRIA.

A questão religiosa é um tema recorrente em todas as narrativas dos informantes desta pesquisa, por esse motivo é uma categoria de dados interessante para este trabalho. Para esta escrita me ative aos fatos que precedem o cristianismo no Brasil e, por consequência, a religião católica, que era a religião dos nossos colonizadores portugueses e faço também uma contextualização história sobre o pentecostalismo em nosso país, por ser a opção religiosa da maioria dos integrantes da União Operária atualmente.

A religião cristã que dominava toda a Europa, no século XVI, era fruto do desenvolvimento da doutrina dos primórdios do Cristianismo. A criação da Companhia de Jesus contribuiu para redefinir os rumos da doutrina católica (SILVA, 2009, p.33).

Os religiosos que acompanhavam as viagens das embarcações portuguesas, tinham a missão de converter os habitantes das novas terras “descobertas” pelos navegadores, ao catolicismo, desconsiderando a cultura, os costumes e as crenças dos povos, que já se encontravam nestas terras. Segundo Silva (2009), as dificuldades encontradas por esses missionários jesuítas fizeram com que eles escolhessem a música como modo de persuadir esses povos.

Os missionários foram extremamente sensíveis em perceber que, ao utilizar os instrumentos, as melodias e a língua indígena, teriam um resultado positivo mais rápido. Não estariam impondo, de forma bruta, seus ensinamentos e a introdução do novo aconteceria de forma natural (SILVA, 2009, p. 33).

“O ser humano cria e recria o seu espaço, mas procura, também, um lugar de encontro com o seu criador” (COSTA, 2014, p.32), através da música, bem como da religião, a humanidade tenta explicar o inexplicável. Para Costa (2014, p.33) há um “parentesco natural, entre arte e religião. As duas são tentativas humanas de expressar o invisível, o inefável”.

De acordo com Antunes (2003):

As religiões surgem como espaços polarizadores do sentido da existência, onde as questões mais profundas do Homem são consideradas e onde se busca uma resposta. É na busca desta resposta que a arte desempenha um papel fundamental (ANTUNES, 2003 p.464).

O autor Antunes (2003) enfatiza a relação de proximidade entre a música e a religião.

Desde as suas origens, que a Música, em semelhança às outras artes, se encontra em estreita relação com a religião. Apesar de todos os conflitos e opacidades que, ao longo da História, perturbaram as relações dos protagonistas dos dois lados, a relação entre música e religião nunca foi quebrada (ANTUNES, 2003, p. 466).

No Brasil, a música também se tornou um modo de comunicação, expressão e dominação entre os missionários e os indígenas, sendo utilizada na catequização dos povos que aqui jaziam. Deste modo, a religião católica foi se estabelecendo como a religião que os brasileiros herdaram dos portugueses. E durante muitos anos a religião católica predominou entre os brasileiros.

Em 25 de janeiro de 1959, o Papa João XXIII anunciou o Concílio Vaticano II, decisão que trouxe algumas mudanças de paradigmas na tentativa de modificar pensamentos e formas de conduta do catolicismo que persistiam desde a Idade Média, onde o poder e a riqueza centralizavam-se na Igreja e seus clérigos.

Da inspiração inicial sem muita definição, passou à conceituação e foi concluído como um sistema completo de conceitos e de valores bem expressos nas palavras e nos atos do Papa renovador. Entre 29 de Janeiro de 1959 e 11

de outubro de 1962 o novo Concílio foi construído e se apresentou como evento plausível e espetacular (PASSOS, 2016, p. 1036).

Essa decisão do Papa João XXIII, despertou os católicos que estavam afastados e sedentos por mudança e renovação:

Acresce ainda o fato de que muitas Igrejas traduziram os apelos do Concílio Vaticano II de abertura ao mundo, para o contexto latino-americano, como abertura para o submundo e uma entrada no mundo dos pobres-oprimidos. Deste impulso, surgiram figuras proféticas, nasceram as CEBs, as pastorais sociais e o engajamento direto de grupos cristãos em movimentos políticos de libertação. Para muitos destes cristãos e cristãs e mesmo para uma significativa porção de pastores não se tratava mais de buscar o desenvolvimento. Este era entendido como desenvolvimento do subdesenvolvimento, portanto, como uma opressão. Demandava, portanto, um projeto de libertação (BOFF, 2011, on-line).

Surgia então, no Brasil a Teologia da Libertação, que vigorava amplamente na América Latina e valorizava as práticas de educação popular.

A Teologia da Libertação partiu diretamente dos pobres materiais, das classes oprimidas, dos povos desprezados como os indígenas, negros marginalizados, mulheres submetidas ao machismo, das religiões difamadas e outros portadores de estigmas sociais (BOFF, 2011, on-line).

Porém tais concepções desagradaram ao Vaticano, que buscou maneiras de enfraquecer e desarticular o movimento da Teologia da Libertação, impondo severas restrições aos seus idealizadores, dentre eles seu principal defensor no Brasil, o teólogo Leonardo Boff.

Segundo Boff (2011) o Vaticano:

Efetivamente, proibiu que mais de cem teólogos de todo o Continente elaborassem uma coleção de 53 tomos - Teologia e Libertação – como subsídio a estudantes e a agentes de pastoral que atuavam na perspectiva dos pobres. Mais que um erro de governo, foi um delito contra a eclesialidade e um escárnio aos pobres pelos quais deverá responder diante de Deus. Também para ele vale o dito: na tarde sua vida, os pobres serão seus juízes dos quais esperamos que tenham para com o Cardeal mais misericórdia que severidade, diante de tanta ignorância e arrogância de quem se poderia esperar apoio entusiasmado e acompanhamento diligente. Ao contrário, muitos teólogos foram postos por ele sob vigilância, advertidos, marginalizados em suas comunidades, acusados, proibidos de exercer o ministério da palavra, afastados de suas cátedras ou submetidos a processos doutrinários com “silêncio obsequioso” (BOFF, 2011, on-line).

A estratégia do Vaticano para silenciar os movimentos da Teologia da Libertação por ameaçarem seu controle, além de perseguições aos envolvidos, foi estimular o movimento da RCC, Renovação Católica Carismática, que era teologicamente e socialmente mais conservador e de caráter individualista.

Por ambas tendências terem projetos encompassadores que visam abranger toda a Igreja, entende-se por que a Renovação e as CEBs se percebiam como forças antagônicas. A dinâmica organizacional centralizada e ao mesmo tempo plural da Igreja Católica tem conseguido, no entanto, que movimentos distintos e até potencialmente opostos possa conviver e eventualmente dialogar (MARIZ, 2003, p.175).

O movimento da RCC, também foi incentivado pelo Vaticano na tentativa de aplacar, a constatação de que a igreja católica vinha perdendo seus fiéis para as igrejas evangélico pentecostais com o intuito de modernizar os ritos católicos (ALVES e ORO, 2016). Todavia, pentecostais e católicos adotaram maneiras bem parecidas de atuar no exercício de sua fé, “[...] observamos certos pontos de proximidade e distanciamento entre estas duas expressões religiosas, em termos simbólicos, doutrinários e de articulação com produção musical para o consumo de massa” (ALVES e ORO, 2016, p. 1).

Inicialmente, é importante destacar que já na década de 1960 a expansão do pentecostalismo evangélico no Brasil e na América Latina foi interpretada, em certos meios católicos, numa chave de disputa religiosa, uma vez que a constatação sociológica apontava para o fato de que parte significativa da membresia pentecostal era composta de ex-católicos, mesmo que nominais. Diante disso, a posição de parte da hierarquia católica, sobretudo no período anterior ao Concílio Vaticano II, mas também após este conclave - apesar dos documentos dele emanados que preconizavam o diálogo com outras religiões e reconheciam a não reivindicação exclusiva do monopólio religioso (ALVES e ORO, 2016, p. 229).

Alves e Oro (2016), constataram também que, apesar da disputa inicial dos religiosos, no Brasil é notório o ecumenismo existente entre a RCC e o pentecostalismo evangélico.

Na cidade de Piracicaba - SP, as bandas de música que tocavam em eventos cívicos, também eram chamadas para tocar nos eventos da Igreja Católica e dentre estes, as procissões eram os principais. No trecho a seguir, da narrativa do sr. Romildo, percebe-se a importância de se tocar nas procissões para a Banda União Operária;

Não é são Osvaldo contei o caso pra ele né, que a minha vista lagrimou e eu não conseguia ler a música, então fica lá e tocá, que jeito?
E você dá prá andá na procissão ainda?

Na procissão dá prá andá sim.
Então o cê tem ouvido bom, volta com nós lá né, o Osvaldo Pettermann falou
prá mim, né?
Volta de novo lá com nós! (ROMILDO,2019).

Mesmo com o problema de saúde apresentado pelo informante, que não podia mais ler as partituras, o Maestro da época interpela-o sobre tocar caminhando nas procissões, revelando o quão importante era essa prática. Porém, não apenas as procissões eram importantes, mas também, tocar nas festas de santos da Igreja Católica e principalmente na “Festa do Divino”, que é um evento popular e religioso, muito tradicional da cidade de Piracicaba - SP, continua sendo relevante e consta no calendário da União Operária até os dias de hoje.

No entanto, a sociedade brasileira passou por muitas transformações que refletiram também nas crenças religiosas de seu povo. De acordo com Campos (2008, p.16), “[...] os números do IBGE apontam para um crescimento contínuo e acelerado de expressões religiosas não católicas romanas ao longo do período, particularmente nos anos 1990”. A queda da adesão ao catolicismo e o aumento das religiões evangélicas, trazem um novo comportamento social.

O Censo de 2000 indica que os católicos, em números absolutos, saíram dos 122.365.302 (83,3%) e atingindo um total de 125.517.222 (73,9%), um aumento de apenas 3.151.920 ou de 2,5%, mas uma queda de 9.4 pontos percentuais. Os evangélicos dobraram em números absolutos, aumentando de 13.157.094 (9%) para 26.452.174 (15,6%). Em números absolutos, o aumento percentual foi de 101%. Já os sem religião atingiram a marca de 12.492.189, um acréscimo no período de 79,8%, muito abaixo da década anterior, porém significativo em números absolutos. As outras religiões também tiveram um excelente desempenho, pois subiram dos 2,8% para 3,5% da população do país (CAMPOS, 2008, p.17).

Nas narrativas dos informantes da pesquisa, que são uma pequena, mas representativa parcela dos integrantes da Banda, é possível observar o que os números do IBGE apontam, sobre o crescimento do número de evangélicos em detrimento ao número de católicos.

Mais da metade da União Operária são evangélicos. Hoje a igreja é a instituição que mais forma músicos né, Principalmente as igrejas Assembleia de Deus e a Congregação Cristã. São instituições mais formam músicos. Eles valorizam a música (JOSÉ, 2019).

E tem outra coisa também, faz 13 ou 14 anos mais ou menos que eu toco na Igreja São Judas, eu frequento muito a igreja. E eu ia no grupo de orações, e eles cantavam, e eu ia com o meu instrumento no meio, eles tocando, e eu tocando. E tem uma mulher que comandava um Coral lá, a Dona Suelí, acho que ela observou que eu tocava e veio pedir se eu não tocava pro Coral dela. Sr. Romildo, não dá pro Sr. tocar pro Coral? Ah, não dá prá mim é difícil,

coisa e tal, não, mas o Sr. experimenta, coisa e tal, coisa e tal. Então eu fui lá, tudo coisinha face né?!

E eu já frequento a igreja né, então ouvia o Coral cantar, então a gente cantava também logicamente, tava dentro da igreja, a gente tem que cantar né. Aí eu fui lá, tocando a melodia, pim, pim, e fui embora. 14 ano tocando lá (ROMILDO, 2019).

Vocês sempre tocaram bastante em procissões, sempre em eventos católicos, e hoje a maioria da banda são de evangélicos, né?

Isso!

É tranquilo isso?

Mas hoje a parte religiosa já tá muito mais, menos radical do que já foi, né? Quando eu cheguei já havia um radicalismo maior. Tanto é que tinha um rapaz que toca um determinado instrumento lá.

É. Um determinado instrumento lá, ele é bastante enraizado na Assembleia, sabe? Então quando chegou no Divino, né, que tinha a procissãozinha...

É porque é uma festa católica, né? Apesar de ter esse lado mais pagão, assim, mas é católica. Acontece até na igreja deles, né?

É. A derrubada do barco, então tinha a procissãozinha que a gente acompanha, tocando um dobrado até na beira do rio. Ele falou: “eu não vou. Eu não vou porquê de repente tira uma fotografia aí, e alguém da igreja vê, eu vou ficar no ruim”.

Entendi.

Sabe? Depois nós tocamos lá, já não era procissão. Tocamos sentados, ele tocou, participou. Então acontecia, por exemplo, ficava numa missa lá, né? Ficava esperando pra tocar o Hino Nacional, então as vezes eles liberavam, durante a missa eles liberavam os meninos evangélicos, né? “Oceis não precisam ficar aí se não quiser, quem não quiser ficar na missa não fica”, né? Então tinha essas coisas, sabe? E as vezes eu percebia, os meninos não achavam graça, meio que davam risada com isso e não sei o que, não era legal. Mas hoje, as coisa foram mudando, tanto a igreja ficou mais light, né (JAIME, 2019).

Os trechos das falas dos informantes da pesquisa revelam que, atualmente, os músicos evangélicos são maioria na Banda, o que se deve ao fato das igrejas evangélicas incentivarem o estudo musical e até terem esse ensino dentro de seus templos, fazendo com que juntamente com o Projeto Guri, sejam formadoras de novos músicos instrumentistas.

Ainda de acordo com os informantes, atualmente não existem conflitos devido às diferentes religiões que coabitam a Banda União Operária, a convivência é harmônica e católicos e evangélicos se respeitam mutuamente.

E onde o senhor dá aula na igreja a igreja não é católica, e várias apresentações de vocês são católicas. Isso tem algum conflito?

Não, não há, porque eu trabalhei na Polícia Militar. Nós, fazíamos apresentações mesmo em Centro Espírita. Eu sei que a gente entende que está trabalhando. Não se envolvendo emocionalmente com aquele momento. Não tem nenhum conflito. Mais da metade da União Operária são evangélicos (JOSÉ, 2019).

Hoje, africanistas, católicos, evangélicos históricos, pentecostais, neopentecostais, espíritas, entre outros grupos, formam uma complexa rede de religiões que, de certa forma, democratiza a cultura religiosa brasileira (SPOHR apud WOLFART, 2010,p.17).

Apesar da opinião de Inácio Spohr (2010) sobre a pluralidade de religiões existentes no Brasil e a democrática forma com que se portam em sociedade, os entrevistados desta pesquisa possuíam apenas duas religiões distintas e as duas de origens cristãs. Sendo assim, não foi possível avaliar se outros integrantes possuem outras religiões que não sejam a católica e a evangélica pentecostal, e como seria a convivência entre outros tipos de crenças.

4.3 - A APRENDIZAGEM DOS MÚSICOS DA BANDA UNIÃO OPERÁRIA

Nesta categoria de análise de dados, o campo da Educação Não Formal se faz presente por não ser a Educação Musical uma prerrogativa da sociedade brasileira, pois não é considerada uma educação formadora de mão de obra útil aos meios de produção.

O fato de o ensino da música ter passado ao largo das instituições escolares durante longo período da história não significa uma ausência de processos de educação musical no interior da sociedade brasileira. Uma educação musical vem sendo praticada para além dos limites físicos e metodológicos da escola, os quais devem ser mais bem compreendidos, pois foram geradores e mantenedores de um manancial musical de grande valor e riqueza (SOUZA e FERNANDES, 2013, p. 12).

Nesse aspecto, a música pode ser “[...] a educação gerada no processo de participação social, em ações coletivas não voltadas para o aprendizado de conteúdos da educação formal” (GOHN, 1997, p. 07). E, mesmo em detrimento a todo tipo de dificuldade que o músico possa enfrentar, ainda há neste indivíduo algo que o faz suplantar os obstáculos. Mesmo com a desvalorização profissional, o músico busca algo mais que só a remuneração e a busca por resultados monetários.

Ou seja, há um desejo por parte do músico em fazer algo que lhe signifique mais do que apenas tocar em troca da subsistência, nem que isso signifique fazer certas coisas sem remuneração: tem que buscar se inserir em contextos em que você também faça música pelo prazer de fazer a música. Tal prazer mencionado sugere a busca de um sentido e da ideia de permanência como, de fato, característica de um trabalho. Sugere ainda a Música como algo diferente de um bem de consumo (AMSTALDEN, 2017, p.64).

No decorrer da pesquisa esses traços ficaram marcados nas narrativas dos informantes:

Você começou a tocar quando?

Na igreja, em alguma escola? Algum parente?

Na verdade, eu estudo música, eu comecei a estudar música com 10 anos de idade na igreja. Então a igreja traz essa, oportunidade.

Depois...comecei com trompete, depois comecei a tocar o saxofone alto. Aí eu entrei na Polícia, aí na Polícia havia um coral. Na realidade a intenção era tocar trompete, mas aí estava precisando de pessoas para entrar um coral masculino. E por eu fiquei 16 anos.

Aqui em Piracicaba mesmo?

Não, em São Paulo. Aí conheci...você vai tendo muitos contatos com muitas pessoas de música aí você vai evoluindo com eles.

Também tive aulas particulares. Atualmente estou estudando na ADEC, eu toco na orquestra educacional, então é um aprendizado. Faço aula de regência também. Então a gente está envolvido. O fato de dar aulas você acaba estudando mais para suprir as necessidades dos alunos, então A gente continua estudando, a música não tem fim (JOSÉ, 2019).

E como o Sr. aprendeu a tocar seu instrumento?

Na mesma banda União Operária, com o maestro Osvaldo Pettermann.

O sr. aprendeu com ele mesmo?

Aprendi música lá e depois lá, de acordo com o que a gente sabia, da música que aprendi, já punha a gente prá tocar na banda, também já, sabe como é que é?

Então eu tocava na banda e tô tocando na banda...risos

Com quantos anos o Sr. começou a tocar na Banda?

19 anos! (ROMILDO, 2019).

Eu comecei a ter aula, mas como eu, eu comecei com 47 sete anos. É muita... é bastante idade, para... né. Nunca vai ser grande coisa. Mas como eu sempre fui apaixonado por música, né. Eu pensei: é agora, né. Aí eu tinha assim uma... eu percebi... percebo hoje que eu tinha uma vontade de passar na frente. Pular um monte de coisa para ir lá na frente, e não tem como, né?

Ah, não dá, né?

Então eu queria que o maestro, que o professor trouxesse uma música pra eu tocar. Né, eu queria tocar uma música.

Quer sair tocando, já.

É, já queria sair tocando. Aí não tem como. Aí ele trouxe uma música que eu não conhecia, não gostava e não.. uma música... aí... Tom Jobin, puta merda, né, mas eu não curto Tom Jobin. Aí eu fiquei desanimado e saí dele. Saí dele e fui numa outra escola. Aí tive algumas aulas lá com maestro Cidão (JAIME, 2019).

Eu nasci no dia vinte e sete de setembro de 1931. Em Limeira, estado de São Paulo. E na verdade eu venho de uma família que o meu tio, eu fui, como é que se diz, eu fui influenciado por ele na música. E meu tio, ele era musicista, ele era maestro e arranjador. Ele tinha orquestra em Limeira, que chamava (...) Paulista. E ele era um exímio tocador, e ele era professor de música também. Mas, eu acompanhava o meu tio, em todo o lugar que ele ia tocar com a orquestra, eu acompanhava ele. Eu tinha doze anos, onze, doze anos, aí eu ia

junto. E eu, fixava muito nos instrumentos de sopro. Principalmente no trompete, que naquele tempo se chamava pistão (JOÃO, 2019).

Então, eu tive, assim, um contato com a música quando eu tinha mais ou menos uns oito anos. Mas... foi na igreja, né. Que eu comecei a ter o contato com a música, lá em São Paulo. Não foi aqui em Piracicaba. Aí eu toquei um pouquinho, cheguei a tocar flauta doce, né. Toquei um pouquinho de clarinete, depois sax, porque o maestro ia colocando os instrumentos pra gente tocar, né. Pra vc ir se adaptando.

Isso já aqui ou lá em São Paulo?

Não, lá em São Paulo. Em São Paulo. Aí eu acho que eu fiquei até uns dezessete anos. Dos nove até os dezessete. Aí eu não frequentei mais a igreja. Teve um período, assim, que eu fiquei fora da igreja e também eu não mexi mais assim, com música.

E era igreja...

Assembleia de Deus.

Assembleia.

Assim, naquela época o estudo de música era muito fraco, sabe. Não era que nem hoje, assim, avançado. Por exemplo, o maestro ensinava lá umas coisinha da Bona⁴⁹, você fazia algumas lições, e ele já jogava você pra tocar. E sabe, hoje, assim, nossa, eu não sabia nada. Quer dizer, eu não sei nada hoje ainda. Mas aquela época eu falava “nossa, não sabia nada, e como que colocava a gente pra tocar”, né? Porque “ah, já tá lendo a nota, já tá sabendo fazer um tempo, vamo, pega um instrumento pra começar a tocar”. Era assim lá na igreja. Só que hoje eu vejo que é totalmente errado isso que faziam, porque, nossa, você vê que com o passar do tempo você aprendeu muita coisa errada. E é difícil você tirar o errado da cabeça (LENILCE, 2019).

Analisando as informações concedidas pelos informantes da pesquisa, tanto o Sr. José quanto a Sra. Lenilce iniciaram seus estudos musicais dentro das instituições religiosas que frequentavam, e os dois vieram da cidade de São Paulo, demonstrando que na capital paulista essa prática de se aprender a tocar instrumentos musicais, principalmente nas igrejas evangélicas já era mais popular que nas cidades do interior do Estado, como Piracicaba, visto que os informantes piracicabanos não mencionaram essa prática.

No caso do Sr. Romildo, ele menciona que já havia músicos na família, mas que entrou na Banda sem saber tocar e aprendeu seu instrumento praticando, porém teve um problema de saúde grave, que o fez perder parcialmente a visão, dificultando muito seu aprendizado por meio de partituras, foi então que ele aperfeiçoou ainda mais sua audição e toca memorizando as harmonias e linhas melódicas.

⁴⁹ Bona = Método de Divisão Musical. O Bona proporciona ao músico domínio em leitura métrica, rítmica e solfejo, além de habilidade na execução do instrumento. Exercícios de Solfejos em todas as tonalidades maiores e menores. Disponível em: < www.emeditora.com.br > Acesso em: 22/03/20.

O Sr. João também relata ter tido seu primeiro contato com instrumentos musicais com um familiar, no caso um tio, posteriormente ingressou em uma banda da cidade de Limeira-SP, que fica próxima à Piracicaba-SP e lá deu continuidade aos estudos musicais.

Já o Sr. Jaime, narra que sempre foi um apaixonado por música e tinha o sonho de tocar saxofone, no entanto devido ao seu trabalho na Caixa Econômica Federal, não conseguia se dedicar aos estudos, pois viajava muito. Também cita sua dificuldade para estudar sem o apoio da família, tendo que criar situações e até “engenhocas” para poder estudar o instrumento sem “incomodar” as pessoas ao seu redor. Conta-me também que começou a estudar muito tarde, aos 47 anos, e que isso fez com que ele não conseguisse alcançar uma técnica apurada, para tocar seu instrumento. Chama a atenção quando ele fala sobre o valor alto para fazer aulas de música, pois mais vez chegamos na reflexão sobre o valor laboral. Evidentemente, não é possível avaliar se o professor em questão cobrava um preço abusivo por suas aulas, ou não, a questão é que a Educação Musical sempre esteve atrelada ao valor que suscita mercadologicamente para os meios de produção, fazendo que, infelizmente esse conceito de “menor” valor se enraíze ainda mais em nossa sociedade.

Segundo Amstalden (2017), de modo geral, as artes são desprezadas no conceito de trabalho, até mesmo por tornarem-se um espaço de resistência pois, praticamente está em contraposição ao que se espera dos meios de reprodução do capital:

Ou seja, se o conceito de trabalho concreto (aquele que cria e transforma, desejado pelos artistas) é subjacente aos saberes artísticos, estes podem representar uma resistência à tendência do status quo em transformar tudo em mercadoria; resistência à banalização de coisas e pessoas a partir do momento em que são transformadas em mercadorias (AMSTALDEN, 2017, p. 535).

Se a música não agrega valor mercadológico aos meios de produção de capital, ela agrega valores ainda maiores relacionados ao desenvolvimento humano:

Uma compreensão mais aprofundada a respeito da educação musical pode revelar que o processo de aquisição de habilidades musicais tem efeitos na formação do caráter de um indivíduo, uma vez que é respaldado em valores como esforço, disciplina, capacidade de ouvir a si próprio e ao outro, trabalho em equipe, tolerância e interação. Ainda, a conquista de tais habilidades auxilia no fortalecimento da autoestima e na construção de certo empoderamento. Ou seja, trata-se de um processo que agrega valores importantes na construção de uma promoção humana verdadeira e consistente (AMSTALDEN, 2017, p.537).

De modo geral, todos os informantes utilizaram-se da aquisição de conhecimentos específicos dos instrumentos musicais escolhidos por eles e, dentro da Banda, desse modo, o campo da Educação Não Formal é evidenciado.

A educação não formal é um conjunto de processos, meios e instituições específicos e diferenciados das formais, pois não visam os propósitos do sistema escolar – que tem funções definidas e socialmente aceitas. Dessa forma, a educação não formal é toda aquela que é mediada pela relação de ensino-aprendizagem, tem forma, assume e desenvolve metodologias com procedimentos e ações diferenciadas das adotadas nos sistemas formais (FERNANDES, 2013, p. 36).

Em consonância com Fernandes (2013), a autora Garcia (2009) ressalta que a Educação Não Formal é marcada pelo fazer coletivo:

As propostas de educação não-formal são fortemente marcadas por ações coletivas, fundamentando-se muito mais na prática e na oralidade. Pautam-se em relações sociais que são permeadas por elementos de intersubjetividade, propondo e considerando a criatividade como elemento fundamental em todo esse processo. E tudo isso pode ser considerado como um trabalho de formação e respeito ao sujeito, podendo ser este um dos objetivos principais da educação não-formal (GARCIA, 2009, p. 92).

Dessa forma, a reflexão sobre a aprendizagem dos músicos informantes da pesquisa foi totalmente pautada pela Educação Não Formal, sendo que a Educação Musical desenvolve-se não apenas nas aulas em que eles frequentam ou frequentaram, mas é um saber que continua a ser construído a cada ensaio ou apresentação da qual participam dentro da Corporação Musical União Operária.

4.4 - A APRENDIZAGEM INTERGERACIONAL NA BANDA UNIÃO OPERÁRIA

Dentre as muitas “portas” que podem ser abertas pelo campo da Educação Não Formal e nelas contidas a Educação Musical, chama-me a atenção o grande desejo dos informantes da pesquisa em aprender. O fato de se aprender com outro, é a forma que acaba sendo mais utilizada, mesmo com todos os recursos tecnológicos que possuímos hoje em dia. Na Banda os mais velhos trazem a experiência do que foi vivido e tocado, e os mais novos em idade e tempo

trazem conhecimentos técnicos e de dedicação aos instrumentos, por serem estudantes do Conservatório de Tatuí – CDMCC⁵⁰ e do Projeto Guri.

Ao longo do tempo vamos aprendendo a fazer música e a ouvi-la, e vamos encontrando-a por conta própria, por nossos meios ou pela via de pessoas que entram e ficam ou que entram e saem de nossas vidas, com suas formações, gostos, estilos e escutas diferenciadas; pessoas que encontramos e que nos provocam, que nos desafiam, que são, muitas vezes, música, pois são sonoras, retumbantes, intempestivas, e, por vezes, harmônicas e silenciosas (FERNANDES, 2013, p. 46).

A autora Fernandes (2013), nos dá a dimensão do quanto somos afetados todos os dias pelas pessoas com quem convivemos, seus exemplos de conduta, formações, seu modo de ler o mundo nos fazem aprender e reproduzir o aprendizado.

A vida cotidiana não é definida apenas pelo que fazemos, mas também por aqueles com quem estamos. Nossos atos e sentimentos são sempre influenciados por outras pessoas, estejam elas presentes ou não (CSIKSZENTMIHALY, 1999, p. 26).

Somos afetados e influenciados externamente, e sempre que estamos interagindo com outras pessoas nossos interesses acabam por perpassar pelos interesses daqueles com quem interagimos. Nas narrativas dos informantes desta pesquisa, frequentemente eram citadas pessoas que fizeram parte do convívio com estes músicos e que os influenciaram no desejo de começar a tocar algum tipo de instrumento. Em geral, os entrevistados narram que algum ente próximo e mais velho os despertou para a música.

As lembranças do grupo doméstico persistem matizadas, em cada um de seus membros e constituem uma memória ao mesmo tempo una e diferenciada. Trocando opiniões, dialogando sobre tudo, suas lembranças guardam vínculos difíceis de separar (BOSI, 1987, p. 344).

Sim, os mais velhos nos ensinam com suas memórias do passado vivido por eles, com seus atos no presente e com suas falas sobre o que pensam do futuro, e esta cronologia contida no convívio entre jovens e velhos possui uma dinâmica particular dentro de corporações

⁵⁰ Conservatório de Tatuí= Criado por lei estadual em 13 de abril de 1951 e fundado oficialmente em 11 de agosto de 1954, o Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos – o Conservatório de Tatuí, como é conhecido nacionalmente – representa uma das mais sérias e bem sucedidas ações no setor cultural no Estado de São Paulo. Disponível em: < <http://www.conservatoriodetatu.org.br> > Acesso em 22/03/20.

musicais, como a Banda União Operária, porque possuem diversas gerações coabitando e interagindo o tempo todo.

Quem é o integrante mais velho?

- O mais velho é o sr. João de Barros com 86 anos, mas o mais velho em tempo de banda é o sr. Romildo com 50 anos de Banda

Quem é o mais jovem?

Letícia, de 13, sax alto e Felipe, no trompete, tem 12 ou 13 anos, são alunos aprendizes músicos que participam da banda (JÔNATAS, 2019).

Inserida no roteiro de perguntas para balizar a pesquisa, estava a questão sobre a aprendizagem geracional ou intergeracional ocorrida com os integrantes da Banda. E, quando os músicos começavam a falar como aprenderam seus instrumentos ou começaram a se interessar pela música, eles citavam alguém mais velho, porém a grata surpresa foi quando as narrativas dos mais velhos indicavam que os mais jovens propiciavam aprendizado aos mais velhos.

**O Sr. acha que aprende com os novos, os novos aprendem com o Sr.?
Acontece aprendizados geracionais entre integrantes da banda? Existe uma troca de conhecimento?**

Na Banda União Operária. Nós temos músicos com mais de 80 anos e temos músicos com 12 anos de idade. Então a gente aprende com os músicos antigos porque isso traz a experiência da época. Na verdade, eles são cheios de conhecimento. Então vamos falar. Não só de música, mas também da vida. Isso tem acrescentado muito prá gente né? Então é muito bom...Não há coisa melhor que você levar alegria da música. Para as pessoas que as pessoas. A gente vê que as pessoas aplaudem a banda de forma bastante calorosa (JOSÉ, 2019).

Então foi assim, que ele é do Projeto Guri, então ele se interessou de reforçar a Banda...com alguns músicos de lá, porque o nosso presidente queria que desse aula de música prá pessoas entrar na Banda, e como ele tem já bastante aprendiz, então quis trazer prá Banda...não tô falando nada demais. E a Banda cresceu, a Banda tá bonita mesmo...(ROMILDO, 2019).

Então na banda o senhor foi se aperfeiçoando, aprendendo mais com os próprios companheiros, assim, apesar de eles não falarem muito, né?

Não, não. Eu fui... eu ia copiando no ouvido, né? Copiando, olhando lá. As vez perdia... tinha uma nota mais longa, eu esperava chegar naquela nota longa, eu sabia que dava ali. Umás coisas assim, né? Uma das procissões que eu fui depois, né? Faz um ano, faz outro, faz outro, e eu fui melhorando. Aí teve um que eu tava, beleza memo, acompanhando memo, sabe? Fiquei contente, né, que eu... acompanhando a partitura, assim, e eu concentrado (JAIME, 2019).

E o senhor acha que consegue aprender alguma coisa com esses jovens, e esses jovens aprendem com o senhor? Acontece uma troca, assim?

Não, na verdade a gente tá sempre aprendendo, mas hoje os jovens, eles tão, eles têm mais estudo do que a gente tinha antigamente, entendeu? Porque eu aprendi com professor, ele dava aula de, depois eu ingressei na banda. Então o meu aprendizado foi feito através da prática, entendeu? (JOÃO, 2019).

E daí ele faz ensaios de naipe com vocês?

Faz ensaio de naipe e o pessoalzinho, a gente...

Pra resolver as dúvidas mesmo, né?

É. Resolve as dúvidas, um ajuda o outro. E é assim. E aí é legal porque eles passam bastante coisa pra gente também, o pessoal.

E daí você aprende bastante coisas com os mais novos também.

Aprendo. Eu aprendo com os mais novo. Em vez deles aprenderem comigo, eu que aprendo com eles. A mesma coisa, também, era a dona Neide, quando tava com a gente também. Também aprendia bastante com os mais novos. Porque eles faziam em Tatuí, entendeu. Era a vida deles.

E eles são do Guri também, né?

Tem alguns que tão no Guri também. Então eles têm uma realidade completamente diferente da gente que veio nessa... sabe, nessa trajetória de trabalho, estudo. É bem diferente (LENILCE, 2019).

A Banda União Operária tem características muito peculiares, como o fato de os integrantes possuírem idades tão diversas, e isto influencia na visão dos músicos sobre o aprendizado musical, mas por ser um local que agrega músicos amadores, todos afirmam que aprendem e aperfeiçoam seus saberes musicais com os colegas. Aprendem música, sobretudo, fazendo-a, executando-a, participando dos ensaios e mesmo que o integrante não esteja totalmente apto, ele melhora sua performance em conjunto, ainda que seja por erro e acerto.

Os mais velhos de idade e de tempo de banda, que são Srs. Romildo, João e Jaime, sentiram-se um pouco desconfortáveis logo no início das mudanças ocorridas com a chegada do maestro atual, pois estavam acostumados com um determinado número de integrantes e com um repertório mais tradicional, como dobrados militares, valsas, hinos cívicos, dentre outros estilos de música instrumental para bandas com formação marcial. Porém, sentindo-se respeitados pelos jovens músicos que vieram participar da Corporação mudaram sua concepção e viram-se refletidos em seus novos colegas, quando recordaram-se de suas trajetórias musicais.

Os informantes na faixa geracional intermediária que compreendem a Sra. Lenilce e o Sr. José, contam que aprendem muito com os mais jovens e sentem a grande diferença que existe quando o músico começa a aprender seu instrumento desde cedo e quando este dedica-se inteiramente aos estudos, sem ter preocupações em ter que exercer outro ofício para subsistir.

Acontece então o que chamamos de intergeracionalidade, são aspectos das relações entre gerações distintas. A palavra intergeracional não consta no dicionário da Língua

Portuguesa, o prefixo “inter”⁵¹ significa entre, e o sufixo “geracional”⁵² é relativo à geração, da junção destas duas palavras surge o termo intergeracional.

As relações intergeracionais são definidas por Peacock e Talley (1984) e citadas por Nunes (2009), como sendo uma interação:

De grupos de pessoas com idades diferentes, em diferentes fases da vida e em diferentes contextos. Como vantagens destas relações destacam-se: a comunicação íntima entre os intervenientes, a partilha de sentimentos e de ideias e uma cooperação nas tarefas significativas para todos os participantes envolvidos (PEACOCK e TALLEY, 1984 apud NUNES, 2009, p.53).

Na Banda União Operária estabelecem-se trocas intergeracionais de conhecimentos em que “[...] educação e aprendizagens acontecem o tempo todo, em diferentes espaços e de várias formas” (FERNANDES, 2017, p. 23), caracterizando-se assim o campo da Educação Não Formal como processo de aprendizagem. Compreendendo então que a Educação Não Formal favorece essas interações entre pessoas de diferentes idades e que nesta Corporação Musical, o convívio próximo dos músicos em ensaios e apresentações os leva a aprender e ensinar uns com os outros é que identificamos a intergeracionalidade ocorrida nesta Banda.

⁵¹ Inter significa entre uma coisa e outra; entre.

⁵² Geracional é algo próprio, particular de uma geração, de um espaço de tempo demarcado. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br> >. Acesso em: 18/12/19.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reconstrução histórica e cultural de uma Corporação centenária como a Banda União Operária, perpassa por muitos momentos importantes da sociedade piracicabana. É um grupo que compõe, de forma heterogênea, o percurso da arte musical no interior paulista.

Contar a história de sua origem e de todos os percalços pelos quais a Banda passou para sobreviver até os dias atuais é tarefa árdua e que dá a sensação de se ter sempre muito mais a dizer, a se contar, que é um assunto inesgotável, pois sempre foram muitas famílias envolvidas com a União Operária. As memórias afetivas de pessoas que tiveram algum membro de sua família que tenha feito parte da Corporação Musical, sempre surgem e vêm ao meu encontro, quando é sabido que estou escrevendo sobre este tema.

As narrativas dos informantes me trouxeram indícios para reconstruir culturalmente e socialmente a história da Banda, reforçando assim, a identidade destes participantes, que ao fornecerem seus relatos, acessaram sua memória subterrânea. A memória subterrânea ou marginal, contém lembranças e esquecimentos, nela não estão contidas versões oficiais e não é do interesse da metodologia em História Oral, que sejam narrações que já foram contadas. A beleza desta metodologia se faz na escuta sensível de outras versões, versões estas que não seriam consideradas nas histórias “oficiais”. A reconstrução histórica e a análise dos dados a partir da perspectiva ou ponto de vista dos entrevistados me faz perceber procedimentos de resistência e sociabilidade entre os sujeitos da pesquisa.

A reconstrução dos fatos ocorridos pode ser acessada sempre pelos detentores dessas memórias, mas quando são perguntadas, quando peço aos informantes para acessarem determinada parte de suas lembranças, entre pausas e palavras eles fazem relatos pessoais que revelam comportamentos e ideologias. Acessam seus sonhos e desejos, algo que gostariam de ter realizado e não puderam, ou até mesmo o que ainda estão por realizar.

A pesquisa sob a orientação da metodologia em História Oral é um trabalho de atenção e cuidado. Observar atentamente, sem interferir e respeitando o tempo de cada entrevistado é de fundamental importância para o sucesso da captação da entrevista. Para que pudesse chegar até os informantes foram diversas conversas e idas aos ensaios, para estabelecer vínculos com os pesquisados. E assim, como nas conversas informais, por vezes eles me fazem perguntas e eu as respondo ao invés deles, porque não é um processo estático. Apesar, de termos toda a preparação com roteiro de perguntas e com a clareza de nosso objetivo, quando lidamos com pessoas, não existe precisão.

Além de a pesquisadora acabar falando de si, tem também as surpresas de sair totalmente do tema proposto e dar uma volta enorme para, enfim, retornar ao ponto de partida. Mas, toda essa experiência de pesquisar a vida das pessoas para um trabalho científico agregou valor afetivo ao trabalho, porque não tem como não me emocionar com os informantes, com quem criei vínculos, quando eles narram dificuldades em suas vidas. Nessa hora partilho de suas emoções e sou tocada por elas, e é por esse motivo que a História Oral como metodologia é democrática, porque nessas narrativas o que interessa a pesquisa é a versão que não foi contada antes, a visão dos invisibilizados. Ainda que, cientificamente esteja estudando percepções e experiências sociais e culturais, os narradores tornam-se protagonistas das ações vividas, mesmo que não a percebam dessa forma. Ressalto aqui meu empenho para que este trabalho tenha propiciado aos informantes, de alguma forma, uma oportunidade para que possam contar o que antes não lhes tinha sido perguntado e que, assim, contribuindo com sua versão da história, tenham um ganho positivo em sua autoestima.

Pude observar os informantes não apenas em suas entrevistas, mas também interagindo com seus colegas, pois participei de diversos ensaios e apresentações. Nestes espaços, tanto da sede em que ensaiam, como em teatros e até mesmo nas ruas de Piracicaba - SP, ficaram evidentes a relação e a interrelação entre os sujeitos da pesquisa e seus colegas músicos reforçando a ideia de pertencimento deles. Como integrantes da Banda, eles sentem-se valorizados quando são convidados a contar-me sua trajetória de vida, e a alegria de fazer parte, estar inserido, pertencer a este determinado grupo é grande, principalmente para os mais velhos. Numa sociedade que frequentemente descarta os sujeitos mais idosos, por não lhe agregar valores de produção, a Banda faz o contrário, dá-lhes a oportunidade de pertencer. E pertencendo, eles são capazes de ensinar e mais ainda de aprender com os mais jovens, como atestei nas narrativas.

A Banda, desta forma, torna-se um espaço de persistência sociocultural, pois coloca-se perante a sociedade valorizando as trocas intergeracionais de aprendizado. Resistindo e persistindo ao longo dos anos, acompanhando as mudanças ocorridas na sociedade de modo geral, onde a cidade de Piracicaba -SP deixa de ser rural e torna-se cada vez mais industrializada nos séculos XX e XXI, a Banda imprime seu próprio ritmo e continua até 2020 a valorizar a música instrumental à despeito da cultura de massa que achata cada vez mais as possibilidades do fazer musical ao qual a União Operária se propõe. E mesmo que não haja militância, que os músicos não saiam às ruas reivindicando seus direitos, sua resistência acontece pelo simples fato de continuar existindo. A Educação Musical ecoada nos ensaios e apresentações da Banda

reforçam a identidade cultural heterogênea da cidade de Piracicaba - SP, avivando o respeito ao patrimônio histórico que é o legado do passado.

Neste sentido, a União Operária, ao preservar o patrimônio imaterial dos piracicabanos, com suas canções, preserva também o patrimônio material ao arquivar partituras, fotografias, documentos, troféus, uniformes e todas as referências do passado da Corporação e da cidade de Piracicaba.

Ouvindo os informantes da pesquisa pela técnica de entrevista, dentro da metodologia da História Oral, respeitando os procedimentos para dar valor científico para a produção, percebo que os entrevistados se colocaram através de seus repertórios de vida e contextos culturais dos quais estão inseridos. Deste modo, a Banda não é só um grupo musical, mas também, um grupo social que tem maneiras próprias de atuar e se colocar em sociedade. Colocam-se contra hegemonicamente, pois seu aprendizado não se dá pelo modo Formal da Educação e sim, pelo Não Formal e Informal. Os músicos buscam alternativas para adquirir saberes que não lhe são oferecidos pela Educação Formal e os adquirem também de forma intergeracional, propondo um aprendizado horizontal, em que todos compartilham suas técnicas musicais, utilizando-se do campo da Educação Não Formal.

Assim sendo, considero que a Banda União Operária resiste através da oralidade de seus integrantes. Embora, sem dúvidas, sua sobrevivência está atrelada a suportes financeiros, ela também resiste por ser um espaço em ebulição cultural, quando tem em seu interior a convivência nem sempre pacífica, mas sempre democrática da pluralidade de gêneros, etnias, classes sociais, religiões, ideologias políticas e tantas outras diversidades que fazem este grupo ser tão interessante e atraente como pesquisados.

Na categoria de análise pluralidade de gêneros, etnias e classes sociais na Banda União Operária, foi possível observar as relações estabelecidas entre os integrantes da Banda. Nota-se como as mulheres têm apropriado algumas profissões e espaços, antigamente considerados masculinos e como elas se sobressaem com sua competência e dedicação. Felizmente este é um reflexo de que, apesar de ainda faltar muito para que haja igualdade de gêneros em remuneração e respeito profissional, há uma crescente participação feminina nas bandas e orquestras brasileiras, fazendo com que este seja um campo de atuação tanto feminino como masculino.

Sobre as diferentes etnias, pude compreender o quanto as classes sociais e as etnias estão intrinsicamente ligadas, praticamente não sendo possível falar de uma sem citar a outra. Os músicos participantes desta Corporação convivem harmonicamente, mas é recorrente nas narrativas dos informantes a grande dificuldade, principalmente financeira, de se estabelecerem apenas como músicos. Dentro desse grupo eclético de músicos os que pertencem às classes

mais pobres, a maioria é negra. É o reflexo da sociedade em que vivemos, de um país que foi o último a abolir a escravatura e que tendo feito isso, relegou os afrodescendentes a um destino igualmente cruel ao da escravatura, com poucas oportunidades de ascensão social ou melhoria de condições de vida.

No segundo item, trago a análise sobre as diferentes religiões que coabitam no ambiente musical da Banda União Operária. Foram diagnosticadas, nesta pequena, mas representativa parcela de informantes desta pesquisa duas religiões distintas, a de evangélicos pentecostais e católicos. A convivência entre os indivíduos destas religiões, segundo relatos dos informantes, já foi mais tensa, mas atualmente todos compreendem que tocar na Banda é mais importante que o local onde tocarão. Também foi possível perceber que, no início do século XX, a Banda tinha apenas participantes da religião católica e, por esse motivo, a maioria de suas apresentações se davam em eventos ligados à Igreja Católica. A religião evangélica pentecostal, no entanto, se expandiu muito em meados do século XX e XXI, principalmente entre músicos, pois, é nos Templos Evangélicos que iniciam sua Educação Musical. Curiosamente, na atualidade a maioria dos músicos da União Operária é de evangélicos, mas a grande maioria de suas apresentações continua sendo em eventos católicos.

A terceira análise se ocupa em indicar e analisar os saberes construídos nas relações entre os indivíduos que integram a Banda, trazendo a Educação Não Formal como o meio catalisador e ressonador de repassar estes saberes, e na quarta categoria de análise essa reflexão estende-se às trocas intergeracionais de aprendizado ocorridas dentre estes músicos.

Foi possível adentrar estes processos de educação partindo das narrativas dos informantes e estabelecendo o diálogo com os autores que embasam a pesquisa. Ouvindo atentamente os informantes, compreendi que seu aprendizado ocorreu de várias formas e que continua a ocorrer, pois a Educação Musical continua a acontecer nos ensaios e apresentações, seja por meio das partituras, dos ensaios de naipes, das instruções do maestro, ou a partir das trocas intergeracionais em que os mais novos aprendem com os mais velhos e, segundo consta nas narrativas, os mais velhos aprendem ainda mais, com os mais jovens.

Se faz necessário, comentar como a pesquisadora foi amadurecendo durante o percurso do *Stricto Sensu*. Posso afirmar que, ao concluir este trabalho, sinto-me mais confiante e inteirada não apenas no assunto em que pesquisei, mas sobre a construção deste processo de pesquisa. Na metodologia da História Oral, fui catapultada ao encontro dos informantes, tendo que vencer limitações pessoais, como timidez e introspecção, para poder extrair os melhores resultados possíveis para a dissertação. Neste caminho, fiz novos amigos, encontrei pessoas especiais e admiráveis com quem certamente continuarei a ter contato ao término do curso. E

fica evidente para mim, o quanto a pesquisa é necessária para se estabelecerem novos paradigmas, quebrar correntes que se baseiam apenas no senso comum, e enxergar sempre os dois lados, escutar sensivelmente a versão que não havia sido contada pela história oficial e perceber a riqueza e a beleza dos fatos reconstruídos pelos mais velhos. Concluo esta etapa do trabalho, sabendo que ainda se tem muito a ser dito sobre a Banda União Operária e tendo consciência de que esta pesquisa é apenas um recorte dos 113 anos vividos por esta Corporação, que em 1º de Maio de 2020 completará 114 anos.

Compreendo a “práxis social” que ocorre na Banda União Operária, no sentido de que a participação dos músicos integrantes deste grupo seja tão transformadora, que se torne uma maneira perene de superação de suas dificuldades. A integração destes músicos ao grupo e sua dedicação aos estudos incentiva-os a se aperfeiçoarem, pois sentem-se valorizados e toda sua rotina se altera, como também a de sua família, possibilitando que haja melhorias em sua vida e na vida dos que o cercam. A importância da Banda como espaço de aprendizado coletivo, sistematizado, intencional e integrador para além de intenções profissionais e preocupações produtivas e monetárias caracteriza-a num espaço de Educação Não Formal e de Educação Sociocomunitária. Transformando a realidade dos integrantes da Banda e de suas famílias através de meios de aquisição de saberes, o persistir e existir da Corporação Musical União Operária através do tempo tem realizado e concretizado a Educação Sociocomunitária.

A Banda União Operária, é importante para a cidade de Piracicaba-SP, pois, com 113 anos de idade, continua fazendo parte da história deste município, mantendo-se como lugar de vanguarda por aceitar em seu início um Maestro negro, por incluir mulheres e por adequar-se aos gêneros musicais acompanhando as mudanças temporais ao longo de mais de um século, sobrevivendo às mudanças políticas e à modernização da sociedade. É importante por disseminar a boa convivência entre pluralidades, de gênero, etnias, classes sociais, religiões, idades e saberes e mais ainda por fazer tudo isso por meio da música.

Esta pesquisa se deu com o apoio irrestrito da diretoria da Banda União Operária, e é de interesse da pesquisadora dar-lhes um retorno sobre tudo o que foi escrito neste trabalho. Intenciono, com o apoio do IHGP, realizar a publicação desta pesquisa com o intuito de tornar ainda mais relevante o feito de se manter uma Corporação Musical por mais de um século na cidade de Piracicaba - SP. A devolutiva também se dará em forma de palestra e roda de conversa com os integrantes da Banda, em local a ser combinado, para apresentar-lhes a pesquisa pronta, dar-lhes detalhes sobre as categorias de análise que foram pesquisadas e contar-lhes como se deu a trajetória deste trabalho científico.

RESPOSTA À CARTA DO VÔ QUINZINHO

“Sempre é bom recordar”

Piracicaba, 27 de março de 2020.

Oi Vô, como está?

Gostaria muito de lhe mostrar meu trabalho de Mestrado. Nele eu conto um pouco sobre nossa família, falo muito sobre a Banda União Operária, e do seu orgulho em ter participado dela. Tem fotos da nossa família, dá prá ouvir o senhor tocando e até cantando!

Me encontro em 2020, e graças à sua carta, que minha mãe guardou tão bem, tive uma inspiração a mais para escrever sobre a “furiosa”.

Tenho certeza de que quando o senhor resolveu relatar essa pequena passagem sua como músico da União Operária em 1932, sabia que de alguma forma suas palavras tocariam o coração dos seus netos. Essa carta foi a pedra fundamental do trabalho e, mesmo sem saber como iria fazer para reconstruir um passado tão remoto, aos poucos fui encontrando um jeito de conduzir o trabalho.

Tive que me aprofundar muito para encontrar uma forma de contar a sua história juntamente com a Banda, e tornar essa pesquisa um trabalho científico, sério, porém, recheado de momentos onde o valor afetivo fica explícito.

Como sabe, minha mãe também nos deixou no final de 2017 e a falta que ela nos faz é imensa, no entanto, contar essa história, escrever sobre todas essas lembranças, me ajudou a prestar uma singela homenagem não só ao senhor, como a ela também. Gostaria que o senhor e ela soubessem que foi muito importante terem nos deixado essas recordações e poder utilizá-las academicamente foi um grande feito para mim.

Minha enorme gratidão por fazer parte desta família, por poder levar nossa história a outros leitores e quem sabe, inspirar mais gente a dar suas versões dos fatos vividos e com isso acrescentar mais beleza, mais poesia e porque não dizer mais música às nossas vidas.

Wana

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Capoeira Angola: Cultura Popular e o Jogo dos Saberes na Roda. **Resgate** (UNICAMP), Campinas, v. 13, p. 171-176, 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.20396/resgate.v12i13.8645622>> Acesso em: 17 de ago. de 2019.

ABREU, Marcelo Santos de. Luto e culto cívico dos mortos: as tensões da memória pública da Revolução Constitucionalista de 1932 (São Paulo, 1932-1937). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 31, nº 61, p. 105-123, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v31n61/a06v31n61.pdf>. Acesso em: 02 de jul. de 2019.

AFONSO, Almerindo Janela. Sociologia da educação não formal: Reactualizar um objeto ou construir uma nova problemática? In: ESTEVES, Antônio J.; STOER, Stephen R. (org.). **A sociologia na escola**. Porto: Afrontamento, 1989.

ALBUQUERQUE, Elizabeth Maciel de. **Avaliação da Técnica de Amostragem “Respondent-Driven Sampling” na Estimação de Prevalências de Doenças Transmissíveis em Populações Organizadas em Redes Complexas**. 2009. 99 p. Dissertação (mestrado) Ciências, área de Saúde Pública, Fiocruz- Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <https://bvssp.icict.fiocruz.br/pdf/Albuquerqueemm.pdf>. Acesso em: 03 de jul. de 2019.

ALLEONI, Olívio Nazareno. **Uma fresta para o passado: A presença italiana em Piracicaba – Piracicaba: Divisão de biblioteca e documentação – ESALQ, 2003.**

ALMEIDA FILHO, Antônio José de; SANTOS, Tânia Cristina Franco. Participação da escola Anna Nery na revolução constitucionalista de 1932. **Rev. bras. enferm.**, Brasília, v. 56, n. 5, p. 581-585, out. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003471672003000500024&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 de jul. de 2019.

ALVES, Daniel; ORO, Ari Pedro. Renovação carismática católica e pentecostalismo evangélico: convergências e divergências. **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 17, n. 30, p. 219-245, jul/dez 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/159334/001015514.pdf?sequence=1>. Acesso em: 18 de dez. 2019.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. **Momento Brasileiro: Reflexões sobre o nacionalismo, a Educação Musical e o canto orfeônico em Villa-Lobos**. UNESP, 2008. Disponível em: <<https://revistas.ucm.es/index.php/RECI>> Acesso em 22 de mar. 2020.

AMSTALDEN, Júlio Cesar Ferraz. **A cigarra e a formiga: sobre trajetórias de músicos e suas inserções na Educação Não Formal**. 2017. 563 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331161>>. Acesso em: 17 ago. 2019.

_____. Trabalho de músicos: aspectos subjetivos e estratégias de resistência. In: XV Encontro Nacional da ABET – Trabalho, crise e desigualdades: caminhos e descaminhos da sociedade contemporânea, 2017, **Anais**, 12 p. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/0BzewPTIXjDnnQnhReG5EOHZMR28/view>. Acesso em: 16 out. de 2019.

ANTONIETTO, Patrícia Cristina. **Educação não formal e assistência social: História Oral das mulheres usuárias do Serviço de Proteção Integral à Família e Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos em Americana/SP**. 2019. Dissertação (mestrado) - Centro Universitário Salesiano São Paulo, UNISAL, Americana, SP.

ANTUNES, José Paulo, Estética, culto e religião: o paradoxo da música: novas músicas! Novos cultos! Nova religião?, in *Humanística e Teologia*, tomo XXIV, fasc. 3, 2003, (461-472). Disponível em: <[https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/24844/1/Est%
c3%a9tica,%20culto%20e%20religi%
c3%a3o.%20O%20paradoxo%20da%20M%
c3%basica-Novas%20musicas!%20Novos%20Cultos!
%20Nova%20religi%
c3%a3o.PDF](https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/24844/1/Est%c3%a9tica,%20culto%20e%20religi%c3%a3o.%20O%20paradoxo%20da%20M%c3%basica-Novas%20musicas!%20Novos%20Cultos!%20Nova%20religi%c3%a3o.PDF)> Acesso em : 19 de mar. 2020.

ATTANÉ, Anne; LANGEWIESCHE, Katrin. Reflexões metodológicas sobre os usos da fotografia na antropologia. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, v.21, n.2, p.133- 151, 2005. Disponível em: <http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-21.-10-Anos-1995-2005.pdf>. Acesso em: 01 de set. de 2019.

BAB.LA. **Dicionário: Alemão - Português**. Disponível em: <<https://pt.bab.la/dicionario/alemao-portugues/verhaltensweisen>>. Acesso em: 04 set. 2019.

BALDIN, Nelma; MUNHOZ, Elzira Maria Bagatin. Snowball (Bola de Neve): Uma técnica metodológica para pesquisa em Educação Ambiental Comunitária. In: X EDUCERE e I SIRSSE, 2011, Curitiba. **Anais do Congresso Nacional de Educação**. Curitiba - PR: Champagnat - Editora PUCPR, 2011. v. 1. p. 329-341. Disponível em: <https://educere.bruc.com.br/CD2011/pdf/4398_2342.pdf> Acesso em: 01 de set. de 2019.

BOFF, Leonardo (2011), **Quarenta anos da Teologia da Libertação**. Disponível em: <<http://leonardoboff.wordpress.com/2011/08/09/quarenta-anos-da-teologia-dalibertacao>> Acesso em: 20 de mar. 2020.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

BRASIL. Constituição (1988). 5 de outubro de 1988. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF, Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 18 jun. 2019.

_____. Decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931. **Dispõe Sobre A Organização do Ensino Secundário**. Rio de Janeiro, RJ, Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19890-18-abril-1931-504631-publicacaooriginal-141245-pe.html>>. Acesso em: 15 de jul. 2019.

_____. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. **Altera A Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, Para Dispor Sobre A Obrigatoriedade do Ensino da Música na Educação Básica.** Brasília, DF, Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11769.htm>. Acesso em: 24 de ago. de 2019.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da Música.** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1986.

BERTAGNA, Regiane Helena. **Progressão continuada: limites e possibilidades.** 2003. 486p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/252350>>. Acesso em: 19 de jul. de 2019.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos.** 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos.** 3ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. R. Bastide, Les religions africaines au Brésil. In: **L'Homme**, 1961, tome 1 n°1. pp. 114-116. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1961_num_1_1_366355 . Acesso em: 21 de ago. de 2019.

BRITANNICA, Escola. **Trompete.** Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/trompete/483607>. Acesso em: 04 set. 2019.

CALDARI, Pedro. **Memória da Vila Rezende III.** Piracicaba, SP: Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, 2015.

CAMPOS, Leonildo Silveira. Os Mapas, Atores e Números da Diversidade Religiosa Cristã Brasileira: Católicos e Evangélicos entre 1940 e 2007. **REVER - Revista de Estudos da Religião**, n. 8, p. 9-47, dez. 2008. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/rever/rv4_2008/t_campos.pdf > Acesso em 20 de out. de 2019.

CAZÉ, Blog do. **Qual a diferença entre Acordeon, Sanfona e Gaita?** Disponível em: <<http://blogdocaze.com.br/2011/05/17/qual-a-diferenca-entre-acordeon-sanfona-e-gaita/>>. Acesso em: 06 jul. 2019.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil.** São Paulo: Edusp, 2003.

CHARON, Joel M; VIGILANT, Lee Garth. **Sociologia** (Trad. Débora Pessoa). 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 2012.

CONSERVATÓRIO DE TATUÍ. Disponível em: < www.conservatoriodetatui.org.br > Acesso em: 22 de mar. 2020.

COSTA, Marco Antonio da Silva. **A arte e a educação moral e religiosa católica: Contributos para lecionação da disciplina na Escola.** Braga: UCP, 2014. Disponível em : <<https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/16958/1/Tese%20Final%20Marco%20Costa.pdf>> Acesso em: 19 de mar. 2020.

CPDOC, Fgv. **A Era Vargas: dos anos 20 a 1945**: Aliança Liberal. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos20/CrisePolitica/AliancaLiberal>. Acesso em: 02 jul. 2019.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi. **A descoberta do fluxo**. A psicologia do envolvimento com a vida cotidiana. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CURSOS, Cpt. **Peixes de água doce do Brasil** - Dourado (*Salminus maxillosus*). Disponível em: <https://www.cpt.com.br/artigos/peixes-de-agua-doce-do-brasil-dourado-salminus-maxillosus>. Acesso em: 06 jul. 2019.

DEBARBIEAUX, Eric; BLAYA, Catherine. **Violência nas escolas e políticas públicas**. Brasília: UNESCO, 2002. Disponível em: <http://www.precog.com.br/bc-texto/obras/ue000092.pdf>. Acesso em: 19 de jul. de 2019.

DICIO. **Dicionário Online de Português**. Disponível aqui: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 25 de jul. 2019; 23 out. 2019; 18 dez. 2019.

DOLL, Johannes; RAMOS, Anne Carolina; STUMPF BUAES, Caroline. Apresentação - Educação e Envelhecimento. **Educação & Realidade**, vol. 40, n. 1, jan. - mar 2015, p. 9-15, Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317232811002_Acesso em 24 de mai. de 2018.

DURKHEIM, Émile; **A educação como processo socializador**: função homogeneizadora e função diferenciadora. Lourenço Filho (trad.). 4ª ed. Edições Melhoramentos: São Paulo, 1955. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/durkheim-a-educac3a7c3a3o-como-processo-socializador.pdf>. Acesso em: 12 de nov. de 2018.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**- A acumulação do trabalho e a degradação das mulheres. São Paulo: Elefante, 2017.

FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Soc. estado.**, Brasília, v. 25, n. 2, p. 185-204, agosto 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269922010000200003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 16 jan. 2020.

FERNANDES, Renata Sieiro. **Abordagens teórico-metodológicas nas pesquisas em educação não formal**. Holambra, SP: Editora Setembro, 2017.

_____. Anotações e inquietações acerca do objeto, da criança e do simbolismo. **Educação e Realidade**, v. 32, p. 95-108, 2007. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6652/3969>. Acesso em: 31 de set. de 2019.

_____, Renata Sieiro. **De experiências e aprendizagens : educação não formal, música e cultura popular** / organizador: Eduardo Conegundes de Souza. -- São Carlos : EdUFSCar, 2013. 168 p. -- (Coleção UAB-UFSCar).

_____. **Educação não formal: Memórias de Jovens e História Oral.** Campinas, SP: UNICAMP/CMU Publicações; Arte Escrita, 2007.

_____. Educação não formal, projetos e o exercício da formação: por uma educação sem bússolas. In: AIDAR, Gabriela; CHIOVATTO, Milene; AMARO, Danielle Rodrigues. (Org.). **Entre a ação cultural e a social: museu e educadores em formação.** 1ed. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016, v. 1, p. 116-137.

FERRARO, Alceu Ravello; MACHADO, Nádie Christina Ferreira. Da universalização do acesso à escola no Brasil, **Educação & Sociedade**, ano XXIII, n. 79, agosto 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/0D/es/v23n79/10855.pdf> > Acesso em :19 de jul. de 2019.

FERREIRA, Delson. **Manual de Sociologia: dos clássicos à sociedade da informação.** São Paulo: Atlas, 2018.

FERREIRA, Sueli. **O ensino das Artes.** Construindo caminhos. Campinas/SP: Papirus, 2001.

FIORUSSI, Eduardo. **Roda de choro: processos educativos na convivência entre músicos.** 2012. 136 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira; **De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação – 2ªed.** – São Paulo: Ed.UNESP; Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 2008.

FREIRE, Doia; PEREIRA, Lígia Maria Leite. História Oral, Memória e Turismo Cultural. In: MURTA, Stela Maris; ALBANO, Maria Celina. (Org.). **Interpretar o Patrimônio: um exercício do olhar.** Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 51ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

_____. **Pedagogia do oprimido.** 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GADOTTI, Moacir; A questão da educação formal/não formal. In: **Droit à l'éducation: solution à tous les problèmes ou problème sans solution?**. 2006, Sion. Right to Education Solution to all Problems or Problem without Solution?. Sion: Institut international des droit de l'Enfant c/o Institut Universitaire Kurt Bösch, 2005. p. 91-108. Disponível em : http://www.aedmoodle.ufpa.br/pluginfile.php/305950/mod_resource/content/1/Educacao_Formal_Nao_Formal_2005.pdf. Acesso em: 19 de jul. de 2019.

GARCIA, Valeria Aroeira. **A educação não-formal como acontecimento.** 2009. 455 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/251690>. Acesso em : 16 de nov. de 2019.

GILENO, Carlos Henrique. **Lima Barreto e a condição do negro e do mulato na primeira República (1889-1930).** 1997. 133f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281485>. Acesso em: 14 de jun. de 2019.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal no Brasil anos 90**. Mimeo, Campinas, 1997.

GURI, Projeto. **Quem somos**. Governo do Estado de São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.projetoguri.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 30 de ago. 2019.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna** – Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Música para matar o tempo intervalo, suspensão e imersão. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 151-178, abril. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v12n1/a06v12n1.pdf> . Acesso em: 18 de ago. 2019.

G1 PIRACICABA E REGIÃO. Piracicaba e Limeira crescem 10% em população desde último censo, diz estimativa do IBGE. **G1**. Piracicaba. 28 ago. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2019/08/28/piracicaba-e-limeira-crescem-10percent-em-populacao-desde-ultimo-censo-diz-estimativa-do-ibge.ghtml>>. Acesso em: 28 ago. 2019.

JAFFÉ, Aniela. O Simbolismo nas Artes Plásticas. In: JUNG, Carl Gustav. **O Homem e Seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. p. 230-271. Disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/04/jung-c-o-homem-e-seus-simbolos.pdf>. Acesso em: 31 de ago. de 2019.

JORGIC, Ruhyyieh; ALVES, Maria Trude. **A importância das artes na promoção da fé**. Mogi Mirim: Ed. Baha'í, 2003.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo; CAMPOS, Maria Christina Siqueira de Souza; DEMARTINI, Zeila de Brito Fabri. **História oral, Sociologia e Pesquisa: a abordagem do CERU**. São Paulo: Humanitas, 2010.

LIMA, Livia Morais Garcia; BRANDÃO, Klesley Bueno; COHON, João Casimiro Kahil. A Big Band CMS/Conservatório Municipal de Socorro: a prática musical no campo da educação não formal. **Rev. Cienc. Educ.**, Americana, ano XIX, n. 38, p. 67-84, out. 2017. Disponível em: <http://revista.unisal.br/ojs/index.php/educacao/article/view/613/412>. Acesso em: 12 abr. de 2019.

LIMA, Livia Morais Garcia, **História oral e educação não formal: o patrimônio cultural nas fazendas históricas paulistas**. 1.ed. Curitiba: Appris, 2018.

_____. **Turismo cultural e educação não formal em fazendas históricas paulistas: uma abordagem inovadora no campo do patrimônio histórico-cultural**. 2015. 223 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/254063>>. Acesso em: 15 abr. de 2019.

MAGALHÃES, Valéria Barbosa de (org.). **História Oral e migrações: Método, Memória e Experiências**. São Paulo: Letra e Voz, 2017.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O (velho e bom) caderno de campo. **Revista Sexta-feira**, n. 1, maio de 1997, São Paulo. Disponível em: http://nau.fflch.usp.br/sites/nau.fflch.usp.br/files/upload/paginas/o%20velho%20e%20bom%20caderno_de_campo.pdf. Acesso em 28 de ago. de 2019.

MARCONDES, Neide. **Na trilha do passado paulista: Piracicaba século XX**. Piracicaba/SP: Degaspari, 2008.

MARIZ, Cecília L. **A Renovação Carismática Católica**: Uma igreja dentro da Igreja? *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, vol. 3, núm. 1, junho, 2003, pp. 169-186 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/742/74230109.pdf> > Acesso em 20 de mar. 2020.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983

MAUAD, Ana Maria (org). **História Oral e Mídia**: Memórias em Movimento. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

MELLO, Pedro Carvalho de. Aspectos econômicos da organização do trabalho da economia cafeeira do Rio de Janeiro, 1850-88. **Revista Brasileira de Economia**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 1, p. 19-68, jan. 1978. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rbe/article/view/207/6458>. Acesso em: 18 de jun. de 2019.

MICELI, Sérgio. **História das ciências sociais no Brasil**. [S.l: s.n.], 1989. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000796172> . Acesso em: 13 de jun. de 2019.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. 2017. **Base Nacional Curricular Comum**. Brasília, DF. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf. Acesso em: 03 de nov. de 2018.

MORAES, José Jota de. **O que é música**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NEGRI, Barjas. Concentração e desconcentração industrial em São Paulo: 1880 -1990. Tese. Instituto de Economia. Campinas, UNICAMP, 1996. <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285344>> Acesso em: 16 de mar. 2020.

NETTO, Cecílio Elias. A “Noiva da Colina” e o véu: O famoso "véu da Noiva" é imagem do poema de Brazílio Machado Neto. **A Província**: Paixão por Piracicaba. Piracicaba. 16 abr. 2013a. Disponível em: <<https://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/almanaque/a-noiva-da-colina-e-o-veu-2182/>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

_____. Carlos Brasiliense. **A Província**: Paixão por Piracicaba. Piracicaba. 17 maio 2013b. Disponível em: <<https://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/gente-nossa/carlos-brasiliense-2979/>>. Acesso em: 06 jul. 2019.

_____. Erotides de Campos: A música de Erotides de Campos tem o toque imortal da genialidade. **A Província**: Paixão por Piracicaba. Piracicaba. 26 dez. 2012. Disponível em:

<<https://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/gente-nossa/erotides-de-campos-3005/>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

_____. Maria Silveira, heroína de 1932. **A Província: Paixão por Piracicaba**. Piracicaba. 20 dez. 1994. Disponível em: <<https://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/gente-nossa/maria-silveira-heroina-de-1932-29495/>>. Acesso em: 06 jul. 2019.

_____. **Piracicaba que amamos tanto**. 1ª edição. São Paulo: IHGP Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, 2015.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. O Canto Orfeônico e a construção do conceito de identidade nacional. In: **Simpósio Internacional Villa-Lobos**, 2009, São Paulo. Simpósio Internacional Villa-Lobos - USP 2009. São Paulo: USP, 2009. p. 1-6. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/etam/vilalobos/resumos/CO001.pdf>. Acesso em : 22 de out. de 2019.

NUNES, Lisa V. - **Promoção do Bem-Estar Subjectivo dos Idosos através da intergeracionalidade**. [Dissertação de Mestrado em Psicologia do Desenvolvimento] Coimbra: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra, 2009.

OLIVO, Gleison. Dialogando com a metodologia da História Oral: entre contextos e textos. In: XIV Encontro Nacional de História Oral, 2018, Campinas-SP. **Anais do XIV Encontro Nacional de História Oral**. Disponível em: https://www.encontro2018.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1524798930_ARQUIVO_NOVO-EncontroNac.daHO-Unicamp.pdf. Acesso em: 04 de set. de 2019.

OPERÁRIA, Corporação Musical União. Corporação Musical União Operária. Disponível em: <http://banda.org.br/>

PACANO, Fábio Augusto. **O Forjar da Modernidade: Piracicaba e a belle époque caipira (1889-1930)**. Rio Claro: UNESP, 2018. https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/154554/pacano_fa_dr_rcla.pdf Acesso em: 16 de mar. 2020.

PAJARES, V. S. Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil. Campinas: UNICAMP, 1995. Disponível em : <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIT/284107> > Acesso em: 04 de nov. de 2019.

PALHARES, José Augusto. Gavetos, gavetas e engavetados: constrangimentos e dilemas dos jovens (enquanto alunos) na escola e para além dela. 2013. In: **Plataforma Barômetro Social – Instituto de Sociologia da Universidade do Porto**. Disponível em: <http://www.barometro.com.pt/2013/07/04/gavetos-gavetas-e-engavetados-constrangimentos-e-dilemas-dos-jovens-enquanto-alunos-na-escola-e-para-alem-dela/>. Acesso em: 01 de set. de 2019.

PANSARDI, Marcos Vinicius. **Da revolução burguesa a modernização conservadora: a historiografia frente a revolução de 1930**. 2002. 224 p. Tese (doutorado) - Universidade

Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280196>. Acesso em: 02 de jul. de 2019.

PARK, Margareth Brandini (org.). **Memória, formação de patrimônio e educadores no meio ambiente**. São Paulo: Mercado das Letras, 2003.

DE PAULA, Jeziel. **Imagens construindo a história: a fotografia na difusão do imaginário constitucionalista de 32**. 1996. 270 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281855>. Acesso em 02 de jul. de 2109.

PASSOS, João Décio. **A Construção do Concílio Vaticano II: intuições germinais do Papa João XXIII em vista de um evento renovador**. Belo Horizonte, v. 14, n. 43, p. 1012-1038, jul./set. 2016. Disponível em: < <http://periodicos.pucminas.br> > Acesso em: 19 de mar de 2020.

PAULILLO, Livia Carvalho (IHGP). **O Passar da Banda: 1906-2006, A história dos 100 anos da Banda União Operária de Piracicaba**. Piracicaba/SP: Ed. Los 3 gatos, 2006.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

POLLAK, Michael. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Ed. Associação de Pesquisa e Documentação Histórica, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278> Acesso em: 31 de ago. de 2019.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Problemas na proposição de pesquisas em Ciências Sociais. In: LANG, Alice Beatriz da Silva (org.). **Desafios da Pesquisa em Ciências Sociais**. Textos CERU 8, Série 2. Ed. Humanistas, FFLCH/USP, 2001.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto: O museu no ensino de história**. 2015. Disponível em: <https://bibliotecaonlinedahisfj.files.wordpress.com/2015/02/regis-lobes-a-danac3a7c3a3o-do-objeto.pdf>. Acesso em: 04 de nov. de 2019.

REVOLUÇÃO de 1932: Revolução Constitucionalista de 1932 (9/7/1932 – 2/10/1932). Revolução Constitucionalista de 1932 (9/7/1932 – 2/10/1932). **O Estadão: Acervo Digital**. São Paulo. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/topicos,revolucao-de-1932,892,0.htm>. Acesso em: 15 set. 2018.

REZENDE, Murilo Silva. Compreendendo relações de sociabilidade quando se ensina/aprende música na Banda Corporação Musical Nossa Senhora do Carmo – MG. In: **XII Encontro de História Oral**. 1 a 4 de maio 2016. Associação Brasileira de História Oral: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

RODRIGUES, Pedro Eurico. Atenas. **InfoEscola**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/atenas>. Acesso em: 27 nov. 2019.

SAMAIN, Etienne Ghislain. Antropologia Visual e Fotografia no Brasil: vinte anos e muito mais. **Cadernos de Antropologia e Imagem (UERJ)**, Rio de Janeiro, v. 21, n.2, p. 115-132, 2005. Disponível em: <http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-21.-10-Anos-1995-2005.pdf>. Acesso em: 01 de set. de 2019.

SAMAIN, Etienne Ghislain; SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. **Som e imagem na pesquisa qualitativa em ciências sociais: reflexões de pesquisa**. Pedagogia e Imagem, Imagem e Pedagogia. Rio de Janeiro: UFF, 1998.

SAMPAIO, A. Moraes. **A Revolução em Piracicaba: Três atitudes (1930, 1932 e 1933) “Por São Paulo unido”**. Piracicaba/SP: Tipografia do Jornal de Piracicaba, 1933.

SANTHIAGO, Ricardo; MAGALHÃES, Valéria Barbosa de (org.). **Depois da Utopia: A História Oral em seu tempo**. São Paulo: Letra e Voz; Fapesp, 2013.

_____. **História Oral na sala de aula**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANTHIAGO, Ricardo (org.). **História Oral e Arte: Narração e Criatividade**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos De Campo (São Paulo 1991)**, 17(17), 237-260. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695/51433>. Acesso em 18 de ago. de 2019.

SIGNIFICADOS. **Significado de Epistemologia**. Disponível em: <https://www.significados.com.br/epistemologia/>. Acesso em: 01 set. 2019.

_____. **Significado de iPad**. Disponível em: <https://www.significados.com.br/ipad/>. Acesso em: 01 set. 2019.

SILVA, Claudia Felipe da. **Bandas de música, imigração italiana e educação musical: o corpo musicale "Umberto I" de Serra Negra, uma localidade interiorana com forte presença italiana**. 2009. 282 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/251460>. Acesso em: Acesso em 20 de out de 2019.

SILVA, Jonny Carlos da. **Trabalho de Começo de Carreira: um guia coaching para decolar na carreira com seu TCC**. Rio de Janeiro: Gramma, 2018.

SIMSON, Olga R. Moraes Von. **Carnaval em Branco e Negro**. Carnaval Popular Paulistano - 1914-1988. 1. ed. Campinas: Editora da UNICAMP/Editora da USP, 2007.

_____. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. **Revista Acadêmica**, v. 1, n.6, p. 14-18, 2003.

SOUZA, Eduardo Conegundes de. **De experiências e aprendizagens: educação não formal, música e cultura popular**. São Carlos: EdUFSCar, 2013.

STEHMAN, Jacques. **História da Música Européia** : das origens aos nossos dias. São Paulo: Bertrand Brasil, 1964.

THOMPSON, Pau. **La voz del pasado**: La historia oral. Valencia/España: Artes Gráficas Soler, S.A., 1988.

TOGNON, Marcos. **Patrimônio**: entre o presente e o passado. São Paulo: Mercado das Letras, 2003.

TRILLA, Jaume. **Animación sociocultural**: Teorías, programas y âmbitos. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 2008.

_____. **La educación fuera de la escuela**: âmbitos no formales y educación social. Barcelona: Editorial Ariel Educación, 2011.

VICENTINI, Beatriz. **S.B. 13 de Maio** – Uma história da saga da raça negra. Piracicaba: Jornal A Província de 14 nov 1991. Disponível em: <https://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/especial/s-b-13-de-maio-uma-historia-da-saga-da-raca-negra-29925/>. Acesso em: 06 de nov. de 2019.

VYGOTSKY, Lev Semenovitch, 1864-1934. Psicologia da arte. Trad. Paulo Bezerra – São Paulo : Martins Fontes, 1999.

WALDMAN, Thaís Chang. À frente da Semana de Arte Moderna - a presença de Graça Aranha e Paulo Prado. Dossiê Modernidade e Modernização. FGV/CPDOC. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), v. 23, p. 71-94, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/eh/v23n45/a04v2345.pdf>. Acesso em: 04 set. 2019.

ANEXOS

QRs 8, 9, 10 e 11 -Áudio do depoimento temático do Maestro Jonatas Dionísio

QR Code 8 – Respostas do depoimento temático com Maestro Jonatas parte I



Fonte: Elaboração própria.

QR Code 9 – Respostas do depoimento temático com Maestro Jonatas parte II



Fonte: Elaboração própria.

QR Code 10 – Respostas do depoimento temático com Maestro Jonatas parte III



Fonte: Elaboração própria.

QR Code 11 – Respostas do depoimento temático com Maestro Jonatas parte IV



Fonte: Elaboração própria.

1 – Transcrição do depoimento do Maestro Jonatas Dionísio

Como se dá a aprendizagem destes músicos? São chamados de alunos ou integrantes?

- São chamados de integrantes, temos aulas de naipes para correção de deficiência técnica ou de falta de conhecimento teórico. Tem aula em conjunto de naipes. A banda não forma músicos, mas dá continuidade ao aprendizado que eles já possuem. A aprendizagem é feita em cima do repertório da Banda.

Os integrantes já chegam com um nível de conhecimento sobre os instrumentos?

- Já chegam com nível técnico de médio para bom, é composta em sua maioria por músicos amadores, não é uma banda profissional. Músicos que possuem os próprios instrumentos e que estudam em outros lugares e que geralmente possuem outra profissão e se juntam à banda para aprimorar sua técnica, mas para ser aceito já é necessário que tenha conhecimento. A banda não trabalha com músicos iniciantes, até porque já vem tocando há muito tempo e não daria para voltar do início cada vez que entra um novo integrante, portanto é este quem tem que se adequar ao nível dos outros músicos.

Quantos e quais instrumentos fazem parte da banda?

- 40 a 45 músicos, 3 naipes específicos. O naipe das madeiras, metais e percussão. Madeira: flauta transversal, clarinete de 17 chaves, saxofones barítono, tenor e alto. Metais: trompetes, sax gênero horn (parecido com bombardino ou eufônio pequeno), trombones de vara e baixos tubas, tubas. Percussão: bateria, bongo, pandeiros, carrilhão, etc. Instrumentos que auxiliam a percussão.

De onde vem esses músicos?

- Alguns são do projeto guri e bandas das igrejas.

Eles já possuem seus instrumentos?

- Praticamente todos tem seus instrumentos, a banda tem alguns instrumentos para emprestar, mas atualmente está mais fácil para adquirir seus instrumentos então 95% deles já os possuem.

Qual o interesse deles em participar da banda?

O interesse é porque dá continuidade ao aprendizado que eles já possuem e ter oportunidade de se apresentar em alguns lugares que dão visibilidade aos músicos.

Jonatas está há 5 anos como regente, tem um grupo fechado e dificilmente sai algum músico. As saídas têm se dado por motivos de ingresso em faculdades pelos jovens que acabam estudando e trabalhando as vezes fora da cidade.

Existe ajuda financeira?

- A Banda recebe uma subvenção municipal inserida no orçamento público, pela secretaria de cultura com o apoio do PROCULT (Conselho de Cultura) de Piracicaba, os músicos recebem uma ajuda de custo de ensaio e de apresentações.

Qual a metodologia utilizada e como ocorrem os ensaios?

- Grupo bem mesclado, metodologia de referência de grupo, o músico que possui mais facilidade ajuda os outros músicos, é um método utilizado pelo Swanwick e pelo Suzuki. Onde os melhores auxiliam os que tem mais dificuldades, também como uma forma de equalizar os conhecimentos. Os ensaios acontecem todas às sextas-feiras das 20h às 22h na sede situada à rua: Santo Antônio

Quem é o integrante mais velho?

- O mais velho é o sr. João de Barros com 86 anos, mas o mais velho em tempo de banda é o sr. Romildo com 50 anos de Banda

Quem é o mais jovem?

Letícia de 13 sax alto e Felipe no trompete tem 12 ou 13 anos, são alunos aprendizes músicos que participam da banda.

Quantas mulheres fazem parte?

Cerca de 9 a 10 mulheres, agora no final do ano (2018) haverá um remanejamento por conta de integrantes jovens que precisam sair porque estão cursando faculdade então o número pode mudar.

Você foi o responsável por incluir as mulheres?

Quando entrei na banda já tinham mulheres, o que aconteceu quando entrei é que conseguimos mudar o uniforme para um mais feminino, antes elas até usavam gravata e tinham um uniforme idêntico ao dos homens.

QR Code 12 – Depoimento temático do Sr. José Paixão



Fonte: Elaboração própria.

2 – Transcrição do depoimento temático do Sr. José Paixão

Meu nome é José Paixão de Oliveira. Eu tenho 52 anos de idade e toco trombone na vara na Banda União Operária. Eu fiquei sabendo da existência da banda operária através do meu filho que tocava saxofone. De quando em quando eu levava até os ensaios e apresentações. E aí sempre tinha aquele convite do senhor Renato. Convidava para fazer parte da banda. Depois também, acabou que meu genro Jonatas Dionísio assumiu a regência da Banda. Então foi muito bom. Toco o trombone mais ou menos uns sete anos. Eu comprei o trombone como um desafio. Eu sempre admirei o trombone meu genro me passou as primeiras posições. Depois eu comecei a tomar aulas com alguns professores e lá eu me aperfeiçoei.

Eu gosto de participar da banda porque somos um grupo de pessoas não só de músicos mais amigos. As pessoas aqui são muito companheiras. A música proporciona isso.

Estou num lugar legal. Aprendo muito com eles não só musical, mas a vida em sociedade. Tudo isso é muito importante.

Qual a importância de estudar esse tipo de música.?

A música instrumental que hoje em dia é uma música bem. Diferente daquela que tem sido divulgada na mídia...

Tá...é...Acho que o fato de se executar nesse momento. Abre caminho para você trabalhar com canto também, para trabalhar com voz. Já trabalhei com vozes que é algo que gosto muito e instrumentos...você dominar um instrumento por exemplo, o instrumento trombone cabe tanto na orquestra, cabe em bandas Marciais e também bandas como... que toca músicas populares e como a União Operária.

Acontece aprendizados geracionais entre integrantes da banda?

O Sr. acha que aprende com os novos, os novos aprendem com o Sr.?

Acontece aprendizados geracionais entre integrantes da banda? Existe uma troca de conhecimento?

Na Banda União Operária. Nós temos músicos com mais de 80 anos e temos músicos com 12 anos de idade. Então a gente aprende com os músicos antigos porque isso traz a experiência da época. Na verdade eles são cheios de conhecimento. Então vamos falar. Não só de música mas também da vida.

Isso tem acrescentado muito prá gente né? Então é muito bom...Não há coisa melhor que você levar alegria da música. Para as pessoas que as pessoas. A gente vê que as pessoas aplaudem a banda de forma bastante calorosa. Então...

Isso é muito bom. Isso. Não se são essas as informações que você precisa...mas

São sim, está ótimo!

E o senhor acha que tem mudado muito o longo dos anos? Quanto tempo. O sr. está na Banda?

Estou na banda cinco anos já fiz.

Tem mudado bastante. E tem mudado bastante tanto na questão do Repertório quanto no jeito em que as pessoas assistem a Banda?

O maestro Jonatas, ele traz, um repertório bastante versátil, né? Ele traz no seu bojo de temas de músicas populares. Nós temos música americanas. Gostamos de temas de filmes. E até parte um pouquinho para o clássico além dos hinos, o hino nacional o hino de Piracicaba. Então ele é bastante versátil. E acredito que em razão dessa versatilidade é que tem aumentado o número de integrantes da Banda né? Na qualidade também porque percebe a aceitabilidade do público quando começa a tocar, porque toca diversos músicos e estilos. Por isso acho que também alegram o público.

Temas mais conhecidos aproximam mais o público?

Sim, sim...

Temas mais conhecidos, tema de novela. Temas de desenhos..

Filmes é bastante divertido..

Você começou a tocar quando?

Na igreja, em alguma escola? Algum parente?

Na verdade eu estudo música, eu comecei a estudar música com 10 anos de idade na igreja. Então a igreja traz essa, oportunidade.

Depois...comecei com trompete, depois comecei a tocar o saxofone alto. Aí eu entrei na Polícia, aí na Polícia havia um coral. Na realidade

a intenção era tocar trompete, mas aí estava precisando de pessoas para entrar um coral masculino. E por eu fiquei 16 anos.

Aqui em Piracicaba mesmo?

Não, em São Paulo. Aí conheci...você vai tendo muitos contatos com muitas pessoas de música aí você vai evoluindo com eles.

Também tive aulas particulares. Atualmente estou estudando na ADEC, eu toco na orquestra educacional, então é um aprendizado. Faço aula de regência também. Então a gente está envolvido. O fato de dar aulas você acaba estudando mais para suprir as necessidades dos alunos, então A gente continua estudando, a música não tem fim.

E o sr. dá aula aonde?

Na igreja. Inclusive alguns músicos da banda são alunos meus.

Ah...por isso eles citaram o senhor como um professor mesmo.

Isso... Tem dois que tocam trompete. Na verdade são três tem a Jaiene que também estudou comigo.

A Banda União Operária tem mais de 100 anos...

Isso, se não me engano são 113 anos.

E o sr. ouvia falar da Banda, tinha conhecimento dela?

Então, com a chegada do Jonatas na Banda, ele deu um novo rumo prá Banda

A banda tinha 15 músicos e hoje está com mais de 50. Na verdade pelo fato de. Ter poucos músicos na época não era muito conhecida. Apesar de ser uma banda centenária. E não se apresentava tanto quanto hoje, hoje tem bastante apresentação. Então eu tomei conhecimento da Banda através do meu genro e meu filho mesmo.

E hoje vocês se apresentam mais são em momentos assim como as

As apresentações da Banda União Operária, ela participados festejos da cidade Da festa do Divino, festa das Nações, Festa da Cachaça e Peixe na Ra do Porto.

Sempre ligadas à prefeitura, à secretaria da cultura?

Sim, também no clube 13 de Maio Final de ano a gente faz um trabalho trezinho de Natal, no Shopping também. No Teatro do Engenho, então, tem bastante espaço para se apresentar. Realmente é ligado à prefeitura, a Secretaria Municipal de Cultura. Tocamos também pela primeira vez no jogo do XV de novembro com o Atibaia. Tocamos o Hino Nacional e foi muito legal.

Que legal! Foi essa semana agora?

Foi sábado agora.

No 7 de setembro também nós tocamos.

Sempre mais datas cívicas?

Sim, sim, 7 de setembro, 13 de maio...

E no final de ano, a gente se apresenta bastante.

E onde o senhor da aula na igreja a igreja não é católica, e várias apresentações de vocês são católicas. Isso tem algum conflito?

Não, não há, porque eu trabalhei na Polícia Militar. Nós, fazíamos apresentações mesmo em Centro Espírita. Eu sei que a gente entende que está trabalhando. Não se envolvendo emocionalmente com aquele momento. Não tem nenhum conflito. Mais da metade da União Operária são evangélicos. Hoje a igreja é a instituição que mais forma músicos né, Principalmente as igrejas Assembleia de Deus e a Congregação Cristã. São instituições mais formam músicos. Eles valorizam a música.

A música tem a finalidade de integrar, por exemplo, hoje eu trabalho com adolescentes. Então o adolescente que se envolve música porque o adolescente que se envolve com música. Você vai conversando observando o comportamento dele, você fala não pode agir assim, tem que ser dessa forma, a música exige uma certa disciplina. Isso também contribui para a autoestima. Ele se sente bem, da família ver ele tocando, então ele fica feliz realizado, então é bacana participar dessa alegria familiar.

QR Code 13 – História de Vida do Sr. Romildo Souza



Fonte: Elaboração própria.

QR Code 14 – Hino da Banda União Operária, executado por Sr. Romildo Souza



Fonte: Elaboração própria.

3 – Transcrição da História de Vida do Sr. Romildo de Souza

Sr. Romildo, por favor, o sr. me fala o seu nome, a sua idade e o instrumento que toca na banda.

-Meu nome é Romildo de Sousa, o instrumento que toco na banda é o Sax Alto.

(Dona Irene esposa do Sr. Romildo que nos acompanha de perto, diz ao fundo- Você já errou já!)

Entrei na banda em 1959,acho que foi assim, é isso...1959.

Já viajei muito com a Banda também, e tô na banda até agora, porque quando eu tinha vista boa, eu tocava e sabia muitas músicas decor na banda.Dobrado, valsas, bolero, muitas coisaradas naqueles tempo lá.

Então eu tinha ouvido bom, então chegou um dia eu estava ensaiando lá na Banda e a minha vista lagrimou, e eu não conseguia mais ler a música, então eu afastei uns 15 dias mais ou menos, e o maestro veio em casa, Osvaldo Pettermann veio perguntar porque eu não frequentando a Banda.

Não é sêo Osvaldo contei o caso prá ele né, que a minha vista lagrimou e eu não conseguia ler a música, então fica lá e tocá, que jeito?

E você dá prá andá na procissão ainda?

Na procissão dá prá andá sim.

Então o cê tem ouvido bom, volta com nós lá né, o Osvaldo Pettermann falou prá mim, né?

Volta de novo lá com nós!

Então Osvaldo Pettermann, falou prá eu volta, então eu voltei, é porque a maioria das músicas que a gente tocava eu sabia decor, dobrados, valsas, boleros. Muitas coisas porque a gente tava sempre tocando, sempre repetindo, então decora né? O canto é mais fácil decorar que o arranjo, então canto é uma coisa e arranjo é outro. Arranjo não é a melodia inteira e canto é a melodia. Então como eu tinha ouvido bom, eu decorava a melodia.

Então foi por isso que eu voltei na banda. Até esses dia, eu falei comigo, eu vou ficar na aqui banda enquanto eles aceitarem eu, ou então São Pedro me chamar! (risos)

Ah então o Sr. vai ficá muito tempo ainda!

Eu graças à Deus respeito os músicos, respeito o maestro também e eu percebo que o maestro parece que qué bem eu, e também os colegas que eu tenho lá, tudo me tratam bem também.

Então né, porque que eu vou sair da Banda?

Quem que não vai gostar do Sr.? O sr. é taõ bacana!

Ah não ser que não me aceitem mais. Tem música lá que tem poucas notas eu dou. Porque são músicas novas, músicas modernas né? Então é mais difícil eu pegar de ouvido, sabe como é que é...

Mas tô lá sim

Que jóia!

A senhora quiser fazer alguma pergunta a senhora faz.

E o senhor foi prá Espanha também, o sr, tava me falando...

Fui sim...

E como é que foi essa experiência?

Maravilhosamente bem. Visitamos várias cidades, Catarroja, Pedralva, Valência, Barcelona. Que quando nós fomos prá lá de avião, nós fomos parar lá em Madrid. Descemos do avião, aí veio um ônibus e levou a gente prá Barcelona, num hotel chique que tinha até empregada, telefone. Naqueles tempo, acho que uns 50 anos atrás mais ou menos, naquele tempo telefone era só prá rico. Nosso hotel, nosso apartamento tinha telefone e tudo né?

E foi assim, foi muito bom.

De Madrid, fomos até Barcelona ficamo lá. Depois de Barcelona visitamos várias cidades, assim a banda tocando. Até de noite. Chegamo a tocá até de noite lá em Barcelona. Nas cidades né, Catarroja, Pedralva é Suéca e Madrid, Madrid não sei se nós fomos tocá, pode ser até que nós fomos e tocamos em Barcelona também.

E o repertório que vocês fizeram lá?

Bom o repertório, é o repertório, marchas, sambas, boleros, dobrados aquelas músicas daquele tempo, hoje já não toca essas músicas mais né?

Mudou muito né...então...até na banda mesmo é difícil tocar uma valsa, naquele tempo tocava valsa, é marchas assim, boleros naquele tempo tocava boleros, portanto a banda não toca mais boleros, toca essas músicas modernas que seis vê agora né?

E o tempo vai mudando memo né, vai mudando, vai mudando...é

Entendi. E como o Sr. aprendeu a tocar seu instrumento?

Na mesma banda União Operária, com o maestro Osvaldo Pettermann.

O sr. aprendeu com ele mesmo?

Aprendi música lá e depois lá, de acordo com o que a gente sabia, da música que aprendi, já punha a gente prá tocar na banda, também já, sabe como é que é?

Então eu tocava na banda e tô tocando na banda...risos

Com quantos anos o Sr. começou a tocar na Banda?

19 anos!

19! E Sr. nunca tinha tido contato com nenhum outro instrumento?

Num tinha não, é que meu pai era músico também.

Ah também?!

Eu via meu pai tocá e me engracei de tocá também, tem um irmão que era músico também, o Valdomiro né?

Eu tive, acho que...10 irmãos, acho que 4 mulher e 6 homens, agora tamo só em 3 homens e 2 mulheres

E todos eles tocavam?

Não, só meu irmão Valdomiro

Meu pai, e eu né

Toquei muito, toquei em muitos carnavais, muitos carnavais, bailes. Até o nosso presidente da Banda, o Osvaldo né, não sei se foi ele, ou a mulher dele que disse que eles dançaram bailes e eu tava no palco tocando. Risos

Que legal!

É verdade sim. Se quiserem gravar eu tocando, acho que eu toco o dia inteiro, sem repetir nenhuma música. Música de carnaval, música de banda...

Marchinha

Marchinha, é graças à Deus. Por causa do ouvido meu, porque minha vista caiu, mas meu ouvido tá trabalhando bem ainda

Entendi. Que jóia!

E tem outra coisa também, faz 13 ou 14 anos mais ou menos que eu toco na Igreja São Judas, eu frequento muito a igreja. E eu ia no grupo de orações, e eles cantavam, e eu ia com o meu instrumento no meio, eles tocando, e eu tocando. E tem uma mulher que comandava um Coral lá, a Dona Suelí, acho que ela observou que eu tocava e veio pedir se eu não tocava pro Coral dela. Sr. Romildo não dá pro Sr. tocar pro Coral? Ah, não dá prá mim é difícil, coisa e tal, não, mas o Sr. experimenta, coisa e tal, coisa e tal. Então eu fui lá, tudo coisinha face né?!

E eu já frequento a igreja né, então ouvia o Coral cantar, então a gente cantava também logicamente, tava dentro da igreja, a gente tem que cantar né. Aí eu fui lá, tocando a melodia, pim, pim, e fui embora. 14 ano tocando lá.

Até depois, se você quiser que minha mulher ponha na televisão, eu toco na televisão também agora. Diz satisfeito

Ai que chique!

Mas, só nessa aqui né! Risos

A esposa diz: ele tá no you tube também

É? Eu vou procurar!

Minha esposa estuda informática, e ela aprendeu muitas coisas na informática.

Esposa- É eu sei colocar no youtube.

Então ela passa no computador, como é que fala? Como é que fala? Na internet que fala. Então passa na internet , tem eu tocando, tem eu cantando, é maravilhoso, é maravilhoso.

Até no domingo agora, quando eu for tocar, eu vou falar prá eles, se quiserem vir aqui em casa prá ver eles na televisão, eles são artista agora!

Agora todo mundo virou artista! Risos

Outro dia, falei pro rapaz que toca bateria lá, ele admira, cada vez que sai uma música eu toco. Também é o ouvido muito bom, graças à Deus, também 60, 61 ano que toca, sabe como é que é também. Não lá na igreja. Na igreja faz uns 13, 14 anos que eu toco né. Então eu chamei ele, perto do meu carro, que é meu e da minha esposa logicamente, e tem que ela conseguiu gravar as músicas, ela liga, coloca no aparelho lá, e ouve toca o disco, cd.

Então ele foi ouvir ele tocando, não vendo, ele ouviu ele toca, ele gostou, qualquer dia vou trazer ele em casa, prá ele ver ele batendo o surdão. Ver a mulher dele tocando teclado também e o Coral cantando. É muito bonito ver o som do que tá fazendo, sabe como é que é né?!

Claro, a gente fica feliz de ver.

É fato sim.

E o Sr. acha que essas gerações mais novas aprendem de ver o Sr. tocar, ou antes o Sr. chegou a ensinar também? Como que é?

Chegar a ensinar, não cheguei a ensinar não. A gente manda lá prá Banda, que é melhor aprender lá com o maestro, a gente entende, é diferente. Agora a geração para aprender tem que gostar. Gostar da música, gostar do instrumento, ver a banda tocar. Se vai ouvir a orquestra tocar, talvez ele queira tocar também.

(nesse momento a esposa coloca no carro a gravação das músicas que ele toca na igreja. Está um pouco alto, interferindo na minha escuta. Desse modo, fica difícil de compreender a fala do informante.)

A música é higiene mental, Você sabe que a música é higiene mental.

Ah que bonito é o Sr. tocando?

É só que lá na igreja eu toco sax tenor. E na Banda eu toco sax alto. como eu tenho dois sax tenor se eu tocar sax alto na igreja também, aí fica dois instrumentos parados, então por isso eu toco sax tenor. Então eu gosto de tocar o sax tenor, porque ele dá um som mais grosso e o sax alto dá um som mais fino. Como usa órgão na igreja e órgão é um som forte, a sra. sabe né, só que no Coral nosso não tem órgão (o som do carro está interferindo na fala do entrevistado...)

Eu vou pedir para a Sra. abaixar um pouquinho o som, senão eu não consigo captar a voz dele. Desculpa.

Isso...isso sim...

Desliga, depois ela ouve aí.

E na igreja...e na igreja...

Ai que dó! Senão o áudio fica confuso.

É fica confuso...e na igreja não tem órgão pro nosso coral, é só teclado, cavaquinho, cantores e cantores lógico né?

E o Sr. faz o solo na verdade?

Só solo, fazer arranjos eu não faço. Então eles aceitaram tocando do meu jeito.

Ah que bacana!

E eu acho que fica bonito assim.

Claro que fica!

Quem sabe fazer arranjo...fica bom também, mas eu não sei. Arranjo tem que escrever, minha cabeça não dá pra fazer. Só sei fazer solo. Agora quem tem vista boa, pode fazer arranjo, das músicas da igreja aí começa a tocar e só faz arranjo. Quem faz o solo é o cantor, mas eu tô lá, aceitaram eu prá tocar assim...risos

Mas, claro que vão aceitar, o Sr. é uma jóia preciosa!

Esposa – Antigamente eles tocavam em procissão...porque agora são quase tudo crente na banda.

Na banda...

Esposa – Se não fosse ele, ninguém sabia tocar, porque ele não precisa ler...

Mas é porque ele não precisa nem ler a partitura, ele já sabe né?

E a minha mulher tá firme lá, com os aparelhos que nós compramos, prá gravar tudo direitinho. Ela vai lá com o professor de informática dela...

Como é o nome da Sra.?

Esposa – Irene.

Se quiser deixar o gravador prá ela falar um pouquinho pode deixar.

Na verdade aqui, já vai captando tudo...a intenção é justamente essa...

Hã, já vai captando tudo né?

A gente vai conversando e assim sabendo tudo o que se passa...

Agora aqui nas redondezas a gente visita muitas cidades...no tempo do Osvaldo, tocamos muito também e na praça também.

E naqueles tempo a gente tocava muito em procissão, então cada procissão que tinha a gente ia tocar, tocava na procissão de São Benedito, na Catedral, em alguns lugar...agora é assim...com esse maestro tocamos uma ou duas procissão só.

Uma prá Santo Antonio e outra prá São Benedito...nem sei se porque trava o trânsito ou porque a Banda é muito grande também...nem sei se podia falar isso.

Nesse tempo atrás era 30, 35 músico mais ou menos, e quando ele chegou também prá pegar a Banda prá tocar nós tinha um maestro, que não conseguia ensinar músico prá tocar na banda né. Então tiraram ele, só que ultimamente nós tava com 13, 14 músicos só.

Nossa! Tava todo mundo desanimado então?

1º de maio era tão bonito também, a gente saia prá tocar nos bairros também assim, e era bem tratado também, e agora ...

Esposa – Não era por causa do maestro, era por causa do João...

O João era o que? Presidente da Banda?

(respondendo à esposa)...não é isso, é que não tinha músico prá entrar na Banda então, quando trocou de maestro...esse maestro dá aula no projeto Guri sabe?

Então tem muitos músicos bons no projeto Guri, então ele trouxe prá Banda, não tem nada a ver com o maestro que não era bom ou o presidente da Banda...

É que eu não quero condenar ninguém...sê entende né?

Ahã...claro, claro, nem se preocupe com isso. O meu interesse na pesquisa na verdade, é como ocorre essa aprendizagem, saber como que ocorre essa troca, como que os mais novos, eles encaram os integrantes mais antigos, se tem esse respeito, essa troca? Pelo que eu vi lá tem bastante...

Tem bastante.

Então foi assim, que ele é do Projeto Guri, então ele se interessou de reforçar a Banda...com alguns músicos de lá, porque o nosso presidente queria que desse aula de música prá pessoas entrar na Banda, e como ele tem já bastante aprendiz, então quis trazer prá Banda...não tô falando nada demais.

E a Banda cresceu, a Banda tá bonita mesmo...

Tá mesmo!

Mas também não dá prá deixar entrar tudo que aparece lá, cem músico??...risos

Tem que haver uma seleção né?

Ah... vou falar a verdade, se quiserem me condenar depois tudo bem,

Imagina, se for por causa da entrevista não se preocupe...

Falar espontâneamente, outro dia apareceu um serviço prá banda e nós fomos lá, então o maestro nosso pediu 44 cadeiras né...e lá eles não tinham, se fosse prá deixar 44 cadeiras, vamos dizê assim, quem tava fora da música, se fosse vê, 2, 3 iam falar e...não tinha lugar para eles sentar...

Não tinha lugar prá eles sentarem??? Risos...

Não tinha lugar por assistentes...risos...vamos dizer assim que a banda também é grande né?

Entendeu o que eu quis dizer né? 44 cadeiras é bastante gente!!

Então o certo é o presidente falar que não pode entrar mais músico lá.

Isso é a minha opinião também...senão não tem como tocar em certos lugares...

Não e...depois não tem nem onde vocês ensaiarem, o espaço acaba não comportando tanta gente.

Lá dentro não, só se fizer uma outra sede, sabe como é né?

Ah é difícil...

É difícil...risos

O sr. estava na inauguração dessa sede?

Logicamente, logicamente...

O sr. se lembra no ano que foi?

Não não lembro...

Eu tenho anotado a data...

Quando nós começamos a ensaiar lá, nós ensaiava em baixo. E no fundo tinha um salão onde morava o maestro. Aí depois começamos ensaiar na parte do meio, mais ou menos assim...e aí depois, nós começamos ensaiar no fundo, lá no fundo...e reformaram a sede. Então quando terminaram de arrumar a sede nós fomos ensaiar em cima, a parte administrativa ficava em baixo e fizeram um salão pra gente ensaiar em cima...ficou bom em cima...ficou legal

Isso eu lembro, mas data de quando foi eu não lembro não.

Mas isso eu tenho na documentação

Então eu entrei lá em 59 e até agora assim...eu pensei em parar, mas o maestro não deixou porque achava que eu tinha ouvido bom

E dava prá eu tocar na procissão né...18 min 27seg

Então eu chegava lá. Tocava um dobrado, nem precisava de partitura, então ele ficava tranquilo...é lógico né? É o ouvido da gente é o dom da gente.

Graças a Deus! E tiquei muito em conjunto também, e a agora por último a gente cansa também ,então eu parei. Até quando vou tocar fora também...e agora seguraram eu na igreja...risos...muito bom!

Minha mulher me leva todos os domingos na igreja, assiste também, ela é religiosa também, né? Isso é muito bom, porque todos os domingos estamos na igreja...missa das 9h...9:30h, antes era ás 9h a missa, depois passou prá 9:30h...que depois das da 9:30h tem a missa das 11h...atrasava muito, então passou prá 9h de novo...então eu luto, luto, luto, prá chegar o domingo. As vezes eu viajo, né? Mas é muito raro eu viajar, porque não quero perder de tocar na igreja sabe?

Ah...que legal!!!

Esposa- Os padres gostam do seu instrumento...

Ah é, eles sempre perguntam, e tem um padre que chegou agora, chamado, Elias, ele diz que toca sax alto, eu falei prá ele, sax alto eu toco também, mas toco só na Banda, tenor eu toco aqui, porque senão vou deixar dois instrumentos encostados.

Eu tenho dosi sax alto e dosi sax tenor, porque no começo comecei a tocar com o sax da Banda né? Trazia em casa, tudo, bem dizê er meu, mas era da Banda. Instrumento branco, mas eu via instrumentos amarelos assim, e queria comprar um sax alto amarelo...aí comprei um sax alto

amarelo e enteguei meu sax que era da Banda, prá Banda, que tinha uma menina que queria um instrumento e não tinha, como eu tinha o meu entreguei o outro, logicamente.

Olha que legal!

E então meu sogro tinha, sax tenor e deu um problema na mão dele e...

Posso ir falando né?

Claro! Pode ir falando sim!

Meu sogro tocava sax tenor, ele tocava aquele saxofone reto...comprido assim...até esqueci o nome...

Esposa- Soprano.

Isso soprano, ele parece uma corneta, mas não é corneta...

Parecido com uma clarineta.

Isso, cê conhece né?

Conheço sim.

Isso. Então...aí depois ele comprou um instrumento, sax tenor...de um ex músico da Banda né?

Era um sax tenor branco...aí como eu gostava de tocar som mais grosso, e prá tocar música de baile, do Roberto Carlos, dava um som mais gostoso. Então eu peguei o sax tenor e comecei a tocar nos bailes. Aí depois eu comecei a ver sax tenor amarelão também assim, eu fui e comprei um amarelão prá mim também.

Então eu tô com branco e um amarelo.

Tudo é prazer da gente...

Esposa – eu achava que o som do branco era mais bonito...agora já acostumei com esse.

E é assim...por isso eu dosi sax um tenor e um alto...então eu acho mais bonito o amarelo prá se apresentar assim, turuturututu...risos

Agora se a sra. quiser fazer alguma pergunta a sra. faz...

Esposa- Outro dia...elas começaram a cantar e ninguém sabia tocar...como que era?

Ah sim, era música de igreja muito antiga, então eu conhecia porque...

Esposa- Qual que era a música?

Não lembro...(cantando) Eu confio em Nosso Senhor...

Esposa- Não era essa...

Ah essa já é mutio nova..

E eu conhecia e a moça cantou e eu fui só...

Esposa- Aí todo mundo ficou bobo olhando...como ele sabia...

O senhor já sabia a melodia...

É seu sei eu toco, se eu não sei não tococ...risos...

Esposa- Ele ouviu uns par de dia a música da campanha da Fraternidade e chegou e solou lá na igreja...

É ouvindo eu já fui tocar...

Olha só, que dom né?

Ah eu sou malicioso, já sei se a nota que vem atrás é quase igual a outra...

O senhor já faz o encadeamento de acordes...

Mas, isso também não é para qualquer um...

Não é mesmo, é verdade.

A música se assobiar eu toco, assobia uma música e eu toco...

Eu sei a letra a música e toco.

Olha que maravilha?!

Então eu estudei com seu filho, né? O Adilson?

Ah é estudou, ah então ela começou falar e eu falei que tinha um filho que estudou que também é músico ela chama Adilson Marcelo...Ah...a sra. falou que estudou junto na faculdade.

Nós estudamos juntos na faculdade.

A sra, é professora também né?

É, sou, eu fiz faculdade de música...Sou formada em canto erudito, eu fiz canto e música e estou terminando a pedagogia e estou fazendo mestrado também e peguei esse tema que é sobre a Banda, porque o meu avô tocou na banda...

Como chamava ele?

Ele chamava Joaquim Carcagnolo

Carcagnolo eu lembro,mas não é do tempo, é lá atrás ainda...23 min24seg

É antes do senhor, mas já ouvi falar, um tal de carcagnolo...

É tinha, o meu avô dois irmãos dele e o pai dele também...

E os irmãos, como é que chamavam?

Nossa, eu acho que era Antonio Carcagnolo...

Ah... é tudo Carcagnolo...rs

P- É...é tudp Carcagnolo.

É só lembrar de calcanhar...calcanholo....risos

Isso...risos

E a sra só da aula de canto? Não executa nenhum instrumento?

Ah..eu toco, violão, flauta, um pouco de piano...

Acredito mesmo...é professora de música...é muito gostoso né

É, eu acho que é um privilégio

É muito bonito mesmo, pegar a música e sair tocando...nvega na música, que lindeza!

É eu um privilégio.

E tem que gostar né?

Tem, porque é tanta coisa difícil que acontece que as vezes, você fala, poxa, será que eu continuo? Durante a vida vão acontecendo tantas coisas que a gente pensa, será que devo continuar? Será que devo fazer outra coisa?

Ah você diz no começo né? E a sra. gostou, continuou mesmo! Acredito!

Ah, eu adoro!

Logicamente...

O meu bisavô era o Luis Carcagnolo, aí quem tocava....

Bisavô...ih...aí é muito longe.

Que instrumento ele tocava?

Ah não sei dizer...mas tinha o Antônio Carcagnolo, o João Carcagnolo e o Joaquim que era meu avô. Mas ele dá época do maestro Carlos Brasiliense.

Eu tentei, eu procurei em toda a documentação, fui lá no Instituto Histórico com o Vítor, prá tentar achar coisas dele, mas é muito antigo, então é difícil de encontrar.

Esposa- O meu pai também tocava lá.

Também? Como ele chamava?

Fernando Souza. Os irmãos dela tocaram também, acho que três irmãos, mas você sabe melhor que eu...fala aí

Esposa- É tinha meu irmão Vicente de Souza, Paulo Santos de Souza...eles não tocaram tanto tempo na banda, porque eles foram prá São Paulo, e tinha o Mário, Mário de Souza...

Eles tocaram na Banda sim.

Quem era o maestro a Sra. lembra?

Esposa- Desde quando eu lembro era o Osvaldo Petterman...

E o sr. tocou junto com os irmãos dela?

Toquei sim.

Olha só, a família inteira.

Esposa- Eles foram para a banda militar em São Paulo, é da guarda civil a banda de lá.

Que orgulho né?

Esposa- E tem o meu sobrinho que toca.

Ah é? Como ele se chama?

Esposa- Ele é famoso. Ele chama Edinaldo Inácio. Mas na televisão o nome dele é...no youtube o nome dele é Ed Brasil

É na Austrália que ele tá?

Ah...o Edinaldo tocou com o Cézar e Paulinho?

Esposa- Tocou.

Porque eu cantei com o Cézar e Paulinho, durante nove anos...

Esposa- É? Encontrou com ele então?

Não cheguei a tocar com ele, mas os amigos dele, sempre falavam...ah, porque o Edinaldo...não sei quê. E eu nunca encontrei com ele. Ele foi morar fora né?

Esposa- É foi.

Mas sempre ouvia falar dele. Olha que mundo pequeno!

Ele toca vários instrumentos de sopro.

Esposa- De primeiro ele fazia arranjos pro Cézar e Paulinho, quando ele falou de sair, mas ficaram bravos! Eles não queriam que ele saísse. Aí diz, que ele arrumou um que tocasse as altura dele assim...

Muita sabedoria na música.

Que legal!

Esposa- Inclusive acha ele no youtube, mas é Ed Brasil.

Oh Irene, o Adilson chegou a tocar na banda também?

Esposa- A mãe dele tava tocando na banda também

Ah é?

Esposa- Ela já estava com idade e tocava flauta, mas se encrencou lá, foi a filha dela que encrencou...ela não tocava nada, mas foi encrencar, então ela saiu...

Que pena!

Esposa- E ela já tem 81 anos Rô?

Quem tem 81? Quem?

Esposa- A Neide...

A Neide tá com 82, ela é mais velha do que eu.

Esposa- Ela tocava flauta.

E tem um filho meu que tocou na banda também, o Edson José de Souza, depois ele parou também, tocava trombone. Ele não quis, não levou à sério a música, ele entende muitas coisaras, mas na banda ele não se aprofundar.

Que orgulho uma família de músicos assim!

Eu podia ser um bom músico e um bom cantor também, eu gosto de cantar. Mas, Deus acho que não quis, senão Ele perdia eu.

Risos.

Ah você não, você é meu...

Essa casa fui quem fiz.

Posso falar isso?

Claro!

Eu trabalhei dois anos na rua Boa Morte, de cacheiro. Sabe o que é cacheiro?

É o que vende...

Ele trabalha pros patrões e entrega compra do armazém. A pessoa fazia uma comprinha e ia entregar pra pessoa, naqueles tempos não tinha muita condução, e então andava assim...aí um dia meu pai chamou...Mido!! meu nome é Romildo, meu pai me chamava de Mido. Agora cê não vai trabalhar mais, avisa seu patrão, vai trabalhar pro LoLo, de servente de pedreiro. Eu falei...ih...servente de pedreiro? Mas eu fui muito bom de servente de pedreiro, eu estudei um pouquinho lógico, mas quando eu parei de trabalhar...porque um freguês do pedreiro lá era carpinteiro então nós fizemo, erguemo o prédio assim e fazendo tablado, essas coisaradas, então ele pediu um ajudante lá pro Lolo, manda um ajudante prá ajuda nós aqui. Eles trabalhavam em dois carpinteiros e precisavam de um ajudante, só prá ajudar e depois nós ia lá concretar a laje, e eu fui ajudar e gostei da carpintaria. Era mais limpo, porque trabalhar de pedreiro, cava alicerce, lhe dá com água, barro assim. Aí falei pro Lolo, você vai me desculpar, mas aquele tempo eu tava fazendo o tiro de guerra, então duas horas eu tinha que ir pro tiro de guerra, e ele pagava o dia inteiro prá mim, e eu achava que ele pagava prá mim um auxílio, mas é de lei mesmo. Então eu fui trabalhar de carpinteiro e foi bom.

Então pá pa'pa', fui aprendendo, fui aprendendo, a hora que acabava com um carpinteiro eu ia com outro e aprendi muita malícia assim.

Bom, vou contar tudo, aí apareceu um serviço na Agronomia lá eu como carpinteiro, aí não sei quanto tempo podou a turma, Depois de não sei quanto tempo chamaram eu de novo, fui lá de novo e já tinha aprendido muita arte de carpintaria assim. Mandaram eu fazer uma caixa de água, e ninguém na cidade queria fazer, caixa d'água igual de escola... aí você pega o metro assim, dessa altura mais ou menos dois metro e meio e ia abrindo, abrindo, abrindo, e essa caixa d'água, tinha três formas por dentro uma de fora, depois por dentro prá concretar essa parte e me alisaram bem as paredes assim, tinha que alisar para não dar vazamento, aí depois outro por dentro prá não ter perigo, então é muita arte. Aí não fiz sozinho esse serviço, fiz eu e o espírito santo...risos

E um ajudantinho meu, depois teve dois madeiramentos grandes lá no Cena, não se você sabe?

Conheço sim.

Na avenida Centenário, tem um barracão prá cá, outro prá lá, e uma entrada no meio, aí tem umas tesouras, tudo tesoura grande de uns dez metros de comprimento, é da minha arte mesmo, não é se exhibir, a arte do carpinteiro.

É lógico.

Então foi feito, fiz os tijolos direitinho e coloquei todas as terças, na tesoura vai os norós e mão francesa, depois precisa das terças prá segurar as telhas e nós mesmos cobrimos. Com telha Brasilit, eu já tinha essa, e naquele tempo também lá no Monte Alegre fazia madeiramento de tanta coisa lá. A arte do carpinteiro.

Aí vai daqui, vai dali, apareceu um concurso na Agronomia, prá um carpinteiro só, e todo mundo foi lá prá pegar o lugar. E eu fui fazer o concurso, uma vaga só e a vaga era minha...

Olha, merecido!

E tô lá té hoje, hoje não né, não vou falar infelizmente, mas que deu um problema de vista em mim, então eu aposentei com trinta e cinco anos de idade. Aí não trabalhei mais, só que com o que eu aprendi de pedreiro eu fiz essa casa aqui, fiz alguma pela cidade também, e graças a Deus! Então sou estabilizado na Agronomia, graças a Deus!

E o senhor estudou até que ano?

Até o quarto ano, e depois estudei um pouco de arquitetura também, aprendi um pouco, mas numa hora H, que tem que fazer umas caligrafias meia legal, achei melhor parar e mandar o resto do curso que faltava prá mim. Depois já sabia fazer tanta coisa.

Já nem precisava mais.

Sabe como é que é né? Ajuda muito, graças a Deus sim.

QR Code 15 – História de Vida do Sr. Jaime⁵³



Fonte: Elaboração própria.

4 – Transcrição da História de Vida do Sr. Jaime de Oliveira

Entrevista com o seu Jaime. Muito bem, pode começar contando seu nome...

Então, meu nome é Jaime de Oliveira, tô hoje com 68 anos. Eu toco saxofone, sax alto. Inclusive eu peguei o sax alto, assim, porque o meu primeiro professor tocava sax alto, e o meu tamanho também facilita mais o sax alto do que o tenor, apesar de eu gostar mais do som do tenor. Eu sou pequeno, os dois se combinam. O que mais? Ah, como eu...

Como o senhor aprendeu o seu instrumento? Como o senhor ficou sabendo da banda?

Como eu aprendi. Eu fiquei sabendo a banda... eu sabia que existia a banda. Já sabia, já via ela, as vezes, em algum evento, né, gostava. Sempre gostei do dobrado. Sempre fui amigo do dobrado, bolero, essas coisas que... valsa, que era o objetivo principal da banda, né? Então eu sempre pensei em tocar na banda. E músicas religiosas sabia que tocava em procissão também. E músicas sacras, assim, né. Músicas de louvor. Eu sempre gostei, então o meu sonho também era participar de uma procissão tocando música de louvor, sabe.

Olha que legal.

Entrevistado: E um dia eu peguei no jornal lá, falou que a banda, falando algumas coisas sobre a banda, e falou que tinha aula de música lá. Gratuita, ainda. Nossa, melhor ainda. Eu fui lá falar com o maestro, mas não deu negócio, sabe. Ele queria cobrar para dar aula para mim, mas só que ele pediu caro, sabe. Pediu um preço exorbitante. Ele pediu cinquenta reais por aula, uma por semana. Aí eu fui numa escolinha lá, cinquenta reais por mês, quatro aulas por semana.

Nossa.

Eu peguei e comecei. E eu pude me animar com música porque eu fui transferido para Piracicaba, né. Eu tava trabalhando em Piracicaba. Então não tava mais viajando, né. aAí facilitou um pouco.

⁵³ Áudio da entrevista com Sr. Jaime de Oliveira realizada em 04/09/2019.

O senhor já era gerente da Caixa?

Já, eu já era, já. Aí, o... eu comecei a ter aula, mas como eu, eu comecei com 47 sete anos. É muita... é bastante idade, para... né. Nunca vai ser grande coisa. Mas como eu sempre fui apaixonado por música, né. Eu pensei: é agora, né. Aí eu tinha assim uma... eu percebi... percebo hoje que eu tinha uma vontade de passar na frente. Pular um monte de coisa para ir lá na frente, e não tem como, né?

Ah, não dá, né?

Então eu queria que o maestro, que o professor trouxesse uma música pra eu tocar. Né, eu queria tocar uma música.

Quería sair tocando, já.

É, já queria sair tocando. Aí não tem como. Aí ele trouxe uma música que eu não conhecia, não gostava e não.. uma música... aí... Tom Jobin, puta merda, né, mas eu não curto Tom Jobin. Aí eu fiquei desanimado e saí dele. Saí dele e fui numa outra escola. Aí tive algumas aulas lá com maestro Cidão.

Sei. Conheço o Cidão. A gente tocou junto no falando da vida.

Isso. É. Tive umas aulas com ele e tal. Daí ele pegou e saiu também. Ele montou a escolinha dele, mas não avisou ninguém. Ele não quis falar pra mim, não quis arrancar o aluno de lá. E eu: o Cidão não vem mais? Não veio? Aí adaptaram o Tuzinho, que tocava bateria, mas ele tinha passado por Tatuí fazendo algumas coisa lá, qualquer coisa, não sei se de saxofone. Ele diz que era.

Mas ele era percussionista, não era?

Então, ele era percussionista. Mas ele... parece que... ele disse que tinha estudado um pouco de saxofone lá em Tatuí. Não sei. Não sei se era verdade ou mentira. Mas ele era liso, né? E sei que a gente cedeu por uns tempos lá, né? Até... eles inventaram um negócio lá que eu gostei, mas eu não consegui. Tinha aquela música da... do grupo lá da Paula Toller. Uma música bonita, né? “De madrugada, não sei o que”.

Ah, tá.

Muito bonita. E tem um saxofone que faz uma performance ali bonita, né? Ela dá... para de cantar assim e ele...

Isso. Eu achava lindo, né? vai ter uma festinha, e a menina vai cantar essa música, né? E a gente gostaria que você fizesse a parte do saxofone. Eu fiquei animado, mas não conseguia fazer. Ainda o Tuzinho puxou a parte pra mim. Ele tirou no teclado, as nota, né. E eu fui treinando. Eu era novato, então tudo, qualquer adaptação era difícil para mim, né? Aí depois eu treinei,

treinei, treinei. Quando voltei lá, ele falou: “puta merda, rapaz. Aqui não é nessa oitava, é na outra oitava. Pronto, aí já quebrou eu, sabe?”

É, quanto aprender, só sabe aquele jeito. tá começando a

Entrevistado: É, quando se treina daquele jeito, pra você mudar é um... aí, viu, aí, treinei, treinei, treinei, nós fomos fazer um ensaio. Um ensaio. Mas aí ela começou cantar, tal, aí eu entrei, mas eu não entrei.. entrei um ou dois tempos atrasados, sabe. Eu esperei o instrumento dar um balancinho dar para eu entrar. E não é aqui entra, era logo que ela parou, sabe. Eu sei dizer que eu entrei no tempo errado, sabe, eu percebi. Aí eu voltei pra treinar outra vez com a fita, né? Pra treinar em casa. Eu tava tenso, hipertenso. Aí quando cheguei em casa, peguei a fita, botei. Eu tinha um porão adaptado, forrado, para ninguém escutar, né? Mas escutava a mesma coisa. Aí ela... no fim das contas eu sei que a fita remontou e mordeu, fez um azar. Pensei: “não vou mais tocar nesse negócio. Não quero mais, não adianta. Eu não Tô maduro pra isso”. Olha, mas foi uma descarga tão boa, que eu deitei, dormi que nem um padre. Dormi acho que umas quatro, cinco horas seguidas, sabe. Porque tirou aquela carga.

Olha. Você estava muito exausto, né?

Tava. Eu tava pressionado. Eu tava me sentindo pressionado. Não que eles tavam pressionando. Mas eu tava me sentindo pressinado, né? Uma coisa... aí depois teve o show lá. Ela contou a música, né? Na hora do ((♫)) ninguém fez, ficou abatida e tal, né? Mas eu fiquei livre disso, sabe. Mas aí depois não sei porque também eu saí dali também e fiquei sozinho. Aí eu só fiquei tomando informações, né? O Jaber me dava umas informações, o Fernando me dava outras, e eu buscava e tal, e não sei que e assim foi. Comprei um livro de não sei o que. Aí eu comprei um teclado pra fazer marcação pra mim, pra eu poder ter a marcação, né? Aí que o Jaber falou pra mim que existia um aparelho que chamava metrônomo.

Ah, o senhor comprou o teclado pra ter o metrônomo.

Pra ter o metrônomo. Ocê vê...

Olha. O senhor não sabia que existia o metrônomo separado.

Não, não sabia. Eu comprei o tic-tac. Tem que... ocê tem que... tem que ser bem plano porque senão ele faz ((som de compasso)).

Ele come o tempo, né?

E. Quando um aí fica...

É toda uma tecnologia.

Mas ele me ajudou e tal. Tanto é que quando eu fazia os exercícios, eu não sabia de fazer a mão pra gente fazer a divisão.

Sei.

Eu fui aprender a fazer divisão com o instrumento na boca. Quer dizer, eu tinha que pensar os dedos pra trocar...

É mais difícil, né?

E pensar na divisão também. Era difícilimo, sabe.

Por que até então o senhor nunca tinha estudado música, nenhum instrumento. O senhor sempre gostou, mas nunca tinha tido tempo, assim.

Não. Eu tinha arranhado violão, mas violão, a cifra tá lá, então é diferente, né? Mas não tinha as divisão memo não, né? Quando tem lá uma semicolcheia pingada, né? Pra aumentar ((♩)) era um sacrifício pra mim. Mas eu fui indo, indo até que, né? Aí eu sempre em contato com o Jaber, ele me falou: “aí”, convidou eu pra ir tocar na igreja. Ele precisava de alguém pra ajudar ele, sabe, e lá na banda o pessoal queria cobrar dele pra ir tocar na igreja com ele, né? Mas eu tava louco pra tocar com alguém, e fui, sabe?

Pegar a prática mesmo, experiência.

Fui. Eu queria tá do lado de alguém tocando, pegar sair com lá, né? E tal, né? Na frente da minha casa tinha um rapaz que tocava num conjuntinho lá, ele saía com a (vaquinha) dele. Encostava o carro lá e saía no sábado à tarde e iam, né? Pensava: “nossa, que gostoso. Vão tocar em algum lugar, né?”. Aí eu passei a ir na igreja lá, de domingo tinha o culto lá, a gente ia. Tinha que adaptar, né? Porque o clarinete é em mi bemol. As músicas todas em dó, né? Então ele tinha um teclado com transposer... trans...

Transposer.

Transposer! E ele levava aquele teclado lá na igreja e a tecladista tocava naquele teclado, com o transposer e ela se adaptava a clarinete. Aí cheguei eu com si bemol, eu tive que... puta... xerocava as partitura, e fazia adaptação para o mi bemol.

Tinha que transpor as suas partituras.

Nossa, eu ficava...

O senhor mesmo que transpunha?

Eu que mudava... ele ensinou eu... eu descobri tanto assim.

Ah, tinha um exercício ótimo, né?

E eu fazia em vermelho, né? Aí quando eu chegava lá eu tocava o sinal vermelho, sabe?

Ah, que legal.

E quando a tecladista viu aquilo lá ela falou: “nossa, como distante e tal”, e uma série de coisas que eu não entendi nada, né? Aí então eu tenho bastante músicas que foram adaptadas assim para eu poder tocar com eles, né? Teve um... logo no com... eu não fiquei muito tempo lá, né? E eu era cru, né? Um dia ele não me aparece, sabe, ele não veio.

Ah, e agora tem que fazer o solo...

E o pastor, que era a mulher dele que era a tecladista, atrasou. Ficou só eu com o instrumento.

Nossa.

Meu Deus do céu. Eu molhei até a meia de suor, de nervoso, né? Se bem que as músicas que ele adaptava, que a gente adaptava não eram... é... músicas... de louvor são, né? Calmas e tal.

Era na igreja católica?

Na igreja... na metodista.

Na metodista.

Né? Ah, meu Deus do céu. Aí, eu me lembro, a única falha que eu percebi, mas foi eu... porque cê volta e volta e não sei o que e eu parei e não voltei, e não tinha terminado a música, daí a comunidade voltou, né? Daí eu me enfiei pro meio lá, sabe? Daí chegou a tecladista e livrou a minha cara. Mas aí foi.

Ah, tava se adaptando, né?

Tava, é. E eu tinha, já maduro, com 47 anos, eu queria me infiltrar. Daí um dia o Jaber falou pra mim. Falou: “a banda tá ensaiando umas músicas mais ou menos parecida com aquelas que cê toca lá na igreja. Então dá procê ir lá e fazer também. Era umas músicas fúnebres, para a procissão do Jesus morto. Todo ano a banda fazia a procissão do Jesus morto lá na vila. Aí eu fui lá. Ele falou com o pessoal e eu fui ensaiar com eles, e assim memo eu apanhava nas...

E nessa época a banda era menor?

Ela não era tão... ela... acho que ela tinha ali mais ou menos uns vinte e cinco pessoa, umas vinte e cinco pessoa. Era o Nilson de Assis que era o maestro. Aí eu peguei, lutei, lutei, lutei, né? E fui. Chegou na procissão... adaptei uma lira pra mim, uma lira com arame e com prendedor de roupa.

Olha, só.

Pra segurar a...

A partitura.

A partitura, diminuir ela. Foi a única vez que eu usei aquela lira. Depois me deram essa de arame, que eu adaptei com arame, sabe? Eu me lembro que eu sentei... ei fiquei do lado do Américo, o Américo com sax alto também. que tomava o tenor, mas como era pesado, aí ele pegou um sax alto pra fazer a procissão. Aí logo que saiu, quando tocou a primeira música, ele falou pra mim assim: “não encoste muito ni mim não porque quando eu me perco eu improviso”. E assim foi, né? Ocê vai, vai fazendo o que pode, né? Vai lutando, né?

Então na banda o senhor foi se aperfeiçoando, aprendendo mais com os próprios companheiros, assim, apesar de eles não falarem muito, né?

Não, não. Eu fui... eu ia copiando no ouvido, né? Copiando, olhando lá. As vez perdia... tinha uma nota mais longa, eu esperava chegar naquela nota longa, eu sabia que dava ali. Umás coisas assim, né? Uma das procissões que eu fui depois, né? Faz um ano, faz outro, faz outro, e eu fui melhorando. Aí teve um que eu tava, beleza memo, acompanhando memo, sabe? Fiquei contente, né, que eu... acompanhando a partitura, assim, e eu concentrado. De repente se enfia uma mão na minha costa, sabe? Olhei era um maestro. A banda tava uns quatro metro atrás de mim e eu tava quase embaixo do andor, já. Eu me concentrei tanto que...

Que esqueceu de andar com a banda.

E como eu fazia a primeira fila, foi fácil largar eles pra trás, né? Tem coisas que...

Tem coisas que a gente nunca mais se esquece, né?

Dizem, dizem que antes de eu chegar lá teve... a banda chegou lá na esquina, virou, e um músico passou reto.

Oh, meu Deus.

E eu fui me adaptando, fui ajeitando, né? Estudando, treinando um pouco. Mas eu treinava pouco, não tinha tempo de estudar muito em casa, né? A minha mulher nunca foi muito amiga, nunca gostou de música, nem a família dela não gosta e tal. Até hoje, quando ela briga comigo ela fala: “Eu não casei com músico!”. Sabe, ela não gosta que eu saia pra tocar assim, sabe.

Nossa, e vocês têm bastante apresentações, né?

Tem, agora tem. E depois tem mais a igreja que eu saio duas vez por semana também, né? E ela não... ela detesta, então ela fala...

Ah, eu acho que ela casou com um músico sim!

É, eu não tocava memo quando eu casei com ela. Eu casei com 24 ano. Entrei, fui tocar com 47, né? Mas ela engole, né? Engole seco, mas engole.

Eu acho legal que o senhor foi atrás do seu sonho.

Fui, fui fui. Eu vou ficar em casa, né? Não tem lógica, né? Aí, teve uma época que eu comecei estudar, daí eu percebi que eu precisava estudar memo, com mais afinco, música, quando veio o Sérgio, né? Eu digo, eu gosto de música, sempre gostei desde menininho...

O Sérgio era outro maestro?

Não, o Sérgio foi maestro, é. O Sérgio... eu esqueci o sobrenome dele. Mas o Sérgio, ele tinha umas teoria, ele é bom maestro, ele conhece bem música, assim que nem o que tá hoje lá, o Jonatas. E ele... todo maestro que chegava começava com dobrado, porque era a nossa linha, né? Depois ele ia puxando, né? E ele fez assim também, sabe? Mas aí a banda já tava fraca, poca gente. Sax alto, só tinha eu e o Romildo. O Romildo não lê, e eu lia mal. Até hoje não leio bem, né? Mas... E ele quis por umas músicas e tal, até ele fez uma que tinha um solo pra mim,

sabe? E ficou difícil, sabe? Até fez... a última vez que fui fa... que fiz o solo, entrei um tempo atrasado, sabe? No compasso tinha um tempo em branco, e depois começava. Mas quando ele apontava, já era pra eu começar.

Já era o começo.

Aí quando ele apontou, eu contei aquele tempo, e entrei no tempo atrasado, sabe? Quando eu terminei o solo, ele cortou a música. Porque daí ia entrar a banda... tal, né? Foi a última vez, sabe? Então, e eu treinava, mas assim memo, porque, é gente, não é sempre igual, se fosse um vídeo que passasse, um filme lá, era sempre igual o movimento, né? Mas um humano, não, o movimento muda.

Mas o senhor trabalhava o dia inteiro e daí o senhor estudava que horas? O senhor estudava à noite?

Eu trabalhava. Eu estudava de sábado e domingo.

Sábado e domingo. É, então, aí fica difícil.

E sabe onde eu estudava? Na garagem, que ficava no segundo subsolo, dentro do carro.

Nossa.

Lá dentro do carro. Então quando eu percebia que chegou alguém eu parava, sabe?

Nossa, o senhor foi persistente.

Mas eles escutava, não tem como, né? Fechava os vidros, as vezes ligava o ar condicionado, eu... no tempo do Sérgio, eu tentei estudar. Mas era dentro do carro. Porque tinha o apar... morava em apartamento, né? O vizinho escuta. A minha mulher detestava. Ela tinha que sair, né? Se ela saía eu até pegava o instrumento dentro de casa, sabe? Depois comprei o sax partner, mas o sax partner não impede, ele tira aquele cornetado, ((♫)), ele tira, mas ouve do memo jeito. Eu fiz testes, né? Eu fui... lá tem a escada, tem duas porta pra entrar na escadaria, corta-fogo. Eu fui na escada, né? No meu andar, as duas porta fechada, meu apartamento fechado. E meu filho dentro do apartamento, eu com o sax partner, fiz baixinho, toquei baixinho, voltei e falei: “deu pra escutar?”, ele falou: “escuta um pouquinho”. Eu falei: “não tem como”.

É, porque instrumento de metal, ele ressoa bastante, né?

É. Então, aí, a banda não entrava mais ninguém. O Sérgio anunciou no jornal. Como ele não tinha muito contato aqui, porque ele tocava em São Paulo, numa banda lá em São Paulo, sabe, então ele tinha pouco conhecimento com os músico daqui e tal, e também ninguém queria tocar na banda, já vinha detrás, músico que aprendeu, ficou meio bonzinho, não queria mais tocar na banda, não queria porque parece que a banda desmerecia eles, sabe? Teve gente que começou, um rapaz que começou junto com o Leandro e com a menina lá, ele começou junto, ficou um

excelente saxofonista, e numa entrevista que ele deu ele não falou que começou na banda, que aprendeu, que começou lá.

Olha, só.

Ele falou por onde passou mas não... omitiu a banda, sabe? A banda é... quem ficava bom, tinha vergonha. O Jonatas, sentou do meu lado um tempo. Ele ficou tocando um tempo. Ele ficou tocando. Ele era menino.

É, eu vi uma foto lá, ele menino, tocando.

Então, depois ele saiu, foi pra Tatuí. Um dia que nós fomos fazer um passeio lá em Tatuí, ele tava lá, solfejando no jardim, sabe?

Estudando.

Mas ainda era menino, sabe? E ninguém... a banda ficou assim, digamos, sem moral memo perante os músicos, sabe? E ninguém queria vir pra banda.

Ficou durante um bom tempo assim.

Ficou. O Sérgio anunciou no jornal e não apareceu ninguém, sabe?

Olha.

Se aparecia alguém que não sabia tocar também, ele precisava de gente que tocasse bem, né? Aí o Jonatas veio. O Jonatas já tinha o projeto guri, já fazia um tempo que ele tava lá, ele conhecia todos os menino que eram bom de instrumento. Então ele trouxe todos aqueles que já tinham passado por lá e que tocava bem, aí ele lotou, deu quarenta pessoa. Aí lotou o ambiente lá, faltava até estante, sabe?

É, e agora a banda tá com mais de quarenta, né?

É, nessa batida aí. Eles procuram não deixar vir muita gente, porque senão fica muito custo, sobe muito, né?

É, e depois não tem nem lugar, né? Fica muito apertado lá, né?

É. Então... aí chegou gente que lê pra caramba. Lê de primeira que eles falam, né. Ler de primeira só se a música for lenta, sabe? Senão essas música ((♩)), pelo amor de Deus, eu não consigo, né? Os meus dedo não tem velocidade, nem minha memória não tem velocidade pra pegar. Aí começou vir gente que vive de música, profissional, começou a vir pra banda. O João Leite veio, cê conhece o João Leite?

Não.

O João Leite foi maestro na banda de Itirapina, né? Ele nunca teve na banda, mas quando o Jonatas veio, começou com a turma lá, ele tocou um tempo com a gente, sabe? Ele toca, acho que é tuba, não sei. Acho que é tuba. Ele foi maestro, nós competimo, várias vezes que a gente ia num concurso, a gente disputava com eles, sabe? E veio o paixão, que tocou no exército, na

polícia militar. Então, bastante gente, né? O Israel teve aí esses dia. Então, os bons começaram a voltar.

Dando um novo gás, assim, né?

É. Mas nos últimos tempo do Sérgio, ali, quando o Sérgio chegou já pegou a banda com pouca gente, né? Aí não entrou mais ninguém, certo? E depois, aí, o...

Quando o Jonatas entrou que começou essa nova... novo movimento, né?

Uma coisa que eu tava esquecendo, eu passava... eu comprei um método, né, que o professor indicou pra mim, e eu passava o método ali, é aquelas música que eu... porque enquanto ficava com divisão mais complicada eu não fui, sabe? Então as vezes o exercício, eu virava ele de ponta cabeça, sabe? Pra variar, né? Porque senão, já tava meio decorado, então de ponta cabeça...

Começava do final pro começo?

É, daí eu... não... eu pegava, é... é exercício mesmo, né? É tudo sem melodia, então eu virava eu começava a ler, né, tá aqui, eu começava a ler assim, sabe?

Ah, nossa.

Pra complicar. Pra complicar um pouco.

Nossa, complicava mesmo.

Porque tava decorado, né? Aí eu.. só pra ir... pra pegar o dedilhado, né?

Entendi.

Então, sempre sozinho, né? Tirando dúvidas. Aí quando eu comprei o teclado, eu acabei comprando o Mascarenhas.

Que é um método também?

Um método, é. Aí eu, com o Mascarenhas eu fui lendo ali, vendo como é que era, então eu... umas músicas de igreja, aí eu comprei o Louvemos o Senhor, dessa grossura, assim, né, cheio de cifras.

Cheio de música.

Tá lá ainda. Eu não tenho pegado mais, mas tá pregado lá, aberto, sabe?

Então quando entrou essa turma mais jovem agora junto com o Jonatas o senhor quis estudar de novo, porque aí o senhor viu que eles tocavam bem.

Aí mesmo assim eu não estudava. Não estudava. Eu chegava lá, né, se eu não fizesse e eles faziam, né? Aí teve um dia que o Ismael fez uma o Ismael veio e fez uma palestra, isso foi em maio, agora, né? “O que cê estuda? O que precisa estudar? Que ele também estuda”. Depois, dali umas três ensaio tal, o maestro fez outra preleção a respeito do estudo, aí deu um ânimo em mim.

Uma animada.

Aí eu passei a estudar com afinco. Então eu comecei a estudar mesmo com afinco em maio. Agora.

Agora?

É. Tanto é que eu... ele estabeleceu umas músicas, quinze músicas. Eu peguei as quinze, copiei e deixei... eu tenho a pasta, eu fica lá na sede, e lá em casa, mesmo sem o instrumento eu faço o exercício dedilhando numa caneta, dedilhando em alguma coisa, né? Porque o meu problema é o dedilhado. Então eu cantarolo a música e vou treinando. Melhorei bastante. Tô longe do ideal, longe. Mas a partir... eu até fiz uma marcação aqui no celular: comecei a estudar com afinco a partir de não sei quanto de maio, ou junho, não sei. Mas então, agora eu... ô, mas quando ele veio com o Piratas do Caribe, O Guarani, sem estudar não tinha como. Sabe? Batman, uma música do batman que tem umas notas curtas lá, do meu Deus do céu, sabe? Então, aí a partir que eu comecei a estudar com afinco a coisa melhorou, sabe?

O senhor gosta desse repertório, então?

Agora eu tô gostando. Eu detestava. Eu pensei em sair uma porção de vez.

Verdade. O senhor preferia os hinos mais antigos, assim, os dobrados.

Isso, é. Agora eu tô gostando porque ele andou ensaiando por causa que nos vamo... fez lá um acerto com o tiro de guerra e tal, né? Então veio Janjão, Dois Corações, ..., né, Escola de Cadete. Então são quatro músicas daquelas que são meus...

Daquelas mais tradicionais.

Aquelas mais tradicionais, que eu gosto, né? Então agora nós vamos tocar no sete de setembro, provavelmente essas quatro vão entrar, né? Agora também tá treinando...

Vai tocar no desfile? Vai ser desfile?

Não, mas a gente não desfila, sabe. A gente se... na frente do palco principal lá, das autoridades, que é em frente do Banco Itaú, a gente fica embaixo da marquise, e a gente toca ali, sabe? Antes de começar, quando as pessoas tão chegando, a gente faz umas música e tal, e depois toca o hino nacional, aquelas coisas assim, sabe? Então, mas a gente não desfila, né? Porque se for desfilar... Aí eu parei de ir. Tocar de pé, aí eu parei de ir, porque eu não consigo ficar parado de pé, sabe?

O senhor teve um problema na perna?

Eu tenho um problema, é genético, né? Chama polineuropatia, de origem hereditária. E conhecido como Charcot-Marie-Tooth, certo? Transtorno não sei das quanta lá, sabe, o Tooth, sabe? Então, Charco-Marie... e a gente vai perdendo a força nos nervos periféricos, sabe? Esses tortura da mão, essas coisa aqui é disso. A perna enfraquecendo, né, o pé... aí eu... ia tocar de

pé, eu não ia, né? Agora essa vez eu pensei... o meu filho falou: “porque ocê não senta no estojo, né?”, eu falei: “eu acho que é boa ideia, viu?”. Aí eu fiz um teste...

E dá certo?

Nós tocamos na associação comercial, a banda tocou de pé, né? Eu toquei sentado no estojo, sabe?

Oh, que legal! Que bom, que aí o senhor vai, participa, né? O senhor gosta tanto, de estar com eles. Não pode ser um empecilho isso, né?

É. Quando eu cheguei na banda, daí já voltando num dia, lembrei... o primeiro de maio, né? Aí logo já começou a ter depois eu toquei na procissão aí o primeiro de maio. Mas as músicas eu né... o maestro falou: “cê vai sair com nós, né? Vai no primeiro de maio com a gente”, eu falei: “Mas eu tô muito cru, maestro”, aí ele falou: “vai por mim, vai por mim”, sabe? Aí eu me enfiei no meio lá. Ainda quando chegou na frente da casa das pessoas, né, como eu fazia segunda fila assim, né, eu enrolava, né? Fazia alguma nota, outra. E Eu tinha medo que as pessoas tavam percebendo que eu “tava” enrolando, sabe? Porque... mas foi nessa aí que eu fui pegando o jeito, sabe?

É, vai pegando.

Então uma banda como essa, é bom porque a pessoa que não sabe, ela vai tentando, vai tateando, se ela gosta, ela pega jeito, né?

Um vai aprendendo com o outro...

Vai aprendendo, vai

E um incentiva o outro também, né?

Incentiva. É. Eu falei: “pelo menos, praticamente eu não vou tocar, mas vou tá no meio”, né, “Vou tá dentro da banda”, né?

E em relação à religião, assim. Porque vocês sempre tocaram bastante em procissões, sempre em eventos católicos, e hoje a maioria da banda são de evangélicos, né?

Isso!

É tranquilo isso?

Mas hoje a parte religiosa já tá muito mais, menos radical do que já foi, né? Quando eu cheguei já havia um radicalismo maior. Tanto é que tinha um rapaz que toca um determinado instrumento lá.

Um determinado instrumento lá, ele é bastante enraizado na Assembleia, sabe? Então quando chegou no Divino, né, que tinha a procissãozinha...

É porque é uma festa católica, né? Apesar de ter essa lado mais pagão, assim, mas é católica. Acontece até na igreja deles, né?

É. A derrubada do barco, então tinha a procissãozinha que a gente acompanha, tocando um dobrado até na beira do rio. Ele falou: “eu não vou. Eu não vou porque de repente tira uma fotografia aí, e alguém da igreja vê, eu vou ficar no ruim”.

Entendi.

Sabe? Depois nós tocamos lá, já não era procissão. Tocamos sentados, ele tocou, participou. Então acontecia, por exemplo, ficava numa missa lá, né? Ficava esperando pra tocar o Hino Nacional, então as vezes eles liberavam, durante a missa eles liberavam os meninos evangélicos, né? “Oceis não precisam ficar aí se não quiser, quem não quiser ficar na missa não fica”, né? Então tinha essas coisas, sabe? E as vezes eu percebia, os meninos não achavam graça, meio que davam risada com isso e não sei o que, não era legal. Mas hoje, as coisa foram mudando, tanto a igreja ficou mais *light*, né.

Todo mundo se aceita melhor.

As duas igrejas, elas deixaram... acabou aquele radicalismo, né?

Ah, que bom.

Acabou, eu percebo lá que não tem mais, sabe? Então a maioria lá são evangélico, né? Quando tem um churrasco lá, por exemplo, o primeiro que acaba é o refresco, sabe?

É, porque eles não tomam bebida alguma.

Não tomam bebida alcóolica, sabe?

Interessante.

Então, ficou legal agora. Agora não há problema mais. Se precisar tocar dentro de uma igreja católica eles entram, toca, sabe? E acho que nem os pastores implicam mais com isso, sabe? Então quanto à religião, agora tá...

Tá bem tranquilo.

Tá tranquilo. É.

Muito bom.

QR Code 16 –História de Vida do Sr. João de Barros⁵⁴



Fonte: Elaboração própria.

5 - Transcrição da entrevista com Sr. João de Barros

Então vamos lá, seu João de Barros.

João Barros de Andrade.

João Barros de Andrade?

É. Esse é o meu nome.

O senhor está com oitenta e sete?

Eu nasci no dia vinte e sete de setembro de 1931. Em Limeira, estado de São Paulo. E na verdade eu venho de uma família que o meu tio, eu fui, como é que se diz, eu fui influenciado por ele na música. E meu tio, ele era musicista, ele era maestro e arranjador. Ele tinha orquestra em Limeira, que chamava (...) Paulista. E ele era um exímio tocador, e ele era professor de música também. Mas, eu acompanhava o meu tio, em todo o lugar que ele ia tocar com a orquestra, eu acompanhava ele. Eu tinha doze anos, onze, doze anos, aí eu ia junto. E eu, fixava muito nos instrumentos de sopro. Principalmente no trompete, que naquele tempo se chamava pistão.

Isso.

É um instrumento que... não sei se você conhece, trompete.

Conheço. Conheço.

Então, quando eu fiz... tava com quinze, dezesseis anos, aí eu fui aprender. Eu... tinha em Limeira... eu morava em Limeira, e tinha um professor. Professor lá que era o antigo maestro e eu aprendi com ele. Comecei tocando sax harmonia, que era aquele sax , aquele... aquele... entendeu? Sax harmonia, aqui não aprende não, naquela época usava no trio de sax. Aqui não tem, só tem um atualmente. Mas, aí quando, em 1947, eu comecei a estudar. Eu tinha dezesseis anos. Em quarenta e oito eu ingressei na banda. Corporação Musical Arthur Giambelli, de

⁵⁴ Áudio da entrevista com o Sr. João de Barros realizada em 06/09/2019.

Limeira, que tinha em Limeira. Essa banda, ela tem até hoje. Ela tem até hoje, ela tem, inclusive uma sede muito... boa sede. Bem maior do que essa nossa aqui.

Ah, olha!

Perto de Campestre, e quando foi em mil e novecentos e... eu fiquei nessa banda tocando lá, eu era sorteiro na época. Eu me casei em 1951, no final. Aí eu mudei aqui pra Piracicaba em fevereiro de cinquenta e dois. Foi quando... aí eu fui trabalhar aqui numa indústria, que eu sou contador. E tinha lá um cara que era músico e me levou pra tocar. Entendeu? Então, que que acontece? A partir daí eu, da União Operária, eu ingressei lá, só que depois em cinquenta e cinco inventei de montar uma orquestra minha mesmo, um conjunto. Chamava-se Let's Dance, Vamos Dançar é a tradução. E com esse conjunto eu fiquei vinte e cinco ano. Mas eu tive praticamente... continuei na banda também. Além da banda eu tive esse conjunto. Eu toquei em todos esses clube aqui de Piracicaba, inclusive no Coronel Barbosa eu toquei sete anos seguidos o carnaval lá. Inclusive junto com o, veio o Carlos Galhardo cantar com o meu conjunto, ele com uma cantora. Isso em 1972, aconteceu. Não, minto, foi em setenta. Então, e eu toquei em todos os clubes. Naquela época eu tinha esse conjunto Let's Dance, ele... eu toquei no Ítalo-brasileiro, nove carnaval seguido. Coronel Sete, Clube de Campo, Cristóvão Colombo e tocava toda semana em boates. Toquei na boate de São Pedro, no Grande Hotel toquei um ano, mês seguinte de férias tocava lá, todo ano de julho tocava lá.

Todos os dias

Bom, você quer saber mais sobre o União Operária, é isso?

Isso.

Então, a União Operária foi fundada em 1906, na verdade só quando entrei foi na década de cinquenta lá, então o que eu posso dizer é de lá pra cá, né?

Isso, da sua experiência lá na banda.

Então, o que que aconteceu? A banda da em sessenta e oito, fato importante ela foi... tocou na Rádio Nacional, o programa do Rio de Janeiro, naquele programa lá do... como é que chamava ele? O... Eu não sei. É Banda, acho que... não sei se era Banda de Todos os Tempos, lá, acho que era Banda de Todos os Tempos. Tocamos na Rede Globo também, programa do Lima Duarte.

Olha!

Naquele tempo que ele fazia... tinha um programa dele na Rede Globo.

Sim, sim.

E... e participamos de vários festivais de banda, que era organizado pelo Departamento de Cultura do Estado de São Paulo também.

O senhor foi pra Espanha também, ou não?

Na Espanha eu não fui.

O senhor não tava na banda?

Eu tive um problema em 1968, quando a banda foi pra Espanha, eu tava com um filho meu que veio a falecer. Deu uma doença muito grave nele e eu não pude sair. Eu não fui com eles por esse motivo.

Puxa vida, que pena.

Mas, tava lá, mas não fui com eles, fazer o que? Segui depois e eu continuo até agora, mas na Espanha não deu pra...

E o senhor entrou que ano, então?

Hein?

O senhor entrou que ano?

Na banda?

É

Eu ingressei na banda efetivamente em 1956.

Cinquenta e seis. E daí o senhor ficou até hoje? Ou daí o senhor saiu...

Até agora, até agora. Eu continuo lá, amanhã nois vamo tocar cedo.

É, eu sei. Cedinho, né?

Pois é, mas só não fui na Espanha por esse fato, de motivo que eu tive aí que eu não podia, não podia sair daqui.

E o senhor conheceu o meu avô?

O seu avô, Joaquim Carcagnolo eu conheci, inclusive, em 1956 mesmo, nessa época, que eu acho que foi que ele parou de tocar, que ele tocava no Nosso Jazz que era do Olênio Veiga eu que fui o sucessor dele no segundo trompete que ele fazia lá.

Mas nessa época ele não tava na banda mais?

Quem?

O meu avô.

Não, na União Operária não. Ele tocava só no Nosso Jazz. Ele tocou acho que na União Operária antes, né?

É, eu acho que sim.

Porque quando eu entrei na banda ele não tava lá. O pessoal que tinha lá era outro, o pessoal, entendeu? Você tem fotografia da banda?

Eu tenho. Tenho.

É, então. Então, na verdade, o seu avô eu conheci ele sim. Ele tocava trompete também. Tocava lá com o Olênio Veiga e com a orquestra lá. E aí, coincidentemente, quando ele parou fui eu que sucedi ele, entendeu? Ocupei o lugar que ele tinha na orquestra, lá. Até, depois dali dois anos passou pro Roberto Montenegro, que era um pianista, que era agrônomo. Veio estudar aqui, ele tocava piano. Ele sucedeu o Olênio Veiga na orquestra, mas eu continuei tocando com ele, inclusive tocando dois carnaval aí no... que era do Cristóvão Colombo que foi no São José.

Sei. Sei.

Entendeu? Então, a banda, na verdade, ela participava muito de festivais, tocava em procissão, tudo quanto era evento, a banda tava presente, sempre teve presente. Mas atualmente, houve uma sucessão de maestro. Que sucedemo, na verdade até chegar no último agora, que é o Jônatas, Jônatas Dionísio, né? E ele entrou no circo. Na verdade... ele fez uma revolução na banda, porque a banda, até antes de chegada dele tinha uns vinte e cinco componentes. Com a chegada dele, ele trouxe o pessoal lá que ele dá aula lá no Projeto Guri. A banda cresceu. Ele trouxe todos aqueles alunos que já tavam no período de condição de ingressar na orquestra, e a banda hoje tem quarenta e cinco componentes. Ficou com quarenta e cinco. E na verdade o repertório nosso antigamente era mais dobrado. A banda tocava mais dobrado, valsa, maxixe, polca, essas coisas. Hoje, ele mudou tudo aí, toca hoje aí ritmo tudo moderno, jazz, praticamente. Não sei se você tem assistido a banda, mas notou que as músicas hoje são orquestração de jazzística.

É.

É, pois é. Mas é isso aí. Acredito que a banda toca, permanece porque a prefeitura dá um subsídio pra banda. Eu, inclusive, fui, sou ainda da diretoria. Eu faço, fui tesoureiro já várias e várias legislaturas aí, entendeu? E, a banda recebe uma verba da prefeitura. Hoje deve tá em torno de cem mil por ano. E o que que é feito? Nós ganhamo, por ensaio, vinte e cinco reais e por apresentação, cinquenta. Pra pagar todo esse hoje praticamente é apertado a verba, porque aumentou, cresceu, né?

É muita gente, né?

É. Mas assim mesmo nois vem se mantendo, né? Porque isso aí seria uma verba que é dada pra lavagem de uniforme e tudo, mas na verdade é tudo custeado pela banda, né? Porque a banda tem uma sede própria, aquela sede... é isso aí.

Sim.

Mas o que eu posso dizer pra você é o seguinte, que hoje tem poucas bandas aqui no estado de São Paulo que ainda sobrevive, né? Eu sei que tem nossa aqui, em Limeira tem duas bandas. Limeira tem duas ainda. Tem essa que eu toquei lá que era (...) e tem uma que chama Henrique

Marques. Tem duas bandas em Limeira. E são antigas, também. Praticamente é da mesma época da União Operária, entendeu? Mas a banda, quando ela fez cem ano, nós fomos homenageado aqui na Câmara dos vereadores, fomos homenageado pelo Roberto pela Assembleia Legislativa e em Brasília, fomos em Brasília na Câmara dos Deputados, homenageados por João Herman Neto. Fomos de ônibus porque a banda tinha ônibus, vendeu o ônibus. Fomo com o ônibus da banda, de excursão. Viajamo a noite inteira até chegar em Brasília no dia seguinte.

Nossa, que canseira, né?

Ficamo hospedado lá no estádio lá... Mané Garrincha. Ficamo dois dias lá. Mas eu participei muito de banda marcial também, aqui. Essa que tinha da escola Industrial. Eu toquei lá da década de sessenta até setenta e quarqué coisa. E fui... ganhamo, em 1963, com a banda marcial, aquela da escola Industrial, concurso da rádio Record, a melhor banda do estado de São Paulo.

Nossa, que legal!

É. Recebi uma medalha. Desfilamo no vale do Anhangabaú, lá. Eu tenho diploma, medalha e tudo que foi ganhado dessa época aí. E depois nós fomo no Rio de Janeiro, em sessenta e... quarto centenário do Rio, onde o Carlos Lacerda era governador, com essa banda marcial nós fomo no Rio de Janeiro e ficamo quatro dias lá. Quando, em setembro de 1965, em sessenta e cinco, que o Rio fez quatrocentos anos, nós tocamo dentro do Maracanã, onde se abriu o desfile da... Jogos da Primavera com vinte mil moças desfilando, e a banda tocando.

Nossa, que lindo!

Depois desfilamo por dentro do campo, tudo lá, entendeu? Tocando com a banda marcial. Não foi o Operária, foi a banda marcial.

Foi a do Industrial. Que lindo.

É, foi. Foi muito bonito. É que nós vencemo o concurso, era a melhor banda que tinha aqui no estado, né?

Então o senhor tá na União Operária desde que ano, então?

Eu tô lá desde efetivamente 1956.

E cinquenta e seis!

Quer dizer que são já... quantos anos dá? Sessenta e?

É. Mais de sessenta.

Da sessenta e poucos... sessenta e seis anos, é isso?

É por aí.

É isso aí.

Sessenta e três.

É isso mesmo.

Sessenta e três.

É, o que eu posso dizer pra você da União Operária, é uma banda que, na verdade ela vem sempre renovando, entendeu? Renovando os músicos, porque naturalmente os velhos, tem muitos que já tiveram aí que já saíram, outros já morreram, e tamo aí. O único que tá... continua aí fui eu, eu e mais uns dois lá que acho que é mais velho, mais abaixo de mim.

Seu Romildo também, né?

É o Romildo e o Rubinho.

Rubinho.

Rubinho. O restante tem da nova geração que o Jônatas trouxe aí, que tem umas menina, tem menino lá de dezessete ano, dezesseis. Quinze a dezessete anos.

E o senhor acha que o senhor consegue aprender alguma coisa com esses jovens, e esses jovens aprendem com o senhor? O que o senhor acha? Acontece uma troca, assim?

Não, na verdade a gente tá sempre aprendendo, mas hoje os jovens, eles tão, eles têm mais estudo do que a gente tinha antigamente, entendeu? Porque eu aprendi com professor, ele dava aula de, depois eu ingressei na banda. Então o meu aprendizado foi feito através da prática, entendeu? Então o fato é que, em prática a gente sempre... tanto que eu no carnaval, eu toquei sessenta e sete carnaval.

Nossa.

E eu quando eu não tinha a partitura do álbum do carnaval uma vez, antes do fim da noite eu já tinha todas as música de cor. Tocava tudo de cor, não precisava ler mais pra tocar. Então até hoje eu toco, se eu precisar tocar eu lembro todas as músicas, tudo de cor.

Tudo de cabeça.

Tudo de cabeça, tudo decorado.

Olha só!

Quer dizer, acho que talvez hoje, os jovens do hoje não tenham essa, sei lá, que eu acho que isso é uma virtude de algumas pessoas. Porque nem todos têm essa mesma capacidade de assimilar tudo isso, né?

É verdade.

Mas o que eu acho que hoje a geração atual de música, hoje tem mais escola, com maior escolaridade, e o aprendizado deles é melhor do aquele que eu tive.

Sim.

Isso eu posso dizer. Então, a gente vem aprendendo com os maestro. Então cada maestro que vem tem uma maneira de reger então, é aí que a gente se encaixa pra seguir aquilo lá. A gente

tem que aprender alguma coisa nova sempre. Mas isso a gente vive, da vida vive aprendendo sempre.

Lógico, com certeza.

Mas é isso aí.

Que ótimo.

QR Code 17 – História de Vida da Sra. Lenilce dos Santos⁵⁵



Fonte: Elaboração própria.

6 - Transcrição da entrevista com Sra. Lenilce

Hoje é dia treze de setembro, e aqui tenho comigo a Lenilce.

Oi.

Seja bem vinda.

Então, já falou, né? Meu nome é Lenilce, eu tenho quarenta e seis anos. Então, eu tive, assim, um contato com a música quando eu tinha mais ou menos uns oito anos. Mas... foi na igreja, né. Que eu comecei a ter o contato com a música, lá em São Paulo. Não foi aqui em Piracicaba. Aí eu toquei um pouquinho, cheguei a tocar flauta doce, né. Toquei um pouquinho de clarinete, depois sax, porque o maestro ia colocando os instrumentos pra gente tocar, né. Pra vc ir se adaptando.

Isso já aqui ou lá em São Paulo?

Não, lá em São Paulo. Em São Paulo. Aí eu acho que eu fiquei até uns dezessete anos. Dos nove até os dezessete. Aí eu não frequentei mais a igreja. Teve um período, assim, que eu fiquei fora da igreja e também eu não mexi mais assim, com música.

E era igreja...

Assembleia de Deus.

Assembleia.

⁵⁵ Áudio da entrevista com Sra. Lenilce dos Santos.

Assim, naquela época o estudo de música era muito fraco, sabe. Não era que nem hoje, assim, avançado. Por exemplo, o maestro ensinava lá umas coisinha da Bona, você fazia algumas lições, e ele já jogava você pra tocar. E sabe, hoje, assim, nossa, eu não sabia nada. Quer dizer, eu não sei nada hoje ainda. Mas aquela época eu falava “nossa, não sabia nada, e como que colocava a gente pra tocar”, né? Porque “ah, já tá lendo a nota, já tá sabendo fazer um tempo, vamo, pega um instrumento pra começar a tocar”. Era assim lá na igreja. Só que hoje eu vejo que é totalmente errado isso que faziam, porque, nossa, você vê que com o passar do tempo você aprendeu muita coisa errada. E é difícil você tirar o errado da cabeça.

De técnica, né?

Muita técnica errada que passavam. Você não tinha nossão, assim, das coisas.

Fica cheio de vícios, né?

É, muito vício. Aí você vai levando isso pra idade adulta, aí pra sair é difícil, né? Então, aí voltando. Aí, quando eu... assim mais ou menos quando eu casei, aí eu voltei pra igreja. Voltei pra igreja, aí eu comecei a... aí eu fui de novo, procurar a parte da música, né. Comecei a estudar de novo, né. Só que eu já tava bem adulta. Já tava com uns vinte e cinco anos, vinte seis, assim. Aí eu já não era mais jovem. Aí eu comecei a estudar tudo de novo. Aí eu voltei de novo, comecei a estudar.

Você ficou todo esse tempo sem tocar?

É, sem tocar. Não tive contato nenhum com música. Porque lá na cidade que eu morava também não é igual aqui Piracicaba. Piracicaba tem muitas escolas de música, né. Você tem, por exemplo, a Guarda Mirim, tem um monte de coisas. Lá onde que eu morava, não sei se você já ouviu falar, Franco da Rocha?

Já, já.

Era uma cidade muito pobre, então, essas coisas de música aí. Hoje em dia eu aprendi... igual eu falei assim “lá um que não sabia nada também passava pra gente nada também, né. Então, mas aí depois eu comecei a estudar, e fizeram uma orquestra numa outra do lado que chamava Caieiras. Aí eu comecei a estudar lá...

Pra aprender flauta.

Aí eu comecei ver um pouquinho mais a sério a música, comecei a estudar, mas eu falei: “eu quero tocar flauta”, porque eu sempre gostei de flauta.

Ah, é lindo, né?

Quando eu era criança... naquela época... não sei, com a sua idade, mas na minha época, a gente tinha aquela matéria, aquela disciplina, arte musical. Então tinha uma professora que ela passava essas coisas de música pra gente, né. E ela dava aula de flauta doce. Então eu consegui,

nossa, eu fui uma belezinha como tocadora de flauta doce. Aí eu tocava flauta, eu acho que eu tinha doze anos, por aí. E eu gostava muito. Eu falei: “ah, mas um dia eu quero tocar aquela”, né. Eu via na televisão tocando, eu falava: “não, eu quero tocar aquela. Ah que bonito. E passa no desenho do Pica-Pau”, e eu sempre sonhando. Só que a vida, né, não é como a gente quer, foi dando umas coisas que a gente não espera, né. Então aí eu comecei a estudar lá em Caieiras, né. Eu também sempre quis comprar, mas como não tinha condições, né, pra comprar, porque flauta não é barato, né. Agora cê pode até comprar em várias vezes, mas naquela época não tinha muito isso de crediário.

Era tudo importado, né.

Não tinha isso.

Ainda é?

Algumas, mas tem bastante que você tem acesso, né. Não é tão caro. Mas naquela época era difícil, tinha que ter dinheiro. Então eu só ficava sonhando em comprar, mas eu nunca consegui comprar, né. E a igreja não comprava porque falava: “ah flauta não é interessante porque não faz barulho. A gente só quer instrumento que faça barulho.

Ah, meu Deus.

Falava desse jeito. Assim, barulho que aparecesse, entendeu?

Eles queriam metais, que tivesse mais ressonância, assim, né.

Mais som, porque a flauta eles diziam que não seria interessante pra eles comprar, né. Então eu ficava só na vontade. Então eu ia tocando o que eles iam mandando, entendeu?

Ah, e é tão bonito.

Mas eu sempre quis a flauta. Aí foi em Caieiras que eu comecei a ter esse contato com a flauta. Aí eu comecei a fazer aula. Aí eu já tava trabalhando, eu comprei a minha flauta, aí eu comecei a estudar. Só que também eu já estava casada, já tinha filho e trabalhava fora também.

Nossa, e você estudava que horas?

Então, foi difícil. Muito difícil pra mim desde o começo. Porque eu já voltei já numa idade avançada, com filho pequeno. As vezes ele ia comigo na aula de música. Ele mais enchia o saco do que deixava eu estudar, porque era pequenininho, né.

Não parava muito, né?

Estudando lá e tinha que fazer: ((♪)) e ele ficava: ((♪)). Batendo nas coisa, né. Não sabia nem o que ele tava fazendo. Ele ia comigo, então ele ficava enchendo o saco maestro.

Eu estudei Bona também, lá no conservatório de Tatuí.

Mas criança é engraçado, né. Eles acham tudo engraçado. Ah, ele atrapalhava, assim, né. Mas eu fui indo, fui indo, né. Fui estudando de acordo com os meus horários de folga, né. Ia estudando.

É muito legal essa persistência, né?

Mas oh, difícil, viu. Mas eu vou falar pra você, difícil, porque música não é uma coisa fácil.

Não. E a gente nunca sabe tudo, né?

É difícil. Ainda mais quando você vira dona de casa, porque você tem o seu marido, se cuidar, você tem o seu filho.

Horário pra tudo, né? Comida, tudo...

É. E também eu trabalhava fora também. Aí eu chegava em casa, cansada. Aí tinha que fazer as coisas.

Você trabalhava em que?

Eu, oh, já trabalhei de várias coisas, né. Mas atualmente eu tô trabalhando como agente sócio-educativo na Fundação Casa.

Nossa, que interessante.

Então. Eu trabalho lá, agora. Já tem dezessete anos que eu trabalho lá. E também eu já trabalhei como professora também, né. Educação infantil, um tempo atrás. Mas aí não mexia muito com a área da música não, né. Mais a educação infantil.

Mas você tem alguma formação nessa área?

É, eu tenho na... fiz magistério na época e tenho pedagogia também.

Ah, eu também fiz pedagogia.

Então, só que eu tô tendo algo totalmente assim, diferente, né. Porque é mais assim, para a parte da segurança que eu tô, né. Então, mas é difícil, eu conciliar tudo isso. Quase que eu desisti, também, porque era complicado. E ah, não era fácil não. Tinha que ir na aula, tinha que estudar.

Senão não rende, né, a aula.

Às vezes eu chegava cansada, tinha que fazer barulho a noite. E as vezes meu marido queria dormir, porque ele não era músico, né. Quer dizer que... nesse momento eu tô divorciada, mas quando eu era casada, ele: “ah, já vai começar essa barulheira de novo”. Não tinha paciência, sabe.

Ah, tem que ser uma pessoa que entenda, né. É difícil mesmo.

É. É difícil mesmo. Porque quando eu começava a fazer barulho: “ah, por favor, eu quero dormir, amanhã eu vou acordar cedo”. Então já complicava por aí, mas eu fui insistindo, eu fui insistindo. Insisti bastante.

Que bacana, isso.

Não foi fácil. E aí eu fui tocando, aí eu fui entrando na orquestra. Aí eu fui conhecer outras pessoas que tocavam. Tinha um pessoalzinho muito bom lá, né, que fazia aula lá naquela escola Tom Jobim, em São Paulo, né. Pessoalzinho bacana, passava algumas coisas pra gente. Porque eu não tinha tempo, né. Eu tinha que trabalhar, né. Trabalhava fora, filho. Cuidava dos deveres de casa. Então não tinha tempo de ficar todo dia estudando. Se eu falar... agora eles já vinham de outra realidade. Que eles estudavam o dia inteiro música.

Se dedicavam, né?

Se dedicavam totalmente. Então eles aprendiam muito mais rápido do que eu. Coisa que eu demorava pra captar no ensaio, eles já assim, num estalo já estavam lá tocando, já tavam lá fazendo. Porque a vida deles era essa, né. Mas eles me ajudavam bastante. Me ensinavam as coisas. Foi um pessoalzinho muito bacana. Aí depois, o que aconteceu? Eu mudei pra Piracicaba. Aí quando eu cheguei aqui eu não sabia nada da cidade. Não sabia se tinha banda. Não sabia nada.

E você veio transferida? Porque tinha parentes?

É. Porque foi assim, o meu ex-marido ele quis vir aqui morar no interior. Sempre teve vontade de morar aqui, por essa região do interior. Aí ele veio pra cá pra Piracicaba, né. Aí eu vim junto com ele, porque ele também trabalhava na fundação junto comigo. Aí eu vim junto. Aí eu não conhecia nada aqui, né. Aí eu falei: “nossa, tinha que largar tudo lá”, né. Acabei largando família, tudo. E vim pra cá. E assim, não conhecia. Aí eu tava conversando com um senhor no meu serviço. Aí ele falou: “Oh, mas aqui em Piracicaba tem uma banda. É a banda União Operária. Você já ouviu falar?”. Aí eu falei: “Não, nunca ouvi falar”. Aí ele falou assim: “ah, fica lá no centro. Eu dou o endereço pra você ir lá, você vai lá e conversa”. Eu falei: “ah, que bom”, porque eu tava, né, eu já tava até pensando em desistir, largar minha flauta pra lá, porque não tinha o que tocar. Nem na igreja que eu tava indo, na Assembleia no bairro que eu ia, ali no São Dimas não tinha orquestra na igreja. Então a flauta, eu falei: “vou ter que abandonar”, porque não conhecia nada. Aí eu fui um dia no ensaio da banda, fui lá e conversei com o maestro. Na época era o Souza. Eu falei: “olha, eu estudei em São Paulo, não cheguei a estudar muito”, aí eu expliquei a minha situação pra ele. Falei: “Oh, eu trabalho fora. Eu ficar vindo como ouvinte? Só pra mim não perder o jeito de tocar, tudo, pra treinar um pouco a embocadura?”, ele falou: “não, pode ficar a vontade”. Aí eu comecei a frequentar os ensaios. Fui indo. Fui indo. E assim, sem compromisso, sabe?

Já tinham outras mulheres nessa época?

Tinha, tinha. Tava a dona Neide, e tinha outra mocinha lá, que chamava Vívian. Era uma mocinha bem novinha, que ela tinha...

Que ano que foi, você lembra?

Doi mil e oito, dois mil e nove. Por aí. A vívian, até que o tio dela é o maestro também. E ela tocava muito bem flauta. Veio da Guarda Mirim. E era a Lidi e ela. Aí eu entrei lá e fui indo, né. Porque tinha muita flauta na época quando eu entrei lá. Acho que eu tinha umas seis. Então como tinha muita flauta ele falou assim: “Oh, no momento não tá precisando, mas pode vim”. Aí eu fui indo, fui indo, fui indo. Eu ia lá só pra não perder, sabe, é... como fala, assim... esquecer as coisas que eu já tinha aprendido até ali.

Claro, claro. Praticar um pouco, né?

Até que um dia o maestro falou assim: “oh, eu acho que você já tá bem pra tocar”. Eu falei: “ah, o senhor acha?”, ele falou: “não, eu tô vendo que você acompanha, que você tá conseguindo acompanhar a banda e tal”, aí ele falou: “pega... passa no escritório e pega o seu uniforme”. Aí eu peguei e entrei.

Que legal. E como era o seu uniforme na época?

Era uma calça... era uma camisa azul. Uma gravata azulzinha e a calça azul também, como uma coisinha amarela.

Era igual a dos meninos?

Igual a dos homens.

Todos iguais?

É, todo mundo igual. Até que o pessoal falava, assim, que era a banda dos cobrador e motorista, né. O pessoal falava: “aí vem os cobrador”, mas a gente nem ligava. Mas é... também foi difícil, porque também já vim pra cá, a mesma realidade tinha... a mesma coisa: trabalhar, cuidar de casa, filho e a mesma coisa. Sempre muito corrido. E assim, não é fácil, porque, não vou falar pra vc: “ah, eu consigo tudo assim ((♪)), numa hora... porque não. Agora já como pessoalzinho mais novo lá, tem um pessoal que estuda em Tatuí, então eles manjam música. Eles faz isso o dia todo. Não é que nem eu, entendeu, que chego cansada, as vezes venho direto do serviço. Cansada, porque eu faço plantão das sete da manhã até as sete da noite. Aí eu saio do meu serviço e já passo direto lá, nem vou nem pra casa. Aí eu já chego cansada lá, morta, e tento render alguma coisa. Não é igual eles que já ficaram o dia todo, ali, oh. É... na flauta o dia todo. Então eles conseguem aprender com mais facilidade do que eu, com certeza.

É gostoso poder estudar assim desde cedo, assim, né. Com uma estrutura, né.

É, nossa. Eu falo: “puxa, que pudesse voltar atrás”. Mas não dá, né. Não tem como

Não, mas eu acho que você tá no caminho certo.

Não dá porque... é, igual eu falei, eu vou devagar. O maestro sabe, ele não pega, assim, muito no pé. Porque ele sabe que a gente trabalha, né. Ele pega mais no pé do pessoal novo, porque o

peçoal novo, assim, só estuda, né. Então pra eles erra, assim, não tem desculpa, porque não faz nada, né. Não que não faz nada, porque não tem é assim, não tem aquele... a gente que é casado...

Tem um monte de compromissos, né?

Tem um monte de compromisso. Tem que resolver coisa, ali, resolver coisa ali. Não é a mesma coisa. Não que ele fale também, né: “larga”, largado, porque ele fala: “não, tem que estudar, todo mundo tem que estudar”, ele fala. “Tá com dificuldade, vamo lá estudar, todo mundo”, ele fala. É claro que uns vão conseguir mais rápido, outros vão... vai indo no meio do caminho, é assim.

E daí ele faz ensaios de naipe com vocês?

Faz ensaio de naipe e o pessoalzinho, a gente...

Pra resolver as dúvidas mesmo, né?

É. Resolve as dúvidas, um ajuda o outro. E é assim. E aí é legal porque eles passam bastante coisa pra gente também, o pessoal.

E daí você aprende bastante coisas com os mais novos também.

Aprendo. Eu aprendo com os mais novo. Em vez deles aprenderem comigo, eu que aprendo com eles. A mesma coisa, também, era a dona Neide, quando tava coma gente também. Também aprendia bastante com os mais novos. Porque eles faziam em Tatuí, entendeu. Era a vida deles.

E eles são do Guri também, né?

Tem alguns que tão no Guri também. Então eles têm uma realidade completamente diferente da gente que veio nessa... sabe, nessa trajetória de trabalho, estudo. É bem diferente.

Muitas tarefas, né?

Muitas tarefas e conciliar a música não é fácil não. Tem hora que dá vontade de falar: “ah, não aguento mais, é muito cansativo”. Aí tem apresentação pra ir. Tem... é muita coisa.

E vocês tiveram muitas apresentações esse ano, né?

Bastante apresentações. É, muita apresentação.

É, eu andei acompanhando. Nossa, teve semana que vocês ensaiaram direto, né?

Nossa, cansativo. Então as vezes eu chegava em casa quebrada, assim. Tinha dia... tem dia que eu chego cansada que eu não aguento. É muita coisa. E tem vez que não dá pra mim ir, né. As vezes não dá pra mim ir pro ensaio.

Se você tiver de plantão, não tem como ir.

É, de plantão eu não vou. Não dá pra ir nas apresentações, né. Não tem como. Porque não dá pra faltar do serviço, né. Eu gosto muito da música mas não é assim o meu...

O seu ganha pão.

O meu ganha pão. Porque o meu ganha pão é o outro, né.

É, lá você tem só uma ajuda de custo, assim, né.

É, só uma ajuda de custo. É, mas, pra mim tá ótimo também, porque lá em São Paulo a gente não ganhava nada. Pra tocar lá em São Paulo geralmente o pessoal não ganha nada pra ir tocar. Qualquer orquestra, é muito difícil você ganhar alguma coisa. Nem que seja só o dinheiro da condução. É muito difícil. E aqui até eu estranhei. Eu falei: “nossa, aqui recebe”, né. Eu fiquei até espantada. Eu falei: “que bom, né?”. E aí eu não tinha entrado nesse sentido, pra ganhar. Tinha entrado mesmo no sentido pra aprender mesmo, né.

Claro, pra ter experiência, né?

É, e eu tenho aprendido bastante, né. Tenho procurado aprender cada dia mais, porque não é fácil, né. E estudando também. Eu faço aula particular de flauta com o professor Juliano. Porque ele deu aula em Tatuí também. Estudo com ele. Aí eu continuo os meus estudos, né. Do jeito que eu posso ir levando, né. Porque eu não tenho o mesmo tempo que essa molecada tem. Tem um pessoal aí, muito bom. Eu acho que... e tem mais alguma coisa?

E fala pra mim. Como que você foi parar lá na Fundação Casa. Você fez um concurso, como que é?

Então, na Fundação Casa eu fui para assim, por acaso.

Porque é uma coisa tão diferente, assim, né?

É, super diferente. É porque teve uma época, não sei que ano foi. Eu não tinha conseguido aula no Estado. Aí então acabei ficando desempregada aquele ano. Aí uma amiga minha falou: “ah, lá na Fundação Casa tá precisando de meninas, assim, que é formada em magistério. Pra trabalhar no pedagógico de lá. Aí eu falei: “ah, tá bom. Eu vou fazer. Não vai ter contato com adolescente?”, a moça falou: “não”. Aí eu fui. Fiz a entrevista, consegui passar. Mas era contratada, né. Aí só que depois, chegou lá, tinha contato sim com os meninos. Mas foi super de boa, consegui. Mas depois extinguiram o cargo lá que eles tinham criado, que eles tinham contratado a gente. Aí jogou tudo a gente pra área da segurança.

Nossa.

Aí acabei virando agente de segurança. Aí fiquei lá.

E como é o seu trabalho lá?

Ah, é mais na área da segurança. Tem que olhar toda a parte da segurança. Olhar cadeado, fechar porta.

E você conversa ainda com os adolescentes?

Converso também. Tem que ficar chamando a atenção deles. É o dia todo aquele estresse, sabe. Você sabe que com adolescente é terrível. Imagina aqueles que não quer nada com nada com a vida. É um serviço bem puxado. Aí eu fui ficando, fui ficando, e tá lá.

Faz quanto tempo?

Dezessete anos, já.

Nossa, tudo isso?

É, até quase uns dezoito anos e meio. Porque eu trabalhei um ano e meio como contratada, né? Depois eu prestei o concurso, aí eu entrei como concursada. Já faz bastante tempo.

E eles tinham antes aula de música lá, não tinham? Eu lembro de uns amigos meus que fizeram não sei se foi concurso, alguma coisa assim, que iam pra dar aula de música na Fundação Casa.

Aqui em Piracicaba nunca teve aula de música. Teve uma vez um professor que foi dar aula de música lá, mas não deu certo. Porque acho que não tava no projeto, aí não...

Seria à parte assim. De acordo com projetos?

É, com projetos. Igual eu trabalhei numa unidade feminina lá em São Paulo, é o Guri que dava curso na Febem de lá. Aí as meninas tocavam violão, e também tinha o coral também. Duas coisas. E era o Guri, que ia dar aula toda semana. E era muito lindo, viu? Tocava muito bem. Tocava e cantava.

Tocavam e cantavam também. Que bonito.

Era bonito. Mas aqui não vingou, porque o Pablo que é do projeto Guri aqui, ele diz que não conseguiu, né. Fazer uma parceria aqui com a Fundação. Porque eles iam implantar aqui, mas não deu certo. Não sei porque. Se foi por causa de instrumento, se foi falta de verba. Só sei que não deu.

Ah, que pena, né.

Começaram com flauta doce, mas aí não deu certo.

Seria bom pra eles, né?

É, seria bom. Seria ótimo

Se ocuparem, aprenderem, né?

Mas aí quem é que vai bancar, né? Porque vai ter que comprar instrumento, pagar professor. É muita coisa envolvida, né?

Tem que ser através de projetos, né?

Só projeto. Igual em São Paulo, funcionava muito bem o Guri lá, né? Acho que funciona até hoje lá, não sei. Mas deve continuar o projeto lá. Sei que era muito bom. As meninas saiam pra se apresentar em lugares aí, né?

Aí você tem outros interesses, né? Começam a pensar em outras coisas, ter mais incentivo.

Achava muito bom, muito bonito, tocando violão. E já tinha outras unidades também lá mesmo em São Paulo que tinha orquestra, também. Eu ouvi dizer, eu nunca cheguei a ver, mas o pessoal falou que tinha, né. Orquestra também. Disse que era cada polo, cada unidade tinha alguma coisa. Lá era coral e violão, outra unidade era orquestra. Mas é bem difícil, porque tem uns meninos que não quer nada com nada, né? Mas também quando eles pegam pra... aí sim, eles vão pra...

Pra fazer alguma coisa, fazem bem feito.

Faz bem feitinho.

É tudo da área de interesse, né.

É. Com certeza. Tem uns lá que é igual eu falei, não quer nada com nada.

Que pena, uma musicista como você lá dentro, na área de segurança.

É, eu tenho vontade, né. Mas não tem como, né. Não dá, sozinha eu não vou fazer.

É, a sua função é outra, né. Mas seria tão bonito, já pensou? Você já é professora. Aí você daria aula de música, né? Coisa bem interessante.

É. Mas eles não se interessam, né. Quantos anos... já tem dez anos que eu já tô trabalhando aqui e nunca fizeram nada nesse sentido. Agora que eu acho que vão fazer, não sei. Pode ser que vai pra frente.

Entendi. A Fundação Casa fica...

Do lado ali do CDP.

Na avenida...

Que vai pra Limeira.

Pra Limeira. Na estrada pra Limeira

Isso. É do lado. CDP do lado e a Fundação de outro. Bastante jovens lá com dezesseis anos, quinze. Até dezoito. Dá pra pegar, colocar uns instrumentos na mãos deles, e ia ser bom porque eles tem tempo pra caramba pra estudar, né?

Pra estudar, né, Pra se dedicar. Sairiam ótimos músicos.

Sairiam de lá tocando muito bem, né.

Pois é, que pena.

Uma grande pena.

Bom, e me fala um pouquinho do seu uniforme, daí depois, porque agora as vezes tem um outro tipo de uniforme. Porque primeiro, vocês chegaram e era igual pra todo mundo.

Ah, mas depois mudou, ficou bem bonito. Ficou uma coisa mais chique, sabe. Aquela outra roupa lá eu tinha vergonha de sair na rua. Porque ficava todo mundo olhando, assim. Agora

essa não, se você sai na rua assim, o pessoal não... Não chama muita atenção, sabe. As vezes tá bem arrumadinha, bem vestidinha.

É. E vocês estavam tão bonitos lá. Eu assisti a apresentação lá no teatro, e tava tão bonito.

É, bem arrumadinha, né. E todo mundo bem arrumadinho, então é outra coisa, mas aquela outra roupa lá era esquisita, né.

E a partir de quando que mudou?

Nossa... ah, quando entrou essa nova diretoria. Agora eu não lembro o ano pra falar pra você. Porque já teve tanta diretoria lá, né, agora eu não lembro quando foi, né.

Não sei de quanto tempo, de dois em dois anos, muda, uma coisa assim?

É, por aí, mas não chega a mudar tanto não. Assim, quando tá dando certo, assim, é difícil mudar. Mas o anterior, que era o João Coletto, também ficou bastante tempo lá, né. Mas assim, diretoria as vezes muda o maestro, assim, muda as pessoas, né? Aí mudou de novo esses tempo aí. Mudou presidente, aí muda... muda de novo. Aí as vezes gente chega lá já tem outras pessoas novas, né? Aí depois você fica sabendo que é da diretoria.

Fica conhecendo, na hora.

As vezes muda, né. As vezes não dá certo alguma coisa, a pessoa precisa sair, né. Aí já vem outra no lugar, né. Então teve algumas pessoas que já faleceram, que faziam parte da diretoria. Quer dizer, esses três, o seu Coletto, o outro que ficava com ele também, o seu Sebastião faleceu, né. Esses tempos atrás o seu Renato que cuidava da gente assinar a presença, lá, né, também faleceu.

É, eu falo sobre ele no meu trabalho. Porque eu cheguei lá um belo dia, pra falar com ele, e fiquei sabendo. Ninguém me falou, que ele tinha falecido.

Já pensou?

Nossa, eu levei um choque, fiquei assim, perdi até o rumo.

É, foi tudo mundo. Porque a gente tava bem acostumada com ele, né. Mas é a vida, né. Fazer o que?

É! Certo, e como que é ser uma musicista dentro da banda? A maioria sempre foi homens, hoje já tem bastante mulheres, né? Como que é essa convivência entre os homens, as mulheres? Fora a diferença de idade. Como que funciona isso?

Olha, assim. Eu acho, assim, normal, entendeu? Eles tratam a gente bem. Nunca vi, assim, fazendo questão por a gente ser mulher. Importante é assim, que toque certo, né. Se tocasse errado eu tenho certeza que eles iam falar alguma coisa. Mas aí como todo mundo toca no mesmo ritmo, né.

Mas aí independe do gênero. Todos. Homens e mulheres têm que tocar bem, né. Pra estar na banda.

Então, eles respeitam, nossa, tratam a gente com educação, com respeito. Nunca teve desrespeito da parte deles. Com a gente, sempre educados. Eu, pelo menos, não tenho o que falar deles. Sempre me trataram bem. A gente tem amizade com os novos, com o pessoal da nossa idade, com o pessoal mais velho. A gente se entrosa lá com todo mundo. Todo mundo ali é amigo de todo mundo. Conversa, não tem essa de... é claro que tem aquelas pessoas que você se identifica mais, né, como em todo lugar. Por exemplo, igual, eu me identificava mais com a dona Neide, né. Que entrou lá primeiro, foi a primeira que eu conheci. Ela me deu bastante ajuda, né. Então, eu me identificava com ela, mas como ela acabou saindo, aí eu tô lá entrosando com o pessoal, né. Eu já tenho um entrosamento, mas pretende entrosar mais ainda, né. Porque ela era a minha companheira mesmo, né.

Inclusive de instrumento.

De instrumento, também. A gente tocava o mesmo instrumento e, assim, eu sinto falta dela, às vezes, né. Mas tudo bem, tem que continuar, né.

É, que pena que ela saiu, né. Ia ser uma boa entrevistada.

É, ela ia ter bastante coisa pra passar pra você, porque o pai dela foi, os irmão dela. Ela tem bastante história ali na banda. Ah, eu não sei se você quer falar com ela, também. Pode ser também, Mesmo sem compromisso, assim, fora, né.

É. Eu acho que mais pra frente eu posso entrevistá-la. Vai ser bem interessante conversar com ela, né.

Porque ela tem bastante história. Ela conhece bastante coisa da banda. Eu entrei lá, ela já tava, né?

E da sua família só você que toca? O seu filho não quis tocar?

Não, meu filho não quis saber. Começou a estudar violino, desistiu, não teve paciência de ficar estudando. Aí foi pra outra área. Área de informática. Mas eu tenho um irmão que é músico também. Lá de São Paulo, ele toca trompete. É trompetista.

Então já vem uma coisa meio de família, assim.

É, eu achava bonito ele tocando, né. Ele tocava bem, então eu gostava de ficar ouvindo ele tocando. Ele toca até hoje também, né. Só que ele toca lá na igreja dele lá em São Paulo. Mas ele foi músico da Polícia Militar também. Tocou bastante tempo lá. Então ele sabia tocar muito bem, tocava ótimo.

E aqui você não tocou em mais nenhuma igreja? Você só toca na...

Não, eu toco. Recentemente eu toco na igreja, assim. Eu toco na Assembleia, só que é na Vila Independência. É aqui...

É pertinho.

Da Santa Isabel, aqui, sabe.

Sei, sei.

Então, eu toco na orquestra ali. E tem bastante músico lá também.

É, as igrejas são grandes formadoras de músicos, né?

Tem. Tem bastante.

Tanto a evangélica quanto a católica tem bastante abertura, né?

Verdade. Ali tem. Sempre tem aula de música, sempre tão ensinando o pessoal. Só que hoje é igual eu falei, o ensino é de qualidade, não era igual alguns anos atrás que às vezes a pessoa estudava algumas liçõezinhas ali da Bona ali e pronto, já mandava a pessoa lá tocar. Agora não, agora tá mais...

O pessoal não tinha uma formação. Hoje já tem, né?

Não, não tinha. Hoje o pessoal já é muito bem instruído. Ainda mais aqui de Piracicaba. Porque tem bastante escola de música aqui.

Tem. Verdade.

Agora lá pro interiorzão, não sei como tá ainda não, né. Quer dizer até lá não tá mais assim, porque meus pais moram lá ainda, né, e eu sempre tô lá, eu vejo. Já mudou bastante. É outra visão também, né. As pessoas também evoluíram lá, a música também evoluiu. Então, assim, o pessoal tá procurando estudar mais, né.

É. O mundo mudou bastante, né. Então tem mais oportunidades, assim, de estudo, né.

É, com certeza. Tem bastante.

Basta a pessoa querer se interessar por aquilo, né.

Com certeza, é verdade.

E daí você acabou aprendendo sempre assim, não dentro de uma escola mesmo, né?

Não. Foi mais na igreja, depois eu fui numa orquestra, fazia aulas lá. E também agora eu continuo na igreja, e continuo também na... e faço aula particular com o professor.

E é uma escola de música?

Não. Ele dá aula pra mim online. Mas ele foi professor em Tatuí. E foi bastante tempo que ele deu aula lá. Então ele também manja também.

Que chique, né. Aula online, né.

Ah, é tão bom. Você não tem nem noção. Não precisa sair de casa, aí eu ligo lá, na hora da aula, o computador, pronto. Tá lá, já dá aula. Faz, já olha tudo certinho, se tá errado. É bom, que ele corrige tudo. Fala: “não, tá errado, de novo, de novo”. Ele é bom.

Olha, que legal.

É, modernidade é outra coisa. Porque a gente tinha que se deslocar, tinha que, né, que fazer aula. Não, agora não, agora só...

E às vezes você não encontra o professor que você quer mesmo, né. Disponível ali.

Então. E esse daí ele é bom, viu? Eu gosto dele, ensina muito bem. E é legal porque é como eu falei, não precisa sair de casa. Eu estudo num horário que... oh, é uma maravilha, eu estudo na minha folga, num horário que eu posso, né. Então não tem nem do que reclamar. É só estudar. Aí ele fala: “vamo devagar, porque você trabalha fora, tem sua casa, tudo, então não adianta ficar forçando, nada forçado”. É também que eu não tenho pretensão de ser profissional, né. Porque, por exemplo, igual os jovens, você vai conversar com eles, a maioria e tudo quer ser profissional, quer seguir a carreira de músico mesmo. Eu falei: “não é o meu caso”, porque agora também não me interessa. Na idade que eu tô também. Assim, eu gosto da música, quero aprender.

Você é muito nova ainda.

Não, mas, o pessoal lá é novo. Se você tem vinte ano, dezoito, é outra coisa, né. Então nem compara. Mas é assim, né. E a gente vai fazendo, vai se adaptando aqui e ali. Mas é uma pena, que eu queria tocar melhor, queria ter mais tempo e dedicar, mas infelizmente não dá, né. Eu queria ter bastante tempo, mas não tem. Fazer o que, né?

Ah, mas acho que a sua dedicação já vale muito a pena.

É. Mas eu queria muito mais. Queria, assim, chegar e já conseguir tocar tudo. Mas às vezes eu não consigo, tenho que ficar estudando, me matando ali, sabe.

Repetindo, repetindo.

Não é igual o pessoal que já tá ali direto fazendo aquilo. Eles já dão uma olhadinha lá e rapidinho já consegue.

Inclusive na leitura, né.

É, na leitura, tudo. Que o que é difícil na música também é a leitura. Porque se você não souber ler direito, você também toca tudo errado. Então é complicado. E a leitura é difícil. Se você der um errinho ali, alguma coisinha, você acabou com a música, né. Adiantou, atrasou, respirou no lugar errado. Então acabou a música.

Mas por isso que tocar em grupo é legal, né. Porque você aprende muito.

Aprendo. Um ensina o outro. As vezes um não sabe, o outro sabe. Vai lá e ensina o outro, vai... é assim, essa é a parte boa. Agora, por exemplo, igual ali na igreja, eu toco sozinha. Só tem eu de flautista lá na igreja. Pra mim é super complicado. Porque ali não tem como eu fugir. Eu tenho que fazer o que eles faziam. Mas aí eu ia, sabe. Agora lá não. Lá, como tem bastante, não é assim que gente fica esperando o outro. Mas a gente sabe que, por exemplo, tem os três lá que faz Tatuí. A gente sabe que eles manjam, né. Que é a vida deles, então alguma coisa a gente: “oh, tá certo? A gente tá fazendo certo?”. Aí pergunta pra eles, né.

Já tem o apoio, né?

Já tem o apoio. Agora, por exemplo, que na igreja só teu eu. Eu que tenho que me virar sozinha.

E daí você faz os solos?

Tem que fazer os solos, tem que fazer alguma coisa. Eu não sou muito chegada em fazer solo, eu sou muito tímida, não gosto. Mas eu faço, né. Porque não tem pra onde correr. Às vezes eu falo: “ah, maestro, coloca alguém pra fazer comigo outro instrumento”, aí ele: “ah, tá bom”, aí ele me ajuda nessa parte.

Pra você ficar mais segura.

É, pra eu ficar mais segura. Pra eu pensar que não tô sozinha. Se eu ver que eu tô sozinha, às vezes eu já começo a tremer tudo, já fico, né, já perco toda a noção.

Fica nervosa.

Então, mas ali é como eu falei, não tem como correr. Tem que ser só eu. Aí ninguém quer aprender flauta ali, todo mundo corre. Todo mundo começa, fala que é difícil, que não consegue aprender, que não sei o que. Que é difícil.

Que coisa, né.

Aí vai tudo pro sax. Tá lotado de sax, lá. Agora flauta, ninguém quer. Começa a estudar: “não consegui, não consegui”, aí desiste.

O que é mais difícil da flauta? É a embocadura?

É, embocadura. É difícil. Embocadura, agilidade nos dedos. Tem que ter muita agilidade nos dedos, não é fácil não. É difícil. E além de você fazer tudo isso você tem que saber ler bem, né.

É, qualquer instrumento, né.

Qualquer um.

Todos eles são difíceis. Tem as suas técnicas. Tem que estudar muito.

É. A boca, tudo. Tem o jeito certo de soprar. Nossa, se você fizer uma coisinha errada...

Como o canto também, né. Tem o jeito certo de cantar.

É verdade. Aí você canta, assim, em coral?

Canto. Eu tenho banda, eu canto em vários espetáculos que tem na cidade.

Puxa, não sabia não.

É. Sou cantora.

Como que é o seu nome mesmo?

É, Wana Narval.

Ah, tá.

Eu tô sempre cantando por aí.

Então você sabe, você manja também, né?

Sim, sim. Eu estudei bastante tempo. Eu fiz Tatuí, né. Eu fiz oito anos de canto erudito. E daí eu fui fazer licenciatura em música aqui, depois pedagogia. Terminei agora esse ano. Então é bastante estudo. E dando aula também, a gente aprende muito. Porque você tem que estudar mais também, né.

Tem que estudar mais, né. Pra você não passar coisa errada pros alunos. Porque é uma responsabilidade, né?

Sim, é como você falou. A pessoa que te ensinava lá no começo, achava...

Não sabia nem pra ele.

Exato.

E muita coisa até hoje eu fico apanhando pra fazer certo, porque eu fico lembrando do jeito que, e o meu irmão também. Ele passou a mesma dificuldade, porque ele aprendeu, começou lá na igreja. Ele falou que quando ele foi fazer o teste pra músico lá na polícia, ele passou vergonha, porque o pessoal começou a dar risada dele. Quando ele entrou não era tão concorrido que nem é hoje. Por exemplo, chegava lá, fazia prova de soldado, tudo. Aí depois pra você ir pra música lá, tinha alguma seleçõzinha, aí você ia lá. Ele falou que no dia lá deram risada.

Agora é leitura à primeira vista, e tudo mais.

Agora é tudo difícil, aquela época, não. Eles pegavam: “ah, se você quiser vim, vem”. Aí falou pra ele assim: “ah, filho você vai dar umas estudadas. Ficar uns dias fazendo reciclagem aí”, e depois ele começou a tocar. Porque ensinaram tudo errado pra ele. E o professor que foi pra lá.

Ele tinha boa vontade, mas não tinha técnica, coitado.

Aí ele falou que chegou lá a lição quarenta e seis da banda: “Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi...”, aí o homem falou: “o que que é isso aí? O que que é Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó?”, aí ele falou: “ah, eu aprendi assim”, ele falou: “não, tá errado. Quem foi que te ensinou assim?”, ele falou: “o maestro da igreja”, “não, tsc, tsc, tsc, tá errado. Oh, vou fazer uma coisa pra você, vou te ensinar música”, e começou a ensinar música. Aí ele foi aprender música na polícia.

Na polícia.

Aí depois ele falou: “oh, tudo o que vocês tão aprendendo aí, oh, tá tudo errado”, ele falou pra nós. E tava mesmo, porque depois eu fui estudar em outros lugares, tudo errado. Ele falou: “não, tá tudo errado, quem ensinou isso pra você, tá tudo errado”. E foi difícil, hein? E até hoje, eu fico apanhando pra tentar tirar algumas coisas erradas que eu fazia.

É, tirar esses vícios, hein? Nossa.

De vez em quando dá um estralo, eu tô lá fazendo o errado. É complicado, viu? Porque eu fiquei muito tempo lá, assim, fazendo errado. E aprendi daquele jeito, né, aí, meu Deus do céu.

Tá vendo a responsabilidade do professor? Isso é muito sério.

Ah, eu tenho até dó dele, porque ele não sabia, coitado. Acho que ele quis tentar ajudar, né.

Sim, ele fez o melhor que ele pôde, né. Mas...

Ele pensou que ele tava certo, ensinaram ele errado também, aí ele foi ensinando os outro errado...

E assim vai.

É, sorte do pessoal que... teve um pessoalzinho que foi procurar outras escolas, foi estudar. Conseguiu recuperar, né. Agora quem ficou naquilo. Não, apesar de que todo mundo lá acho que voltou a estudar de novo, fez curso de música, né.

É, pelo menos ele incentivou todo mundo, né?

É, incentivou. Porque todo mundo acabou seguindo a carreira. Seguindo a carreira não, a maioria...

É, quis aprender mais, né.

Ninguém que eu conhecia seguiu a carreira. Só na orquestra de Caieiras, que teve uma moça que ela fazia com a gente flauta, tá na Suíça, também, fazendo... fez, foi lá estudar lá, né. É, fez Unesp também. E ela começou com a gente lá, hein? Tocando, aí, mas você vê, que a realidade é outra, né. Ela era mais jovem, e tal. Aí depois ela entrou na OLM lá, que era OLM que chamava, agora é Tom Jobim.

Isso, é. Agora é Tom Jobim.

Aí depois ela foi pra Unesp, aí depois agora da Unesp ela foi pra Suíça. Tá fazendo uma escola. Eu não sei o nome da escola, Hautê de musique, uma coisa assim, que ela faz. Que ela falou e eu não lembro. E tá tocando por aí. É a única que eu vi que seguiu carreira. Tem um outro também, um outro rapaz que tocava com a gente que ele também é professor de música também, toca em algumas orquestras. Só dois que eu conheço, agora os demais...

Ah, até que deu frutos, assim, né? Você tocando na banda.

É. Eu continuei, mas igual eu falei, não sou profissional. Profissional é aquele que estuda, estuda, estuda, né. E ganha pra isso.

Ah, mas pra quem assiste a banda, você não tem noção que as pessoas não são profissionais, que são amadores. Você imagina que todo o mundo é profissional.

É porque lá a gente é , né, é universal.

É, então eu acho que você pode se considerar profissional. É muito bonito.

Eu também acho. É bonito mesmo.

E tá com bastante músicos agora, né. Então...

É que sai uns, entram outros, vai reciclando, né?

É, existe um movimento assim mesmo, né.

Alguns vão fazer outro curso, vão trabalhar em outra coisa, aí saí, e aí vem outro no lugar. Eu já vi vários saindo, vários entrando. Uns vão e depois voltam de novo.

Quantos anos faz que você tá lá?

Já tem uns nove anos que eu tô lá.

Nove anos.

Nove pra dez, já. Bastante tempo.

E você sabe... que quando você entrou já tinha a dona Neide, né?

Tinha.

Você sabe quando ela entrou, mais ou menos?

Ah, eu não lembro. Ela não chegou a falar pra mim. Mas acho que ela tem bastante tempo.

É um ano antes, dois anos antes?

Olha, não sei, viu. Não, acho que mais tempo, hein? Acho que tem bastante tempo que ela tá lá. Não sei se ela foi a primeira mulher de lá. Eu acho que ela foi a primeira mulher.

Eu acho que ela foi a primeira mulher.

Eu acho que sim.

Porque eu acho que ela tá naquela foto do livro da banda. Na capa.

Tá, parece que sim. É, faz tempo que ela tocou, lá. Bastante tempo. Ela só saiu mesmo lá porque teve uma desavença lá com o maestro. Não ela, a filha dela, né? Aí ela preferiu sair.

Que pena, né?

É foi uma pena, foi uma grande perda.

Quem sabe ela volta.

É, mais pra frente pode ser. Vamos ver, né. Como que vai ser as coisas daqui pra frente.

Verdade. Então tá bom.