

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

ANDRÉ RAMOS

ENSINO E APRENDIZAGEM DE INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO: a
construção do caderno pedagógico e do acervo de partituras e gravações da Orquestra
Voadora

RIO DE JANEIRO

2022

André Ramos

ENSINO E APRENDIZAGEM DE INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO: a
construção do caderno pedagógico da oficina da Orquestra Voadora

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Sheila Zagury

Rio de Janeiro

2022

CIP - Catalogação na Publicação

R175e Ramos, André
ENSINO E APRENDIZAGEM DE INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO: a construção do caderno pedagógico e do acervo de partituras e gravações da Orquestra Voadora / André Ramos. -- Rio de Janeiro, 2023.
88 f.

Orientador: Sheila Zagury.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação em Música, 2023.

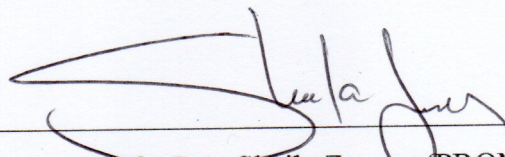
1. Neofanfarras. 2. Fanfarras. 3. Orquestra Voadora. 4. Carnaval. 5. Brass Band. I. Zagury, Sheila, orient. II. Título.

André Ramos

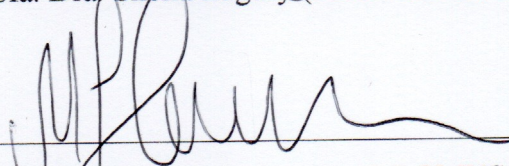
ENSINO E APRENDIZAGEM DE INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO: a
construção do caderno pedagógico e do acervo de partituras e gravações da Orquestra
Voadora

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação Profissional em
Música (PROMUS), Escola de Música,
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre
em Música.

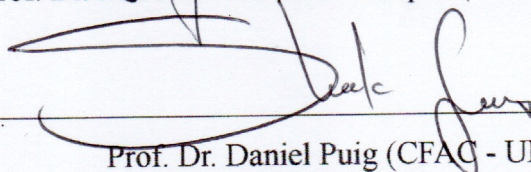
Aprovada em: 17 de Maio de 2023



Prof. Dra. Sheila Zagury (PROMUS-UFRJ)



Prof. Dr. Marcelo Jardim de Campos (PROMUS - UFRJ)



Prof. Dr. Daniel Puig (CFAC - UFSB)

Dedico este trabalho a Sheila Zagury, minha orientadora, que me conduziu com sabedoria e paciência pelos caminhos da pesquisa tal qual uma sherpa. Sua orientação e inspiração foram fundamentais para o desenvolvimento desta obra e para o meu crescimento como pesquisador, professor, músico e ser humano.

Sai pro Largo do Machado pra pegar o Metrô e antes de entrar no buraco tive o prazer de curtir por um bom tempo a Orquestra Voadora. Pô, vendo e ouvindo aqueles jovens músicos tocando bem, com vitalidade e alegria, lembrei de agradecer a Deus por ser músico também. Puxa, quanto bem a gente faz pros outros! Colegas músicos, desejo tudo de bom pra vocês. É nós!

Oscar Bolão

AGRADECIMENTOS

Com muita honra e alegria, gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho. Primeiramente, agradeço à minha família, em especial à minha irmã Paula Ramos, pelo constante e carinhoso apoio e pela orientação ao longo de todo este percurso. Agradeço à minha mãe Marta Viveiros de Castro, de quem tanto me orgulho, por todo o amor que me dedicou e pelos ensinamentos em toda a minha vida. A minha gratidão a meu pai, Carlos Renato dos S. Ramos, por todo incentivo nesta jornada. Sem vocês, nada disso seria possível.

Agradeço também à Luíza Süssekind pelas alegrias e pelo companheirismo nos momentos difíceis. Agradeço a todos os professores e professoras de música que tive a felicidade de conviver e com quem tanto aprendi. Um agradecimento especial ao professor Daniel Puig, que me acompanhou e incentivou desde a minha infância. Sua orientação e ensinamentos sobre a música e sobre a vida foram essenciais e me guiaram até este momento.

Não poderia deixar de agradecer aos mestres e mestras que tanto me ensinaram com seu fazer musical. Deixo meu especial abraço àqueles e àquelas que nos deixaram nos duros anos que se passaram durante a realização deste trabalho. A Oscar Bolão, que talvez nunca tenha tido a dimensão da importância e do apoio gigantesco que nos deu com a publicação que rendeu a epígrafe desta dissertação.

Agradeço aos colegas de banda da Orquestra que ao longo desses anos trabalharam duro na construção e na gestão deste projeto que tanto impactou em nossas vidas. Aos professores da oficina que ao longo da última década conceberam conosco o projeto pedagógico sobre o qual esse projeto se debruça. E por último, mas não menos importante, meus sinceros agradecimentos a todos que participaram do bloco da Orquestra Voadora ao longo de nossa história, e também aos companheiros e companheiras dos blocos de carnaval do Rio de Janeiro.

RESUMO

O presente trabalho versa sobre a produção artística e pedagógica concebida no contexto dos ensaios, apresentações e da oficina de instrumentos de sopro e percussão da Orquestra Voadora. Nos anos que se sucederam à formação da Orquestra, em 2008, várias (neo)fanfarras vêm sendo constituídas em todo o Brasil. Nossa oficina tem atuado como um reconhecido catalisador deste processo. Considerando o potencial dessas experiências de ensino-aprendizagem, o presente trabalho busca sistematizar os conhecimentos que vêm sendo construídos em nosso grupo. São descritos os processos de elaboração de três produtos: um caderno didático com atividades e materiais utilizados nas aulas; uma coleção de arranjos com partituras completas e partes individuais; e um acervo de fonogramas e vídeos gravados por professores e alunos. Objetiva-se que esses produtos ofereçam oportunidades para o desenvolvimento de outros grupos e fanfarras – sendo ponto de partida em direção a diálogos e trocas. Além disso, visamos criar um registro de nossos processos criativos e pedagógicos.

Palavras-chave: neofanfarras, fanfarras, Orquestra Voadora, carnaval, *brass band*.

ABSTRACT

This paper focuses on the artistic and pedagogical production that has emerged from rehearsals, performances, and wind and percussion instrument workshops held by the Orquestra Voadora. Since the group's formation in 2008, numerous (neo)fanfares have been established throughout Brazil, with our workshop serving as a recognized catalyst for this process. Given the potential of these teaching and learning experiences, this paper aims to systematize the knowledge our group has gained. We describe the processes involved in developing three products: a didactic notebook with activities and materials used in classes; a collection of arrangements, including complete scores and individual parts; and a collection of sound recordings and videos made by teachers and students. Our goal is for these products to provide opportunities for the development of other groups and fanfares, serving as a starting point for dialogue and exchange. Additionally, we hope to create a record of our creative and pedagogical processes.

Keywords: neofanfares, fanfares, Orquestra Voadora, carnival, brass band.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Baile no Bola Preta nos anos 1930.....	17
Figura 2: Anacleto de Medeiros, ao centro de braços cruzados, e seus bombeiros músicos. Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro.	19
Figura 3: Fanfaduque - Fanfarra Duque de Caxias – RJ (Fonte: Guia Taubaté).....	20
Figura 4: Foto da matéria publicada no Jornal O Globo ...	32

LISTA DE QUADROS

Tabela 1: Cronograma de entrevistas com professores da oficina da Orquestra Voadora 69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 HISTÓRICO DAS FANFARRAS E DA ORQUESTRA VOADORA	16
1.1 BLOCOS DE CARNAVAL, BANDAS DE MÚSICA E FANFARRAS	16
1.2 BREVE HISTÓRICO DA ORQUESTRA VOADORA	24
2. OFICINA DA ORQUESTRA VOADORA.....	35
2.1. INÍCIO DA OFICINA	35
2.2 CIRCO VOADOR COMO CELEIRO DE FOMENTO CULTURAL	39
2.3 ESPAÇO FÍSICO DA OFICINA.....	41
2.4 CURSOS DE INSTRUMENTOS DE SOPRO.....	41
2.5 CURSOS DE INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO	45
2.6 A PANDEMIA DA COVID-19 E SEUS EFEITOS NO SETOR CULTURAL.....	48
3 OFICINA REMOTA DA ORQUESTRA VOADORA: UMA RECONSTRUÇÃO .	52
3.1 PRIMEIRAS GRAVAÇÕES REMOTAS.....	52
3.2 CRIAÇÃO DO REPERTÓRIO: PERNAS VOADORAS	54
3.3 CRIAÇÃO DO REPERTÓRIO: LIVRO MÁGICO.....	59
3.4 CRIAÇÃO DO REPERTÓRIO: O VÍDEO DE <i>PAGODE RUSSO</i> E O FINAL DA OFICINA REMOTA	61
4 UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A NOSSA PRÁTICA	63
4.1 O PROFESSOR INVESTIGADOR	63
4.2 A BUSCA DA COESÃO MUSICAL E PEDAGÓGICA NA OFICINA DA ORQUESTRA VOADORA	66
4.3 ELABORAÇÃO DO CADERNO DIDÁTICO.....	68
4.4 ELABORAÇÃO DA COLEÇÃO DE ARRANJOS.....	70
4.5 ELABORAÇÃO DA COLETÂNEA DE FONOGRAMAS E VÍDEOS.....	70
5 PRODUTOS.....	72

5.1	CADERNO DIDÁTICO DA ORQUESTRA VOADORA	72
5.2	COLETÂNEA DE FONOGRAMAS E VÍDEOS	75
5.3	COLEÇÃO DE ARRANJOS DA ORQUESTRA VOADORA.....	76
5.4	ACERVO ORQUESTRA VOADORA DE PARTITURAS E GRAVAÇÕES	79
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
7	REFERÊNCIAS	82
7.1	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82
7.2	DISCOGRAFIA.....	85
7.3	ENTREVISTAS.....	85
7.4	VÍDEOS.....	86
8	ANEXO 1 – MATÉRIA PUBLICADA NO JORNAL O GLOBO, EDIÇÃO DO DIA 09 DE MARÇO DE 2013	88
9	ANEXO 2 – MATÉRIA PUBLICADA NO <i>JORNAL O GLOBO</i> NO DIA 14 DE MARÇO DE 2020.....	89

INTRODUÇÃO

O presente trabalho versa sobre a produção artística e pedagógica concebida no contexto da Orquestra Voadora, grupo criado em 2008 na cidade do Rio de Janeiro que se encontra em atividade até os dias atuais. Atuo neste coletivo desde seu início, exercendo as funções de saxofonista, compositor e arranjador. Em 2013 a Orquestra criou uma oficina de instrumentos de sopro e percussão, na qual eu leciono e participo da coordenação. Os cursos foram desenvolvidos de modo experimental pelos músicos do grupo que, ao longo de quase dez anos de experiência, acumularam conhecimentos pedagógicos a partir da interação com alunos de variados níveis de domínio técnico no seu instrumento.

Como será pormenorizado em capítulos posteriores, nos anos que se sucederam à formação da Orquestra Voadora várias fanfarras vêm sendo constituídas em todo o Brasil. Nossa oficina tem atuado como um reconhecido catalisador deste processo. Considerando o potencial dessas experiências de ensino-aprendizagem, o presente trabalho busca sistematizar os conhecimentos que vêm sendo construídos em nosso grupo.

Especificamente, buscarei criar e descrever o processo de elaboração de três produtos: um caderno didático com atividades e materiais utilizados nas aulas; uma coleção de arranjos com partituras completas e partes individuais; e uma coletânea de vídeos e fonogramas do grupo.

Objetiva-se que esses produtos ofereçam oportunidades para o desenvolvimento de outros grupos e fanfarras – sendo ponto de partida em direção a diálogos e trocas – bem como para a reflexão e aperfeiçoamento da própria Orquestra Voadora. Além disso, pretende-se criar um registro de nossos processos criativos e pedagógicos.

O primeiro capítulo busca fornecer um panorama do contexto histórico no qual a Orquestra se insere. Ao descrever brevemente a trajetória dos blocos de carnaval, bandas e fanfarras, pretende-se prover elementos para a compreensão do nosso processo de formação e desenvolvimento. Em seguida, é realizado um histórico da Orquestra em específico.

O segundo capítulo trata da nossa oficina no período entre sua constituição em 2013 e o ano de 2020. São descritos o ambiente cultural, o espaço físico e os cursos que a oficina oferece. Por fim, é narrado como a pandemia da COVID-19 impactou em nossas atividades artísticas e pedagógicas.

O capítulo seguinte aborda a oficina oferecida remotamente durante o período de isolamento social nos anos de 2020 e 2021. Nesta parte são narrados os processos de criação

dos vídeos remotos que integram a coletânea de gravações que faz parte do conjunto de produtos deste trabalho.

O quarto capítulo apresenta o referencial teórico-metodológico que norteou o presente trabalho. Nele é discutido o conceito de professor investigador adotado ao longo da pesquisa. Também é abordado o problema da coesão nos cursos da oficina da Orquestra sobre o qual nos debruçamos, apontando suas possíveis causas e decorrências. A seguir são discutidas as elaborações dos três produtos que foram criados.

No quinto capítulo é feita uma análise dos resultados obtidos na construção do caderno pedagógico, a coleção de arranjos e a coletânea de fonogramas e vídeos. São apresentadas as estruturas destes produtos e seus elementos mais relevantes.

Em minhas considerações finais, discuto os potenciais do material concebido e da pesquisa realizada. Serão abordados também os desafios enfrentados durante o processo e possíveis desdobramentos do trabalho empreendido.

1 HISTÓRICO DAS FANFARRAS E DA ORQUESTRA VOADORA

Este capítulo objetiva traçar um breve histórico a respeito da Orquestra Voadora e manifestações culturais relacionadas ao grupo. Posto que as escolhas artísticas e pedagógicas tomadas pelo grupo ao longo de sua história foram amplamente influenciadas pelo seu contexto histórico, faz-se necessária a compreensão de seus elementos constitutivos para que as seções seguintes deste trabalho possam ser devidamente usufruídas.

Na primeira parte do capítulo, será traçado um histórico de caráter mais geral, abrangendo o carnaval, bandas e fanfarras no Brasil e em outros países. Esta seção compila e analisa informações extraídas em fontes que constam na literatura sobre este tema. Além disso, relata percepções que são fruto de nossas vivências em numerosos blocos de carnaval e fanfarras do Rio de Janeiro.

A segunda parte do capítulo é dedicada ao histórico da Orquestra Voadora em específico. Além de narrar de forma breve acontecimentos importantes na trajetória do grupo, serão analisadas as relações que estabelecidas com o contexto no qual estamos inseridos.

1.1 Blocos de carnaval, bandas de música e fanfarras

Contar a história da Orquestra Voadora e das fanfarras no Brasil é tarefa laboriosa. Primeiramente, como é comum no pensamento sobre manifestações artísticas populares, há muitos agentes envolvidos e diversas interpretações sobre como esta cultura se desenvolve. O que se segue é, portanto, o meu olhar como pesquisador e participante da Orquestra Voadora sobre a formação destes grupos e seu processo de constante transformação até os dias atuais. É também particularmente desafiadora a escolha do ponto de partida desta história, uma vez que ela decorre de um processo que se dá de forma contínua, e sempre nos parece ser possível retroceder na linha do tempo e expandir os horizontes geográficos em busca de suas origens.

A Orquestra Voadora se originou no contexto do carnaval de rua do Rio de Janeiro, sendo este ambiente cultural um dos elementos basilares de sua formação. A concepção da Orquestra foi ensejada pela convivência em blocos de carnaval que nos acolheram como músicos, sem os quais talvez não tivéssemos vivido a experiência de tocar juntos. Por conseguinte, nossa história não poderia ser abordada em profundidade sem versar-se sobre Céu na Terra, Cordão do Boitatá, Songoro Cosongo, Brejeiro e outros blocos de carnaval onde nós da Orquestra Voadora nos conhecemos em meados da década de 2000.

Desta forma, somos marcados por um processo histórico que nos conecta a blocos que desde as primeiras décadas do século XX ocupam as ruas do Rio de Janeiro – como o Cordão da Bola Preta – e também aos que foram criados na chamada “retomada carnavalesca” na década de 1980, como Simpatia é Quase Amor, Suvaco do Cristo entre diversos outros (FERNANDES, 2017).

Embora a Orquestra Voadora apresente características singulares e um papel importante na formação de outros grupos posteriores que com ela compartilham características musicais e artísticas, não é possível compreender a constituição destes coletivos sem levar em conta suas raízes na folia carnavalesca, que desde meados do século XIX vem sendo realizada na cidade do Rio de Janeiro. Esta folia se relaciona com os festejos carnavalescos de todo o Brasil, e com aqueles que há séculos acontecem ao redor do mundo (OLIVEIRA, 2012).



Figura 1: Baile no Bola Preta nos anos 1930. (Fonte: Arquivo do Bola Preta/Divulgação)

Desde seu início, em 2008, a Orquestra Voadora apresenta uma orgânica relação com a rua, sendo este ambiente um fator determinante para a concepção de algumas de suas características musicais. Os instrumentos de sopro e percussão da formação possuem uma grande potência sonora e se compatibilizam com conjunturas que frequentemente se observam em cortejos na rua, como condições acústicas desfavoráveis e um público numeroso. Neste ponto, a Orquestra Voadora se conecta à rica tradição das bandas de música que fazem parte da vida cultural de diversos municípios do Brasil. É importante ressaltar que a concepção do termo “banda de música” que aqui usamos não se refere a um conjunto qualquer de música popular, e sim a uma manifestação cultural específica presente no Brasil desde o século XIX, e que utiliza instrumentações formadas majoritariamente por instrumentos de sopro das famílias dos metais e das madeiras e instrumentos de percussão.

A respeito da tradição das bandas de música brasileiras, Manuela Areias Costa (2012) fornece o seguinte panorama:

O avanço dos portugueses por novas terras e mercados fez com que as tradições musicais do reino influenciassem a música na América portuguesa. Já em 1808, com a vinda da família real para o Brasil e o estabelecimento de uma organização militar na Corte do Rio de Janeiro, as bandas militares se concretizaram e contribuíram diretamente para o surgimento das bandas civis de caráter mais moderno no Brasil oitocentista.

[...]

Apesar da iniciação musical em períodos anteriores, foi somente em meados do século XIX que o campo da produção musical se constituiu de forma mais consolidada pelas bandas de corporações militares e pelas bandas municipais. Já no início do século XX, a banda de música foi a protagonista das primeiras gravações em disco da Casa Edison. (COSTA, 2012)

Outro marco na história da música brasileira ligado intimamente à cidade do Rio de Janeiro é a Banda do Corpo de Bombeiros, fundada por Anacleto de Medeiros em 1896 e tida como a melhor banda de música do Brasil à época (CAMPOS, 2008). O inestimável legado de Anacleto de Medeiros para a cultura brasileira inclui obras que com frequência mesclam ousadamente gêneros da música europeia, como a polca, a gêneros afro-brasileiros vistos com grande preconceito pelas elites brasileiras daquele período, como o maxixe. Anacleto de Medeiros é considerado um dos pilares da estruturação da música popular brasileira, uma vez que a combinação entre tradição europeia e africana realizada por ele e outros compositores, como Chiquinha Gonzaga e Joaquim Antônio da Silva Callado, é um elemento formador do choro, que por sua vez influenciou na formação de diversos gêneros (SOUZA, 2017).

Vale salientar que Anacleto de Medeiros não apenas fundou e regeu bandas de música de renome como também atuou em orquestras de bailes de carnaval (CAMPOS, 2008). É possível perceber que a tradição das bandas de música do Brasil e a da folia carnavalesca não podem ser compreendidas como fenômenos estanques. Pelo contrário, há farta literatura sobre o diálogo que se estabelece entre estas duas tradições em diversas regiões do país. Blocos carnavalescos tradicionais do Rio de Janeiro frequentemente contam com músicos de sopro e percussão que também integram bandas de música civil e militares. A respeito dessa ligação nos dias atuais, é bastante elucidativa a fala de Pedro Ernesto Araújo Marinho, presidente do Cordão da Bola Preta, no evento *online* “O Fio da Meada” realizado no dia 08 de outubro de 2021 pela Liga Amigos do Zé Pereira, da qual este bloco e a Orquestra Voadora fazem parte. Ao comentar sobre as dificuldades econômicas vividas pelos músicos do Cordão da Bola Preta durante a pandemia da COVID-19, Pedro Ernesto afirma que “em tese, não foi tão devastador

porque muitos deles são reformados, ou da Polícia Militar, ou do Corpo de Bombeiros ou até mesmo de outras forças de segurança, são músicos realmente de bandas militares.”¹



Figura 2: Anacleto de Medeiros, ao centro de braços cruzados, e seus bombeiros músicos. Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. (Fonte: DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros*. RJ: Zahar, 2007. p. 59)

Segundo Marcelo Jardim de Campos, as bandas de música brasileiras fazem parte de uma tradição internacional, e as origens de características importantes de sua concepção atual remontam ao final do século XVIII:

Richard Franko Goldman (1910-1980) sugere que o conceito do conjunto de sopros moderno – chamado de banda de música ou mesmo banda sinfônica – tenha começado com a Revolução Francesa e com a organização da Banda da Guarda Nacional Francesa por Bernard Serrette (1765-1858). De acordo com Goldman, o desenvolvimento das bandas foi influenciado mais profundamente pela Revolução Francesa do que por qualquer outro acontecimento anterior ou posterior. Com o crescente interesse em atender aos anseios e ao entusiasmo da população frente ao estabelecimento de uma nova ordem política, a música se tornou uma fantástica e fundamental via de expressão. As bandas ocuparam um importante papel nesse novo cenário: eram organizadas para o povo e pelo povo – e cresceram em proporções jamais vistas, tornando-se essenciais e destacadas nas celebrações patrióticas e festivas ao ar livre. (CAMPOS, 2008, p. 7)

Outra tradição que nos antecede e com a qual compartilhamos alguns elementos artísticos - embora existam importantes dessemelhanças - é a das fanfarras brasileiras, que por sua vez possuem uma íntima relação com a tradição das bandas de música. A palavra “fanfarra” é utilizada em diversos países do mundo, com pequenas alterações de acordo com os idiomas

¹ Ver em *O Fio da Meada*, disponível em: <https://youtu.be/-ENvO-ohN5c?t=6168>

locais para designar formações de instrumentos de sopro e percussão, tendo sido registrada no francês no final da primeira metade do século XVI e no inglês no início do século XVII (PEDROSA, 2007). A palavra pode ser utilizada também, segundo o Dicionário Grove de Música (1994), para designar “um movimento curto e enérgico com muitas notas repetidas” no contexto da música clássica (GROVE, 1994). Segundo Herschmann e Fernandes, “a etimologia do termo “fanfarra” veio provavelmente do “fanfa”, em espanhol, que se relaciona à “ostentação” e também da palavra árabe “farfar”, que remete à ideia de falante e inconstante” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014).

No Brasil, embora outros usos para a palavra sejam correntes, a nomenclatura "fanfarra" tradicionalmente se refere a grupos formados principalmente por instrumentos de percussão, incluindo também instrumentos de metal com mecanismos simples, como cornetas lisas ou com um pisto, de uma ou mais tonalidades. As fanfarras brasileiras diferem das bandas de música por geralmente não utilizarem os sopros da família das madeiras e tampouco os de metal de mecanismo com maior complexidade (PEDROSA, 2007). O autor Lélío Eduardo Alves (2010) aponta que outra característica que difere as bandas de música das fanfarras, nesta acepção do termo, é que as fanfarras “executam suas obras musicais normalmente ao ar livre, em pé e em deslocamento” (SILVA, 2010). Em grande parte dos casos, esses grupos possuem vínculos com instituições militares ou escolares. Mesmo em casos em que não há nenhuma ligação formal com uma corporação, é muito comum nas fanfarras tradicionais brasileiras a presença de elementos coreográficos, como bandeiras, balizas e uniformes ao estilo militar. Conquanto haja entre elas grande diversidade, seus desfiles frequentemente apresentam estéticas que remetem às das paradas militares no que diz respeito a suas organizações espaciais, movimentações e figurinos.



Figura 3: Fanfaduque - Fanfarra Duque de Caxias – RJ (Fonte: Guia Taubaté)

Somam-se a todas essas influências brasileiras, elementos internacionais que tiveram grande importância na história da Orquestra Voadora. Um dos contextos fundamentais para nossa formação foi a convivência nos ensaios e desfiles do bloco Songoro Cosongo, grupo baseado no Rio de Janeiro composto por músicos da Argentina, Venezuela, Colômbia, Chile e do Brasil. O bloco do Songoro Cosongo desfilou no bairro de Santa Teresa, no centro do Rio de Janeiro, entre os anos de 2005 e 2008². Além de gêneros brasileiros, como o frevo e o choro, o grupo tocava salsas, merengues, cumbias, entre outros (HERSCHMANN e CABANZO, 2016). Na experiência artística que vivenciei no Songoro Cosongo, pude observar que seus integrantes frequentemente ensinavam para o bloco particularidades interpretativas relativas tanto aos instrumentos de sopro quanto aos de percussão. Para além deste intercâmbio musical, o Songoro Cosongo contribuiu para a formação da concepção de espetáculos de rua da Orquestra Voadora de várias maneiras. Neste sentido, é emblemática a fala dos autores:

Evidentemente, há outros fatores que contribuíram para o êxito das fanfarras e do carnaval de rua na cidade do Rio – como, por exemplo, o êxito do circuito do samba e choro da Lapa (nos anos de 1990) junto às gerações mais jovens, força do localismo no mundo globalizado, mais segurança nas ruas etc. – , mas o grande mérito e inovação introduzida pelo Songoro Cosongo foi ter mostrado aos músicos e suas redes de fãs que era possível organizar fanfarras e blocos de carnaval, articulando com outros gêneros musicais que não apenas samba ou música brasileira. (HERSCHMANN e CABANZO, 2016, p. 14)

Outro diálogo marcante com a cultura de outros países aconteceu por intermédio do tubista e trombonista estadunidense Tim Malik, que residiu no Rio de Janeiro e fez parte da Orquestra Voadora até o ano de 2014, e teve uma atuação de fundamental importância nos primeiros anos do grupo. O músico é o autor de obras no nosso repertório como *Ferro Velho*³, *Tá na Hora* e *Pra Viagem*, e de arranjos para músicas como *Superstition* e *I Wish*, de Stevie Wonder, e *Pagode Russo*, de Luiz Gonzaga. Entre diversos contextos de sua formação musical, o músico havia participado da *marching band* da universidade estadunidense em que se formou. Segundo o autor Reebee Garofalo (2020), as *marching bands* são um tipo de formação instrumental muito presentes em escolas e universidades, e constituem uma forte tradição nos Estados Unidos, representando um dos muitos desdobramentos que as bandas militares tiveram na cultura musical do país. Sobre as bandas militares e as relações entre esta manifestação e as raízes da música popular estadunidense, o autor afirma:

² O grupo possuía também uma formação reduzida para apresentações de palco, que permaneceu ativa até 2014. Ver em HERSCHMANN e CABANZO (2016).

³ O arranjo de Ferro Velho consta no Acervo de Partituras e Gravações da Orquestra Voadora. Ver no capítulo 5.

A formação de *marching bands* afro-americanas foi paradoxalmente acelerada pelos militares em tempos de guerra durante os anos de formação dos Estados Unidos. Frequentemente obrigados a servir nas forças armadas, mas proibidos de portar armas, os soldados afro-americanos serviam “como bateristas, flautistas, trompetistas ou pioneiros⁴” (Southern 1971, 43). Na Primeira Guerra Mundial, os sargentos afro-americanos haviam introduzido a melodia e a síncope na contagem da cadência militar. Foi esse espírito que encontrou seu caminho nas *marching bands* que se formaram em faculdades e universidades historicamente negras, como Tuskegee, Florida A&M e Alabama State. Em vez de abandonar a tradição militar em sua totalidade, eles a aprimoraram, adicionando funk, estilo e exibicionismo a arranjos rígidos e precisão militar⁵. (GAROFALO, ALLEN e SNYDER, 2020, p. 22, tradução nossa)

Outro exemplo de grupos de instrumentos de sopro e percussão internacionais com os quais foram realizados relevantes intercâmbios culturais é o cenário formado pelas fanfarras francesas. Em 2008, mesmo ano da fundação da Orquestra Voadora, foram realizadas “batalhas de fanfarras”⁶, trocas de arranjos e ensaios com a Fanfare Globe Note. O grupo francês realizava então uma viagem de intercâmbio cultural por nove países, e fazia parte do projeto Fanfare Sans Frontières, uma associação de fanfarras francesas que visa o apoio à infância. Nos anos seguintes, outras fanfarras francesas nos visitaram no Rio de Janeiro, como a Octopus Brass Band em 2011 - também através do projeto Fanfare Sans Frontières - a Dumb and Brass em 2012 e a Grizz-Li em 2013. Estes grupos pertencem a uma duradoura tradição presente em muitos países da Europa, sobre a qual nos esclarece Martino (2014):

Após a Segunda Guerra Mundial, o abominável deu lugar a um desejo de paz e reconciliação. A construção europeia foi implementada e emergiu a cooperação em todas as áreas. Inventada no século XIX, a fanfarra designa uma prática musical coletiva que atende a três critérios. Trata-se antes de tudo um conjunto de instrumentos de sopro (metais e madeiras) e percussões tocados por músicos amadores. A fanfarra é também uma orquestra ao ar livre. Enfim, é a música que “caminha” e desfila para animar a cidade. Em torno dessa prática são formados grupos com sociabilidade específica. Pessoas se encontram, trocam e festejam juntas. Deste ambiente nascem então a camaradagem e a amizade. O aspecto social parece assim indissociável do aspecto cultural e musical. Isso é especialmente verdadeiro para os amadores, para quem a música não é uma profissão, mas um lazer. Vários pontos comuns (aparências,

⁴ Um pioneiro é um soldado especializado, que tem como função principal a realização de diversas tarefas de engenharia militar.

⁵ “The formation of African American marching bands was paradoxically accelerated by the military in times of war during the formative years of the US. Often required to serve in the military, but forbidden to bear arms, African American soldiers served “as drummers, fifers, trumpeters, or pioneers” (Southern 1971, 43). By World War I, African American drill sergeants had introduced melody and syncopation to military cadence counting. It was this spirit that found its way into the marching bands that formed at historically black colleges and universities such as Tuskegee, Florida A&M, and Alabama State. Rather than abandoning the military tradition in its entirety, they have enhanced it, adding funk, style, and showmanship to tight arrangements and military precision.” (GAROFALO, ALLEN e SNYDER, 2020)

⁶ Encontros onde os grupos se alternam na performance das músicas.

funcionamento, repertório etc.) permitem evidenciar a existência de um modelo europeu de fanfarra⁷. (MARTINO, 2014, p. 1, tradução nossa)

Martino (2014) afirma que as fanfarras europeias, em muitos casos, promovem em suas apresentações um clima de informalidade e irreverência bastante distinto dos grupos de tradição militar que, no Brasil, são historicamente reconhecidos por esta nomenclatura. Por outro lado, é importante observar que o território europeu é vasto e reúne culturas e tradições distintas, havendo importantes especificidades nos contextos que envolvem as fanfarras em diferentes regiões deste continente. Algumas das características elencadas por Martino, como a prevalência de músicos amadores, não são presentes em grande parte das fanfarras de países da região dos Bálcãs, como a Fanfare Ciocarlia, da Romênia. Vale ressaltar também que, sobretudo a partir da década de 2010, o cenário das fanfarras em países como a França e a Alemanha passou por grandes transformações, com o surgimento de numerosos grupos integrados por músicos profissionais.

A formação instrumental das fanfarras francesas tradicionalmente inclui os instrumentos de metal mais complexos, como sousafones, trompetes e trombones e também frequentemente os da família das madeiras, como saxofones e clarinetas. Os instrumentos de percussão mais presentes nas fanfarras europeias são o bumbo e a caixa, também muito utilizados em *marching bands* estadunidenses. Em ambos os contextos, a caixa muitas vezes é sustentada por uma estrutura que se prende ao tronco do músico chamada *carrier*, a qual se prendem também outros instrumentos, como o *wood block*, o prato de ataque e o *hi-hat*. Desde a segunda metade da década de 2000, alguns músicos franceses que tocavam em fanfarras em seu país de origem se mudaram para o Rio de Janeiro, atuando de uma forma marcante no carnaval e na música tocada na rua da cidade. Como exemplo, podemos citar Tom Huet, tubista francês, que fez parte da Orquestra Voadora aproximadamente entre 2011 e 2019 e participou da gravação de três de nossos *singles*. Outro músico francês cuja atuação no cenário das fanfarras cariocas exemplifica bem o intercâmbio entre seu país de origem e o Brasil é o trombonista Clément Momberau, que participou da criação de grupos como o Bagunço e a

⁷ “Après la Seconde Guerre mondiale, l’abominable laisse la place à un désir de paix et de réconciliation. La construction européenne se met en place et des coopérations dans tous les domaines voient le jour. Inventée au XIXe siècle, la fanfare désigne une pratique musicale collective répondant à trois critères. Il s’agit tout d’abord d’un ensemble d’instruments à vent (cuivres et bois) et de percussions joués par des musiciens amateurs. La fanfare est également un orchestre de plein air. Enfin, c’est une musique qui « marche », qui défile pour animer la cité. Autour de cette pratique se forment des groupes avec des sociabilités spécifiques. Les gens se rencontrent, échangent, font la fête ensemble. De la camaraderie, de l’amitié naissent. L’aspect social paraît ainsi indissociable de l’aspect culturel et musical. Cela est particulièrement vrai pour les amateurs, ceux pour qui la musique n’est pas un métier mais un loisir. Nombre de points communs (apparences, fonctionnement, répertoire, etc.) permettent de mettre en évidence l’existence d’un modèle européen de la fanfare.” (MARTINO, 2014, p. 1)

Technobrass, além do bloco Tekinão, que em seus desfiles de carnaval frequentemente conta com a participação instrumentistas vindos da França.

Foi neste rico cenário cultural do Rio de Janeiro marcado por influências culturais tão diversas que a Orquestra Voadora se formou, com o intuito de atuar durante todos os meses do ano, e não apenas nos meses que antecedem o carnaval. Outros grupos se formaram neste ambiente, compartilhando com a Orquestra Voadora elementos artísticos como a instrumentação e mesmo referências relativas ao estilo e repertório. Começou-se nesta época a usar a nomenclatura “fanfarra” ou “neofanfarra” para se referir a estes grupos, e o termo “neofanfarrismo” para designar o movimento formado por estes coletivos. A respeito destes grupos, Herschmann e Fernandes (2014) nos esclarecem:

No Brasil, o estilo da fanfarra – com características tradicionais – está articulado ao das bandas militares. Sua prática está espalhada pelo país, podendo ser encontrada em desfiles cívicos, apresentações em estádios esportivos e celebrações especiais na maioria das cidades brasileiras. [...] Evidentemente, as fanfarras (ou, como alguns atores preferem, as neofanfarras) cariocas analisadas aqui têm uma formatação e uma atuação no espaço urbano distintas do universo das bandas militares e fanfarras tradicionais. É um movimento que emergiu com muita força na segunda metade da primeira década do século XXI.” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014, p. 36)

Em 2015, o Rio de Janeiro sediou o HONK! Rio, primeira edição brasileira do *HONK! Festival*. A Orquestra Voadora se apresentou nesta edição e em várias posteriores. O *Honk! Festival* teve origem nos Estados Unidos em 2006, reunindo *brass bands* de diferentes regiões do país. O festival é realizado de forma colaborativa e tem uma proposta de engajamento político dos participantes, como sugere seu subtítulo “Festival Internacional de Fanfarras Ativistas”. O festival HONK! é atualmente realizado em cidades brasileiras como São Paulo, Brasília, Porto Alegre, Belo Horizonte além do Rio de Janeiro, e conta com fanfarras de diversas localidades do país, promovendo importante troca entre grupos brasileiros e internacionais. A realização do HONK! Rio em 2015, com a apresentação de vinte grupos em sua programação, foi citada no Projeto de Lei 4191/2018, que tinha como proposta a declaração das bandas marciais e fanfarras como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Rio de Janeiro. O projeto foi integralmente aprovado, o que levou à promulgação da Lei nº 8488 em 23 de agosto de 2019 com a mesma ementa.

1.2 Breve histórico da Orquestra Voadora

Adotando uma formação instrumental similar àquela usada nos blocos onde os integrantes se conheceram, a Orquestra Voadora incorporou instrumentos de percussão como a

alfaia e o agbê, muito utilizados em coletivos de maracatu do Rio de Janeiro como o Grupo Maracutaia. Outro elemento característico da Orquestra é o surdo, que juntamente com a alfaia compõe o naipe dos instrumentos de percussão graves, não havendo na formação mais habitual o bumbo, tão presente em coletivos de outros países⁸. Essas peculiaridades conferem à percussão da Orquestra Voadora características bastante identificadas com a tradição da música brasileira. A caixa, no grupo, compõe um *set* que agrega outros elementos, como *hi-hat*, *wood block*, prato de ataque e em alguns casos efeitos como uso de buzinas, *washboards*, etc. Os sopros incluem instrumentos da família dos metais (tuba, eufônio, trombone e trompete) e das madeiras (saxofones e clarinetas).

De início, nos provocava particularmente a experimentação em torno da adaptação de um repertório eclético composto pelas referências musicais dos integrantes do coletivo para os instrumentos de sua formação. Além dos gêneros brasileiros mais presentes no carnaval do Rio de Janeiro, como marchinha, samba e frevo, o repertório do grupo passou a amalgamar elementos da música popular de diversos países e épocas como *rock n' roll*, *afrobeat*, *pop*, músicas de fanfarras de países da região europeia dos Balcãs como Sérvia e Romênia, *hip hop*, entre muitos outros.

O grupo realiza desde o início um trabalho autoral, que ao longo dos anos ganhou uma crescente importância nas apresentações. A exploração das possibilidades musicais de nossa instrumentação representa o fio condutor que conecta músicas com características aparentemente bastante distintas, desde as composições dos nossos integrantes aos arranjos que o grupo elabora para obras de outros autores. Dentre as versões que se tornaram icônicas do repertório da Orquestra Voadora são encontradas obras que provavelmente não eram conhecidas por grande parte do nosso público na época em que foram incluídas, como *Expensive Shit*, de Fela Kuti, e *Bubamara* - composta por Nelle Karajlić, Vojislav Aralica e Dejan Sparavalo para a trilha sonora do filme *Black Cat, White Cat* do cineasta sérvio Emir Kusturica. Características musicais que um determinado arranjo apresenta - como sua rítmica, agógica, variações de dinâmica e os contornos melódicos da obra - exercem uma influência preponderante na maneira como diferentes públicos podem reagir às músicas de nosso repertório. Por outro lado, músicas cujas letras e melodias são conhecidas e cantadas pelo

⁸ Em um momento posterior, a Orquestra incluiu na sua formação de palco a bateria, que contém o bumbo, em parte das apresentações.

público desempenham uma função importante em nosso repertório, principalmente em desfiles de carnaval.

Os ensaios do grupo começaram em 2008, e a esta época eram frequentemente realizados nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Esses encontros eram abertos não somente ao público, mas também a músicos com diferentes níveis de domínio técnico dos instrumentos. Sobre sua participação nos ensaios abertos da Orquestra Voadora, o autor e saxofonista Emerson da Costa Alves de Jesus (2019) narra em sua dissertação de Mestrado:

Ao longo dos três primeiros anos do bloco, entre idas e vindas, consegui acompanhar o processo inicial das práticas musicais da Orquestra Voadora, ora participando, ora apenas frequentando os ensaios abertos. Havia a participação, cada vez mais expressiva e contagiante, de um público jovem e, mesmo aqueles que estavam ali para assistir ao ensaio aberto, encantados com a forma irreverente e divertida com que os participantes tocavam, eram atraídos por essa prática musical do grupo. Começaram a chegar, então, diversas pessoas com seus instrumentos, sem qualquer habilidade ou mesmo conhecimento musical, mas com muita disposição para aprender a tocar e poder participar do desfile oficial do bloco. O interesse dos participantes pelo aprendizado da música chamou minha atenção e percebi, então, que os encontros ganhavam dimensões cada vez maiores, pois havia se constituído um espaço acolhedor para qualquer pessoa que desejasse tocar um instrumento. Pude presenciar diversos momentos nos quais participantes mais experientes se ofereceram a ajudar aqueles com mais dificuldades. Isso contribuiu para a iniciação de muitos participantes na prática de instrumentos de sopros e/ou percussão. (JESUS, 2019, p. 13)

No carnaval de 2009, foi realizado o primeiro desfile da Orquestra Voadora, nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro onde eram realizados os ensaios do bloco. Mesmo sem nenhuma divulgação oficial, o público que compareceu a este primeiro desfile foi muito maior do que qualquer um de nós esperava, reunindo aproximadamente três mil pessoas. É importante ressaltar que os músicos do grupo não buscavam ativamente a atração de um público numeroso para nossos ensaios ou desfiles. Nossa postura, no entanto, sempre foi marcada pela não adoção de medidas para restringir ou despistar o público, a fim de acolher em nossos desfiles não apenas pessoas pertencentes ao círculo social dos integrantes, mas a cidade do Rio de Janeiro em sua diversidade. Nos anos que se seguiram, este aumento do público e da quantidade de músicos na Orquestra Voadora nos trouxe grandes desafios logísticos, artísticos e pedagógicos.

Em seus primeiros anos, a Orquestra Voadora passou a receber convites para apresentações remuneradas em lugares fechados, como casas de *show*. Para realizar estes espetáculos, a Orquestra Voadora passou a contar com uma formação de palco, que ao longo dos anos variou entre onze e dezesseis seu número de integrantes. Este núcleo passou a ter um importante papel na organização do coletivo, se coordenando na estruturação dos ensaios,

apresentações e repertório da Orquestra Voadora. Esta formação menor do grupo passou a ser referida pelos participantes como a “banda”⁹, enquanto a formação maior, aberta aos músicos em geral, ficou conhecida como o “bloco”.

No momento atual, a formação para *shows* da Orquestra Voadora conta com Daniel Paiva, Gabriel Barbosa, Hugo Prazeres, Leonardo Campos, Lula Mattos, Marcelo Azevedo, Marco Serragrande, Mariana Trigo, Pedro Araújo de Oliveira, Tiago Rodrigues, além de mim. Ao longo dos anos, também fizeram parte da Orquestra Voadora os músicos André Fioroti, Carlos Molina, Juliano Pires, Júlio Batista, Márcio Sobrosa, Sérgio Genovencio, Vicente Quintela, Tom Huet e Tim Malik. A atuação em *shows* da Orquestra se tornou uma atividade profissional, demandando de seus membros sistematicamente a dedicação de tempo e esforços significativos em sua capacitação e na gestão do projeto. Para a produção destes *shows*, a Orquestra Voadora passou a contar com uma equipe de produção que, em diferentes períodos ao longo dos anos, foi integrada por Bárbara Bono, Tatiana Domais, Joa Azria e Michelle França.

De início, a “banda” apresentava certa heterogeneidade quanto à educação musical formal de seus membros, abrangendo desde alunos e egressos de faculdades até músicos com experiência, sobretudo, prática. Nunca houve, no entanto, uma valorização maior no grupo em relação à educação em instituições de ensino, sendo a experiência prática e os meios não formais de aprendizado igualmente valorizados. A diversidade de abordagens e trajetórias musicais sempre foi vista como uma das riquezas do nosso coletivo. A busca dos integrantes da “banda” da Orquestra Voadora pela capacitação musical e pela evolução da qualidade musical do grupo foi um fator significativo para sua profissionalização. No atual momento, dois integrantes deste núcleo realizam seus mestrados em Música com temas relacionados à Orquestra Voadora¹⁰, enquanto dois outros membros são alunos de cursos superiores: Daniel Paiva cursa o Bacharelado em Música Popular Brasileira - Arranjo da UNIRIO, e Lula Mattos faz o curso de Licenciatura em Música da UNIMES/SP.

⁹ A palavra “banda” é aqui usada de maneira genérica, não se referindo neste contexto às “bandas de música” anteriormente abordadas.

¹⁰ O presente trabalho se soma ao que está sendo realizado por Pedro Araújo de Oliveira no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ.

Mesmo com a separação entre “bloco” e “banda”, o grupo preservou um clima de pouca hierarquização e de coletividade, expressos no bordão “Não há maestro!”¹¹ gritados nas apresentações da Orquestra durante a introdução da música *Purple Haze*, de Jimi Hendrix. Este bordão se relaciona com o filme *Ensaio de Orquestra*, de Federico Fellini, uma das referências artísticas compartilhadas pelos integrantes do grupo. No enredo do filme, músicos de uma orquestra sinfônica se rebelam contra o maestro, levando a rupturas com esta figura de autoridade que representam metaforicamente novas organizações da própria sociedade.

A separação tênue entre artistas e plateia que a Orquestra Voadora imprime em suas apresentações é uma característica que o grupo carrega desde suas origens no carnaval de rua. Neste contexto, o público não se comporta como um mero espectador dos músicos. Pelo contrário, ele se expressa através de fantasias, canto e dança, constituindo parte primordial da vivência artística que constitui o carnaval de rua. A busca por uma experiência que envolva todos os presentes é um elemento norteador de nossa concepção de espetáculo. A proximidade física com o público (característica de espaços como a rua) sempre marcou nossas apresentações, mesmo em casas de show. É uma tradição do grupo a realização de uma parte de cada espetáculo em meio ao público, com os músicos descendo do palco para as músicas finais. Em alguns casos, as apresentações são inteiramente realizadas em meio ao público, mesmo em casas de show onde há palco disponível, fazendo uso da potência acústica dos instrumentos ou equipamentos de microfonação sem fiação.

Elementos coreográficos, cênicos e circenses que envolvem a participação ativa do público também sempre foram uma característica das apresentações da Orquestra Voadora. O compartilhamento do espaço (e o valor simbólico que este ato representa) se reflete na performance, que muitas vezes depende da interatividade com o público para acontecer plenamente. Um exemplo desta construção coletiva do espetáculo é a *esquisitodance*, conceito criado nos ensaios da Orquestra Voadora e que propõe ao público que cada um dance à sua maneira, inventando passos de preferência “bem esquisitos”, como sugere o canto coletivo que o grupo entoia neste momento, que se soma aos solos dos instrumentos de sopro na música *Chameleon*, de Herbie Hancock. A *esquisitodance* foi elaborada em conjunto com a dançarina e pesquisadora Andreia Chiesorin, que estabelece uma parceria de longa data com a orquestra.

¹¹ Este bordão viria anos mais tarde a ser abordado na tese de mestrado de Emerson da Costa de Jesus intitulada ““NÃO HÁ MAESTRO!”: investigando a prática musical coletiva nas oficinas de sopros e percussão da Orquestra Voadora” defendida em 2019 no Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ (JESUS, 2019).

Outra particularidade do grupo, ligada inclusive à escolha de seu nome¹², é a possibilidade de tocar em locais diversificados, como escolas, hospitais, quadras de esporte, cinemas, praças, etc, uma vez que não depende da amplificação elétrica. Se relacionando com uma vasta gama de espaços, a Orquestra Voadora estabeleceu fortes vínculos com a vida comunitária do Rio de Janeiro, como observado no trabalho de campo relatado por Herschmann e Fernandes (2014):

No caso da Orquestra Voadora, este grupo é especialmente valorizado pelo público e no universo das fanfarras, pelo cuidado que os integrantes têm com a performatividade dos concertos. Na realidade, ao longo dos concertos, os componentes do grupo interagem de forma intensa e nômade com os frequentadores: invariavelmente eles rompem com a lógica de palco ou da roda: assim não só circulam entre o público, mas também dançam e formam trenzinhos com a maioria dos presentes. O ambiente de proxemia criado em torno de fanfarras (como, por exemplo, Fanfarrada, Os Siderais, Orquestra Voadora, Cinebloco etc.) é meio carnavalesco, ou melhor, circense, contando com a presença de artistas performáticos que recitam poemas, jogam malabares e perambulam em pernas de pau. Mesmo pesquisadores experientes são envolvidos (contagiados corporalmente) de alguma forma pelo ambiente de irreverência, de sensação de liberdade (meio pueril) e de êxtase. Repensando a experiência construída em torno deste e de outros concertos de rua que foram pesquisados e apresentados nesta publicação, poder-se-ia afirmar que, ao menos temporariamente, para todos os presentes, o fato de se viver em uma cidade marcada também pela exclusão social e pelo medo de circular em algumas áreas é colocado em segundo plano. (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014, p. 46)

Com a repercussão e crescimento do projeto, no ano de 2010 já era esperado um público maior para o desfile de carnaval do grupo, que mudou sua localidade para a pista do Aterro do Flamengo, com o intuito de preservação ambiental dos jardins do Museu de Arte Moderna. O desfile de 2010 foi marcante para o grupo, uma vez que neste momento tivemos a dimensão das dificuldades inerentes à realização de um evento de tão grandes proporções. Enfrentamos nesta ocasião, diversos percalços do ponto de vista da infraestrutura. Mesmo com os numerosos músicos que a Orquestra já reunia e sua potência sonora, se mostrou completamente inviável atender a um público de milhares de pessoas sem usar amplificação elétrica com as condições acústicas de um lugar totalmente aberto. Para uma grande parte do público presente neste ano não foi possível ouvir o som tocado pelos músicos, fato que pode ser comprovado por filmagens realizadas neste dia. Em consequência disto, ocorreu um verdadeiro amontoamento de pessoas nas áreas próximas aos músicos onde o som podia ser escutado, atrapalhando a execução musical e, mais gravemente, causando riscos à integridade física dos participantes. Outro fator que prejudicou bastante o desfile deste ano foi a quantidade

¹² É interessante destacar que a escolha do nome “Orquestra Voadora” não teve em seu momento de criação uma ligação direta com o nome do “Circo Voador”, espaço que posteriormente viria a acolher nossa oficina de instrumentos de sopro e percussão.

insuficiente de vendedores de bebidas, levando tanto o público quanto os artistas a ficarem sem qualquer hidratação durante um longo período de tempo. Isto se revelou bastante preocupante, principalmente levando-se em conta o forte sol e o solo de asfalto em que a apresentação aconteceu. Uma possível causa para este problema levantada pelos integrantes da orquestra foi a repressão dos vendedores ambulantes de bebidas por parte das forças de segurança do Estado, uma vez que neste ano acirrou-se a fiscalização. A partir deste momento, esta atividade passou a ser permitida apenas a vendedores cadastrados que comercializavam exclusivamente a marca patrocinadora do carnaval de rua do Rio de Janeiro. Neste ano, tornou-se claro para o grupo que o desfile não poderia ser realizado de forma segura sem um investimento considerável em sua infraestrutura.

O desfile de carnaval do ano de 2010 foi também a ocasião em que a Orquestra Voadora começou a reunir um maior grupo de pernaltas, ou seja, artistas sobre pernas de pau. Este elemento já fazia parte do carnaval e manifestações culturais de diversas localidades do Brasil, e no Rio de Janeiro foi fomentado de maneira relevante pela Grande Companhia de Mistérios e Novidades. Este grupo foi criado em São Paulo, em 1981, e migrou para o Rio de Janeiro em 1998. A companhia utiliza a linguagem da perna de pau somada a diversas tradições populares brasileiras na construção de espetáculos teatrais de rua (RABETTI, 2017). A Grande Companhia de Mistérios e Novidades constitui uma ala de pernaltas no bloco Escravos da Mauá, e desenvolve projetos sociais como o Gigantes Pela Própria Natureza, onde promove formações artísticas e em pernas de pau. Em 2010, a Orquestra Voadora reuniu em seu desfile um grupo de pernaltas que faziam, ou haviam feito, parte da Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades ou de seus projetos, como Conceição Carlos, Tainá Mécun, Gui Stutz, Pedro Struchiner, Igor Carlos, Ricardo Gadelha, entre outros. Estabeleceram-se então fortes laços entre estes artistas e a Orquestra Voadora e esta união atraiu um grupo cada vez maior de pernaltas para nossos desfiles e apresentações. Nos anos seguintes, as pernas de pau se tornaram um elemento cada vez mais presente em blocos carnavalescos do Rio de Janeiro.

No desfile de carnaval de 2011 da Orquestra Voadora, pela primeira vez toquei o saxofone barítono sobre pernas de pau (fato que viria a se repetir em todos os desfiles até o carnaval de 2020). Neste ano, a Orquestra fez grandes investimentos na infraestrutura de seu desfile de carnaval. Montamos um esquema de hidratação para os músicos, e foram contratados seguranças para formar o cordão de isolamento. A artista Joana Lyra confeccionou para o grupo um grande pássaro alegórico feito de uma estrutura de metal leve coberta com tecidos coloridos, com hastes de sustentação que movimentam o corpo e as asas de forma independente, criando um efeito visual de voo. Além disso, o grupo adquiriu um conjunto de microfones,

transmissores e receptores sem-fio com recursos advindos das apresentações remuneradas realizadas pela “banda” no ano anterior. Para o desfile foi contratado um carro de som que, diferentemente dos trios elétricos, não transportava músicos. Os membros da “banda” e alguns integrantes mais experientes do “bloco” tinham o som de seus instrumentos captados pelos microfones individuais, enquanto microfones cardioides alçados por técnicos com a ajuda de suportes do tipo vara captavam os demais instrumentistas. A amplificação permitiu também que o mestre de cerimônias Carlos Smith (mais conhecido como Lencinho), que já acompanhava a Orquestra Voadora de outras formas desde o primeiro desfile, interagisse com o público verbalmente entre as músicas, estabelecendo uma importante comunicação.

Com este formato, a Orquestra visava resolver os problemas de amplificação sonora sem criar um distanciamento entre os músicos da “banda” e os do “bloco”, e também em relação ao público, mantendo a proximidade tão crucial para o grupo. Este modelo de espetáculo representou um grande desafio para nós, uma vez que não nos baseamos em uma experiência prévia nossa ou de outros grupos com este esquema de captação sonora. Havia muitas dúvidas quanto ao comportamento do sistema de captação sem-fio em um ambiente aberto como o Aterro do Flamengo, à qualidade sonora do carro de som e a questões como a microfonia que poderia ser causada pela realimentação do sistema de amplificação. O objetivo principal era criar um espetáculo que pudesse ser apreciado à distância, tanto através de elementos sonoros quanto visuais, proporcionando uma melhor experiência e mais segurança para os artistas e o público. Apesar de todos esses desafios, o desfile de 2011 foi uma experiência muito positiva para o grupo. A qualidade da amplificação dos instrumentos superou nossas expectativas, atendendo ao público satisfatoriamente, em larga medida graças à competência de nossa equipe técnica, integrada por Renato Godoy, Rafael Kalil, Theo Travassos, entre outros.

Segundo a matéria do Jornal O Globo, publicada no dia seguinte, o desfile reuniu 25 mil pessoas e “contribuiu para o clima de festa no Rio.”¹³

¹³ Ver em Anexo 1.



A ORQUESTRA VOADORA arrastou cerca de 25 mil foliões pelas pistas do Aterro do Flamengo e ajudou a colorir a cidade no último dia de carnaval, quando blocos levaram multidões às ruas do Rio

Figura 4: Foto da matéria publicada no Jornal O Globo, edição do dia 09 de março de 2013

Os desfiles de carnaval dos anos seguintes (até 2020) mantiveram características importantes do desfile de 2011, como a utilização da microfonação sem-fio e o carro de som. É interessante observar que todos os desfiles da Orquestra Voadora no Rio de Janeiro neste período foram deficitários do ponto de vista financeiro, tendo sido em parte custeados pelos próprios artistas que trabalham na sua produção. O carnaval de rua do Rio de Janeiro é um evento que representa a principal fonte de recursos da cidade nesta época do ano, mobilizando direta e indiretamente toda uma cadeia produtiva. Embora grandes corporações obtenham lucros expressivos desta efeméride, os músicos e demais artistas que realizam o carnaval de rua enfrentam grandes dificuldades financeiras, burocráticas e logísticas para viabilizar seus blocos. Unindo esforços na reivindicação de um modelo de carnaval de rua que seja viável, a Orquestra Voadora integra desde 2013 a Liga dos Amigos do Zé Pereira, ao lado (atualmente) dos blocos A Rocha, Céu Na Terra, Cordão da Bola Preta, Laranjada, Quizomba, Toca Raul, Último Gole

e Vaga Lume. Rodrigo Mariani de Rezende, que atua como organizador desta liga de blocos, no evento *online O Fio da Meada* realizado em 2021, fez as seguintes afirmações¹⁴:

A gente consegue realmente viabilizar os desfiles dos blocos que estão na Liga do Zé Pereira, mas eles são deficitários. Eles não são desfiles que se pagam cem por cento. A gente tem que rebolar para fazer a coisa acontecer com o que tem. E nós temos acesso. A gente consegue fazer Lei de Incentivo à Cultura, a gente tem relacionamentos com captadores de recursos, com pessoas que são nossas aliadas para buscar os recursos, tem relacionamento com o patrocinador oficial do carnaval, que é a Ambev¹⁵ que está há anos. E se a gente que está nesse lugar não consegue ainda fazer alguma coisa absolutamente (pelo menos) paga, no azul, você imagina os blocos que não estão no eixo centro-zona sul. (REZENDE, 2021)

No ano de 2012, a “banda” da Orquestra Voadora fez uma turnê por cinco países da Europa: França, Portugal, Espanha, Bélgica e Inglaterra. Nesta viagem, tivemos a oportunidade de (re)encontrar grupos musicais com os quais logramos estabelecer significativos laços e intercâmbios artísticos. Tivemos a experiência de realizar apresentações em ambientes diversos, marcados por outros contextos culturais. Foi curioso notar que, embora os públicos para os quais nos apresentamos nestas ocasiões possuam características que lhes são singulares, houve significativas semelhanças em relação a suas participações em nossos espetáculos. Em todos estes países, a formação de instrumentos de sopro e percussão dedicados à música popular era algo conhecido e pertencente à cultura local, tendo passado por diferentes processos de transformação em cada localidade. Um dos momentos marcantes desta turnê foi a participação no Festival Balkan Trafik!, na cidade de Bruxelas, dedicado à música, ao cinema e à arte de rua balcânicas. Ao encontrar artistas de diferentes tradições, foi possível reconhecer que a música e os demais aspectos do espetáculo que fazemos são carregados de elementos que narram os processos históricos e sociológicos que atravessaram nossas culturas.

Em 2013, a Orquestra Voadora lançou seu primeiro álbum, intitulado *Ferro Velho*. O álbum foi coproduzido por Tim Malik e por mim, e lançado pelo selo Da Lapa da gravadora Biscoito Fino. O repertório do disco inclui um total de onze músicas, sendo três delas composições de Tim Malik (*Ferro Velho*, *Tá Na Hora* e *Pra Viagem*), uma composição minha (*Elefante*), e outras sete obras de autores não pertencentes à Orquestra Voadora. Também no ano de 2013, a Orquestra Voadora deu início à sua oficina de instrumentos de sopro e percussão, que será abordada em mais detalhes nos capítulos posteriores deste trabalho. Nos anos que se seguiram até 2020, a Orquestra Voadora lançou três outros *singles*, todos de obras de minha autoria: *Technocirco* (2020), *Revoar* (2021) e *Pernas Voadoras* (2021).

¹⁴ Ver em *O Fio da Meada*, disponível em: <https://youtu.be/-ENvO-ohN5c?t=7398>

¹⁵ Empresa dedicada à produção de bebidas, dentre as quais cervejas, refrigerantes e energéticos.

Nesse percurso histórico, procurei nomear atores fundamentais que marcaram o trabalho da Orquestra Voadora até os dias atuais e ressaltar os princípios basilares que fundamentam nosso trabalho, os quais sintetizo como: a) democratização do carnaval de rua; b) democratização do ensino de instrumentos; c) interface entre música e performance, com cuidados estéticos e artísticos; d) engajamento político, entendendo que o lugar que ocupamos nos traz compromissos em debater e nos pronunciar de forma saudável sobre temas políticos de nosso país; e) organização coletiva pouco hierarquizada.

2. OFICINA DA ORQUESTRA VOADORA

Este capítulo versará sobre a oficina da Orquestra Voadora, discutindo os contextos histórico e cultural em que ela se insere. Embora trate de aspectos gerais da oficina, o enfoque dado privilegia seu formato presencial, ou seja, como ela se estruturou durante os anos entre sua criação e o período de isolamento social devido à pandemia da COVID-19. O objetivo principal desta seção é apresentar os preceitos pedagógicos da oficina, bem como discutir os elementos que levaram a suas elaborações.

Primeiramente, será discutido o processo histórico através do qual nossos ensaios abertos culminaram na constituição de nossa oficina de instrumentos de sopro e percussão. Como será debatido, as formas de produção artística elaboradas durante os ensaios nos primeiros anos do bloco serviram como base para a elaboração da oficina e marcam profundamente nossas aulas até os dias atuais.

No subcapítulo seguinte, será apresentado o contexto cultural em que a oficina se desenvolveu. Dada a importância do Circo Voador na vida cultural do Rio de Janeiro, se faz necessário uma discussão a respeito das influências que as concepções artísticas vivenciadas neste espaço exerceram direta e indiretamente sobre a Orquestra Voadora e sua oficina. Em seguida, o Circo Voador será abordado enquanto espaço físico, com o objetivo de discutir a importância das condições locais na elaboração da metodologia utilizada em nossas aulas.

Por fim, serão discutidos em específico os cursos dos instrumentos de sopro e de percussão. Visto que existe uma grande heterogeneidade entre as metodologias utilizadas, serão analisadas as particularidades de cada curso, além dos preceitos básicos que perpassam toda a oficina.

2.1. Início da oficina

A experiência da Orquestra Voadora nos ensaios abertos do bloco de carnaval foi o elemento motivador das oficinas de instrumentos musicais do grupo. A proposta de acolhimento de músicos de variados níveis de experiência se tornava um desafio cada vez maior à medida em que o grupo se tornava mais numeroso. A Orquestra recebia também pessoas que estavam tendo seus primeiros contatos com os instrumentos musicais, e que ainda não tinham o domínio necessário para tocar todo o nosso repertório. Muitos esforços eram feitos em busca deste acolhimento, como a seleção de um repertório para o bloco que visava a inclusão de uma grande proporção de músicas tecnicamente simples (ou que pudessem ser simplificadas para os

iniciantes). Os participantes, independentemente do nível de experiência, eram incentivados a buscar um processo de formação musical paralelo aos ensaios, como aulas particulares ou escolas de música. O domínio do repertório acontecia de forma gradual e de acordo com as possibilidades dos integrantes. Ao mesmo tempo, eram cobrados postura responsável e cuidado com a sonoridade coletiva.

No decorrer dos primeiros anos do grupo, fomos bastante procurados por pessoas interessadas em participar de uma futura oficina de instrumentos musicais ministrada por nós. Era possível notar que muitos não se sentiam confortáveis em dar seus primeiros passos nos instrumentos diretamente nos ensaios, nos demandando um processo pedagógico que lhes oferecesse ferramentas para esta participação. Já havia oficinas de outros blocos de carnaval do Rio de Janeiro, como a do Monobloco, criada no ano de 2000 (GREGORY, 2012) e éramos frequentemente questionados sobre quando lançaríamos a nossa. Foram necessários alguns anos de trabalho do grupo para que nos sentíssemos confortáveis para a inauguração de uma oficina. Do ponto de vista pedagógico, a elaboração dos cursos nos apresentava importantes desafios.

Se por um lado o ensino coletivo de instrumentos de percussão em oficinas de blocos de carnaval do Rio de Janeiro não era uma novidade, para os instrumentos de sopro a realidade era bastante distinta. Comumente, em escolas de música tradicionais que fazem parte da tradição música de concerto os cursos possuem programas pedagógicos em que a prática de conjunto instrumental é acompanhada (ou precedida) por matérias teóricas e aulas dos instrumentos individuais ou em pequenos grupos. Podemos citar como exemplo desta combinação de disciplinas que acompanham e dão suporte à prática de conjunto a Escola de Música Villa-Lobos, uma instituição de ensino musical pública vinculada à Fundação de Artes do Rio de Janeiro. Nesta escola, o primeiro módulo do curso básico, que dura quatro semestres, é composto por matérias como “Canto Coral”, “Laboratório de Linguagem Musical”, “Introdução à Teoria e Percepção Musical” e “Instrumento”¹⁶. A matéria “Prática de Conjunto” é incluída no Módulo II, acompanhada por aulas de “Instrumento” e “Leitura e Escrita Musical”¹⁷.

Outro exemplo de estrutura curricular que nos ajuda a compreender a forma como a prática de conjunto integra as ementas de instituições de ensino tradicionais do Rio de Janeiro é a oferecida pelo Curso de Extensão em Música da Escola de Música da UFRJ. No curso

¹⁶ As aulas de instrumentos na Escola de Música Villa-Lobos acontecem em duplas (de alunos). Informações coletadas em dezembro de 2021, através do site da Escola de Música Villa-Lobos: <https://www.emvilla-lobos.com/plans-pricing>

¹⁷ Idem nota anterior.

básico¹⁸, que tem duração de quatro anos, a matéria “Linguagem Musical” é oferecida em caráter obrigatório. As matérias de “Prática de Conjunto”, “Canto Coral”, “História da Música”, “Prática de Instrumentos”¹⁹ são optativas. Na organização deste curso, assim como na da Escola de Música Villa-Lobos, pode-se notar uma complementaridade entre as matérias, visando formar toda uma base de conhecimentos que dão suporte à prática de conjunto.

Obviamente, a oficina da Orquestra Voadora nunca pretendeu ser uma escola de música completa que abarcasse na totalidade os conteúdos que um estudante necessita aprender. Fatores como a carga horária e a infraestrutura disponíveis para a oficina nos impediam de ter este tipo de ambição. No entanto, mesmo levando-se em conta que um dos objetivos da oficina é justamente o estímulo à busca por uma formação musical mais aprofundada (seja por meio de aulas particulares ou escolas de música) sempre houve no grupo a consciência da grande responsabilidade que o ofício de dar aulas coletivas de instrumentos musicais para iniciantes representa. O início do processo de aprendizado de um instrumento é uma fase crucial onde a técnica básica do estudante está sendo construída e hábitos – bons ou maus – são assimilados. Conforme afirma Kaplan (1987), “é necessário observar que vícios motores podem ser adquiridos através um estudo desatento e mal direcionado” (KAPLAN apud CERQUEIRA, 2009). A atenção à construção de uma base sólida na técnica do instrumento deve ser redobrada, e os alunos seguem processos individuais de amadurecimento, sendo portanto necessárias orientações distintas para cada um. Por esse motivo, apesar das atividades nas aulas da oficina serem coletivas, se faz necessário um acompanhamento individual, com orientações personalizadas, encontros em separado do restante do grupo e sugestões de material de apoio para cada aluno.

Em relação ao ensino musical nas bandas e fanfarras militares e civis, a oficina da Orquestra Voadora apresenta algumas semelhanças, mas também importantes diferenças. Embora seja comum naqueles ambientes o ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão, existe neles uma tendência a uma hierarquização da qual a oficina da Orquestra Voadora, dado todo o histórico do grupo, visa se afastar. A respeito do ensino em bandas militares e civis, o autor Mauro César Cislighi (2011) afirma:

Para compreender melhor questões de educação musical em bandas de música é necessário considerar “o mundo particular da banda – onde diferentes relações sociais

¹⁸ Informações coletadas em dezembro de 2021, através do site da Escola de Música da UFRJ: <https://musica.ufrj.br/extensao/cursos/basico>

¹⁹ Dependendo do instrumento, as aulas de no Curso Básico da Escola de Música da UFRJ são individuais ou coletivas.

têm lugar” (Higino, 2006, f. 13). As bandas de música preservam uma tradição de características bastante peculiares, relacionadas a procedimentos de ensino, repertório, marcialidade, vestimenta, entre outros. Nesse conjunto de tradições, a manutenção de características militares encontra-se presente (Lima, 2000), podendo ser percebida, por exemplo, na marcialidade, na hierarquia entre os integrantes, entre outros elementos. (CISLAGHI, 2011, p. 2)

A oficina da Orquestra Voadora, por outro lado, desde seu início visa a participação ativa dos alunos e a construção colaborativa de um espetáculo a ser apresentado na rua, nos desfiles de carnaval e em outras ocasiões. A relação que se busca não é hierarquizada, e embora haja um reconhecimento da experiência que os professores possuem e do papel que eles exercem na organização da prática musical que envolve nosso grupo, não existe a imposição de uma autoridade. De uma forma geral, os professores se apresentam para os alunos como Clifton Ware (1997) o “professor *sherpa*” (guia):

Um *sherpa* é um guia budista de montanha ou carregador de bagagens para escaladores nas montanhas do Himalaia. Professores do tipo *sherpa* ajudam os estudantes a superar desafios de aprendizagem ao facilitar o caminho, especialmente durante os estágios preparatórios e introdutórios. Quando o estudante se torna mais proficiente, o professor *sherpa* reduz o controle instrucional, assim encorajando o estudante a assumir uma maior responsabilidade. A relação professor/aluno pode ser considerada uma parceria de aprendizagem.²⁰ (WARE, 1998, p. 259, tradução nossa)

Toda uma rede vem sendo formada ao longo dos anos, reunindo membros do bloco, os alunos e ex-alunos da oficina da Orquestra Voadora. Essa rede proporciona aos estudantes a experiência de participarem em diversos grupos que se formam a cada ano no circuito das fanfarras do Rio de Janeiro. Como exemplos de blocos do Rio de Janeiro que contam com a participação de alunos e ex-alunos de oficinas como a da Orquestra Voadora (em conjunto com outros músicos de diversos níveis de experiência com seus instrumentos), podemos citar A Banda, Mistérios, Canários do Reino, Desculpe o Transtorno, entre muitos outros. Esses blocos em geral possuem um caráter bastante aberto ao ingresso de novos participantes, tendo o envolvimento nos ensaios como pré-requisito para a participação nos desfiles.

O convívio nesse ambiente tem o potencial de estimular os alunos a se engajarem no processo de amadurecimento técnico proposto nas aulas, uma vez que fornece aplicações práticas em curto, médio e longo prazos para as habilidades por eles desenvolvidas. Como ressalta Emerson da Costa Alves de Jesus (2019):

²⁰ *A Sherpa is a Buddhist mountain guide or porter for climbers in the Himalayan mountains. Sherpa-type teachers help students master challenges of learning by easing the way, especially during preparatory and introductory stages. As the student becomes more proficient, the Sherpa teacher reduces instructional control, thereby encouraging the student to assume more responsibility. The teacher/student relationship may be considered a learning partnership.*

É possível notar que a Orquestra Voadora tem buscado implementar em suas oficinas algo além do desenvolvimento da habilidade instrumental. Destaca-se a importância da observação e valorização das potencialidades musicais e criativas trazidas pelos alunos como bagagem. Desta forma, a Orquestra Voadora colocou-se desde o início como “parceira” no processo de aprendizagem de seus alunos. Evidentemente, a horizontalidade no ensino e aprendizagem de sopro e percussão já se desenhava desde os ensaios abertos. Nesse ambiente de práticas musicais propagava-se o compartilhamento de experiências, as relações interpessoais, a interação, o intercâmbio e a própria colaboração entre os envolvidos. (JESUS, 2019, p. 33)

O corpo docente da oficina formou-se a partir da união de integrantes da “banda” e de membros mais experientes do bloco da Orquestra Voadora. Desde a criação da oficina, já havia um grande entrosamento e cumplicidade entre os professores da oficina, adquirido ao longo dos anos de convivência no ambiente da Orquestra Voadora. Cada professor contribui para o coletivo com sua experiência na docência, que inclui a atuação em cursos ou em aulas particulares. A maior parte dos instrumentos possui mais de uma turma, buscando um número razoável de alunos em cada grupo e algum nivelamento quanto à desenvoltura técnica no instrumento para o maior rendimento das aulas. A coordenação da oficina da Orquestra Voadora não é centralizada em uma pessoa. Decisões sobre os conteúdos e suas abordagens e sobre a organização do curso são tomadas coletivamente. Os cursos de instrumentos apresentam características próprias, que são discutidas entre os professores de um determinado instrumento. Há uma grande autonomia para cada professor no que diz respeito à concepção das aulas, porém busca-se uma coesão e uma ordenação lógica dos conteúdos abordados na oficina como um todo.

Em todo o período entre os anos de 2013 e 2020, a preparação do repertório para o desfile de carnaval e os demais encontros do bloco constituiu um dos fatores mais importantes para essa coesão. Esse objetivo comum perpassava todos os cursos de instrumentos, mesmo com a singularidade de cada processo e os diversos outros objetivos que a oficina almeja. O repertório é trabalhado com todos os participantes nos ensaios abertos aos domingos (que acontecem, sobretudo, no período entre o mês de agosto e o carnaval) e nos ensaios gerais da oficina no Circo Voador. Os alunos frequentemente se organizam espontaneamente para estudar e para tocar o repertório, sendo estes encontros um elemento importante para o entrosamento musical do bloco e para o desenvolvimento musical dos alunos.

2.2 Circo Voador como celeiro de fomento cultural

Desde sua fundação em 2013 até o momento atual, a oficina da Orquestra Voadora acontece no espaço do Circo Voador, exceto pelo período em que a pandemia da COVID-19

levou à suspensão das aulas presenciais. Como dito anteriormente, a escolha do nome da Orquestra Voadora não se relaciona diretamente com o Circo Voador. No entanto, o movimento artístico impulsionado pela fundação do Circo Voador na década de 1980 teve uma grande influência na vida cultural da cidade e na formação artística de vários integrantes da Orquestra Voadora. Segundo o autor Adam Tommy Vasques Vidal (2007),

[...] podemos dizer que o Circo Voador era um audacioso misto de centro cultural e comunitário, estando aberto a todas as formas de manifestações artísticas e educacionais. O Circo Voador foi um espaço de promoção da cultura, do saber e da cidadania que durante mais de 15 anos abrigou as mais diversas expressões artísticas do teatro, da música, do circo, da poesia, dentre outras, sempre incorporando o perfil alternativo e revolucionário de seus artistas que talvez sem se dar conta disso iniciaram um importante movimento de renovação cultural. (VIDAL, 2006, p. 16)

É, portanto, um grande privilégio realizar a oficina em um local tão vivo e relevante para o circuito cultural do Rio de Janeiro. Nos palcos do Circo Voador já se apresentaram artistas como Barão Vermelho, Blitz, Gilberto Gil e Caetano Veloso (no primeiro espaço do Circo, no Arpoador)²¹ Chico Buarque, Tim Maia, Moraes Moreira, Ney Matogrosso, Rita Lee, Ramones e muitos outros artistas de grande destaque no cenário nacional e internacional (GUIMARÃES, 2014). Após ter sido fechado ao público durante meses em razão da pandemia da COVID-19, o Circo Voador reabriu em 23 de outubro de 2021 com uma série de shows chamada *A Volta do Circo*, com a apresentação de Marcelo D2. Desde então, se apresentaram no Circo Voador artistas como Hamilton de Holanda, Paralamas do Sucesso, Jards Macalé, Chico César e Geraldo Azevedo, entre outros.

Os arredores do Circo Voador são um local repleto de história, onde uma parte relevante da música do Rio de Janeiro e do país se desenvolveu. O bairro da Lapa é intimamente ligado ao florescimento de gêneros como o maxixe, o choro e o samba, tendo sido intensamente frequentado por personalidades basilares da música brasileira como Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros, entre muitíssimos outros. A poucos metros do Circo Voador encontram-se a Escola de Música da UFRJ, a Sala Cecília Meireles (onde ocorrem importantes concertos), a Fundação Progresso (um complexo cultural onde ocorrem *shows*, espetáculos, oficinas etc) e o Clube dos Democráticos, que desde sua fundação em 1867 é um local de grande importância para o carnaval do Rio de Janeiro (OLIVEIRA, 2012). Em torno do Circo Voador há também vários bares, alguns deles com música ao vivo, cujo som frequentemente vaza para o espaço das aulas, representando um grande desafio para professores e alunos.

²¹ Como pode ser visto no filme *A Farra do Circo* (2014) dirigido por Roberto Berliner e Pedro Bronz.

2.3 Espaço físico da oficina

O espaço físico do Circo Voador onde acontecem as oficinas da Orquestra Voadora foi projetado para a realização de *shows* de música e apresentações artísticas, e sua arquitetura determina aspectos organizacionais dos cursos. Ainda que as aulas não ocupem apenas a parte do Circo Voador onde acontecem de fato os *shows*, mas também a parte externa onde ficam os bares e áreas de convivência, a área utilizável total é consideravelmente menor do que as encontradas nos locais onde realizamos nossos ensaios abertos, como os jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Além disso, não há isolamento acústico entre os espaços utilizados por turmas diferentes, o que resulta em uma limitação do número total de alunos que pode ser atendido a cada vez. Por estes motivos, as aulas foram divididas em dois horários diferentes, ambos às terças-feiras: as aulas dos instrumentos do naipe de sopros de 19h às 21h e as dos instrumentos do naipe de percussão de 21h às 23h. Essa divisão de horários faz com que seja necessário que se criem oportunidades para a integração e entrosamento musical entre os membros do bloco, uma vez que o convívio entre os alunos dos diferentes naves é limitado.

Outra situação que impõe desafios inesperados aos professores da oficina é a ocorrência de chuvas, pois nestes casos a área externa do Circo Voador não pode ser utilizada, sendo necessário reunir todos os alunos de cada naipe em uma mesma atividade. Os encontros de naipe, em geral, são situações bem proveitosas onde a sonoridade coletiva de cada grupo pode ser explorada. Esses momentos, previstos em nosso planejamento, são uma peça fundamental da nossa oficina. No entanto, em casos de chuva, a reunião do naipe se dá de forma inesperada, podendo ocorrer, inclusive, no decorrer da própria aula. Para estas ocasiões foram criadas atividades coletivas das quais constam alguns exemplos no Caderno Didático da Orquestra Voadora²².

2.4 Cursos de instrumentos de sopro

A oficina da Orquestra Voadora oferece cursos dos seguintes instrumentos de sopro: tuba, eufônio, trombone, trompete, saxofones (alto, tenor e soprano) e clarineta. O curso de cada instrumento se divide em um número de turmas condizente com o número de alunos e com a heterogeneidade dos matriculados em relação ao domínio técnico do instrumento. Geralmente, as turmas se dividem entre alunos iniciantes e não-iniciantes, podendo haver um nível intermediário caso seja necessário. Os professores avaliam continuamente a forma como

²² Ver no capítulo 5.

elas estão divididas ao longo do processo, sendo dada aos alunos a liberdade de, após um diálogo com o professor, trocarem de turma caso considerem mais proveitoso.

Os cursos dos instrumentos de sopro foram concebidos em torno da divisão do ano letivo em três módulos. No primeiro módulo, que dura aproximadamente um trimestre, os conteúdos abordados são essencialmente relacionados à técnica instrumental. Os alunos iniciantes são apresentados aos exercícios mais básicos, que abordam temas como a respiração, postura, empunhadura do instrumento, embocadura e entonação das notas. Os alunos mais experientes são introduzidos a técnicas mais avançadas, incluindo o aprofundamento de seu conhecimento musical e do instrumento que cursam. As melodias e exemplos musicais utilizados nas aulas no primeiro módulo buscam demonstrar possíveis aplicações das habilidades desenvolvidas através dos exercícios propostos. Cada professor tem grande autonomia para escolher as melodias ou trechos musicais que serão utilizadas em aula, sem haver compromisso com um repertório comum entre as turmas.

Neste momento do curso, focalizamos nossos esforços em reforçar os bons hábitos e a técnica instrumental correta. Ao mesmo tempo, uma abordagem criativa do instrumento e do fazer musical é concebida em conjunto com os alunos. Embora este módulo inicial seja especialmente dedicado ao domínio dos instrumentos, a criatividade e a musicalidade constituem elementos fundamentais das aulas. O desenvolvimento da percepção de características do som (tanto o produzido por cada indivíduo quanto o que é formado pelo coletivo) e a vivência da criação musical não são dissociadas do estudo do instrumento. Muitas vezes, determinados elementos técnicos podem ser internalizados de maneira mais efetiva pelos alunos através do resultado sonoro que produzem. Como afirma Kaplan (1987), a ênfase em aspectos motores, além de gerar vícios mecânicos, prejudica tanto a capacidade crítica de solucionar problemas da performance quanto a sensibilidade musical necessária ao crescimento artístico (KAPLAN apud CERQUEIRA, 2009).

Embora a oficina ofereça um curso de teoria musical de caráter eletivo, que antes da pandemia da COVID-19 acontecia presencialmente em outro espaço e dia da semana, elementos musicais teóricos básicos são abordados também nas aulas dos cursos regulares de instrumentos de sopro²³. Embora o espaço do Circo Voador não seja muito adequado ao ensino

²³ A opção pela formação de uma turma de Teoria e Percepção Musical em outro horário e local decorreu da constatação de que tais matérias necessitam de condições físicas e acústicas mínimas e de aulas com uma duração maior do que era possível às terças-feiras no Circo Voador. O compartilhamento do espaço e do tempo disponível para as aulas tinha consequências bastante negativas para as aulas de Teoria e Percepção Musical. No entanto, as aulas em outro dia e horário não tiveram uma adesão significativa dos alunos. Após a experiência de aulas remotas durante a pandemia da COVID-19, o grupo avalia a possibilidade de adotar este formato para as aulas de Teoria e Percepção Musical.

da teoria musical por questões acústicas, de iluminação e de infraestrutura, a leitura e escrita são abordadas com o uso de quadro branco pautado, apostilas próprias e indicação de atividades online e material didático complementar.

Mesmo não sendo o foco principal da oficina, a abordagem de conceitos teóricos e da percepção musical visa proporcionar um entendimento mais amplo da atividade musical que realizamos. Ademais, um dos materiais de suporte mais importantes para o aprendizado das músicas do repertório são as partituras dos arranjos e, por isso, é necessário que os alunos saibam como lê-las. No módulo inicial, são abordados os conceitos musicais de tempo, suas subdivisões, compassos, notação de alturas, escalas maiores e menores. Dependendo da experiência prévia das turmas, estes conteúdos são tratados com diferentes graus de profundidade.

No segundo módulo, embora ainda seja dada grande ênfase nas aulas à construção de uma base técnica sólida, começam a ser passadas algumas músicas do repertório da Orquestra Voadora. Neste momento, mantém-se ainda a grande autonomia por parte de cada professor para selecionar as músicas ou trechos que serão trabalhados nas aulas. Na prática, é bastante comum os professores escolherem trabalhar a mesma música, possibilitando a reunião dos alunos das diferentes turmas de um mesmo instrumento, ou mesmo de todo o naipe dos sopros, ao final das aulas. Existe um conjunto de músicas que, apesar de não fazerem parte do repertório do bloco, são comumente estudadas pelos sopros, como a obra *O Ovo*, de Hermeto Pascoal.

No terceiro módulo da oficina, o repertório da Orquestra Voadora assume um papel de maior destaque. Neste momento, começamos a preparar as músicas que serão apresentadas no desfile de carnaval tanto nas aulas separadas por turmas quanto nos ensaios de naipe e gerais. Os exercícios técnicos e conteúdos ligados à criatividade musical continuam fazendo parte das aulas, visando dar suporte ao aprendizado e performance das músicas do repertório. As turmas (tanto dos instrumentos de sopro quanto as dos instrumentos de percussão) seguem um cronograma que visa otimizar a entrada das músicas nos ensaios, levando em conta a dificuldade das músicas e o nível técnico dos alunos. Esse nivelamento das músicas se faz de forma aproximada e exige bastante elaboração por parte dos professores. Isso se dá porque as músicas possuem dificuldades muito distintas para os instrumentos. Embora os arranjos compreendam vozes com diferentes níveis de dificuldade para um determinado instrumento, a disparidade entre as complexidades das músicas permanece um fator de grande importância.

Ao longo dos anos, desenvolvemos um método para escolher a ordem da entrada das músicas em nosso repertório, que visa equilibrar o tempo que os alunos iniciantes levam para desenvolver as habilidades técnicas que os permitam tocar uma determinada música com o período de ensaios coletivos que o grupo necessita para ensaiá-la. Uma vez que o repertório do ano foi selecionado, os professores de cada instrumento elaboram uma ordem de entrada das músicas nos ensaios gerais que seria a ideal para os alunos de suas turmas. Este ordenamento leva em conta todos os fatores técnicos – e também os de caráter mais subjetivo – que influenciam na dificuldade de uma música para um determinado instrumento.

No *Pequeno Guia Para o Regente de Banda* (CAMPOS, 2008), publicação distribuída pela FUNARTE, o autor Dario Sotelo apresenta a *Tabela de Parâmetros Técnicos e Musicais Para Classificação Do Repertório De Sopros Destinado a Bandas*. Nesta tabela, as músicas podem ser classificadas segundo seus níveis de dificuldade através de parâmetros como métrica, armadura de clave, andamento, figuras de nota e pausa, ritmo, dinâmicas, articulações, entre outros. O guia apresenta também uma tabela das extensões dos instrumentos por níveis de dificuldade.

Embora estas tabelas, assim como o *Pequeno Guia Para o Regente de Banda* como um todo, sejam importantes referências para a Oficina da Orquestra Voadora, elas não são aplicadas diretamente na ordenação da entrada das músicas nos ensaios gerais da Oficina da Orquestra Voadora. Os mesmos critérios apresentados nas tabelas são avaliados pelos professores, porém sem estabelecer uma equivalência objetiva às classificações propostas. Através de um *software* de planilha eletrônica, extraímos a ordem de entrada das músicas nos ensaios gerais que corresponde à média das ordenações das músicas feitas pelos professores. Esse método de escolha foi implementado nos ensaios para o carnaval de 2020 e, naquele ano, a ordem extraída através da planilha foi utilizada sem a necessidade de qualquer alteração.

No terceiro módulo da Oficina, são trabalhados não apenas os aspectos musicais de nossa performance, mas também toda a parte cênica e lúdica que fazem parte de nossas apresentações. Neste momento, há uma interação maior com as alas de pernas-de-pau e de artistas circenses. Os alunos da oficina são provocados a explorar outras formas de se relacionar com o público, que se somam ao aspecto puramente sonoro da performance. Os artistas da Orquestra Voadora inter-relacionam-se com o público através da dança, das fantasias e de jogos com o público, muitas vezes de forma improvisada.

2.5 Cursos de instrumentos de percussão

Os cursos dos instrumentos de percussão da Oficina da Orquestra Voadora realizam uma divisão do ano letivo em que, de modo similar ao que ocorre nos sopros, os alunos são divididos em turmas através de um nivelamento quanto a seu conhecimento técnico e experiência no instrumento. A quantidade de turmas varia de acordo com o número de alunos matriculados, de forma a manter um número razoável (geralmente, inferior a quinze pessoas) em cada grupo. É importante ressaltar que, embora possam ser observados elementos comuns que visam conferir à oficina alguma coesão, há uma grande diversidade nas abordagens adotadas pelos professores.

O primeiro módulo é dedicado aos conteúdos elementares da técnica instrumental, os conceitos fundamentais da rítmica e aos gêneros que fazem parte do universo musical do grupo. As atividades nas aulas, muitas vezes, reúnem alunos de mais de um instrumento ou mesmo todo o naipe da percussão. Nesta fase, os alunos são apresentados não apenas aos toques²⁴ e levadas, mas também aos elementos culturais que compõem um determinado gênero. O contexto histórico e social, a dança, as regiões geográficas onde os gêneros se originaram são apresentados em conjunto com os elementos técnicos. Para este fim, são realizadas atividades coletivas que envolvem a apreciação de músicas emblemáticas desses gêneros (geralmente executadas pelos professores) e também preleções sobre os cenários culturais.

São abordadas as correlações entre as partes realizadas pelos instrumentos e o conjunto que se forma organicamente, visando proporcionar uma compreensão holística do fenômeno musical em questão. Frequentemente, são apontadas nas aulas células rítmicas que podem ser percebidas em culturas de diferentes tradições, visando proporcionar uma compreensão da fluidez com que as ideias musicais transitam pelo mundo através dos diferentes períodos históricos.

O segundo módulo é dedicado ao aprendizado dos arranjos do repertório da Orquestra Voadora. Nesta parte do ano, há uma importante ênfase no fazer coletivo e no entendimento de estruturas e correlações musicais. As músicas são arranjadas de forma a permitir a execução por instrumentistas de diferentes níveis, buscando a medida certa de desafio que seja produtiva tanto para os iniciantes quanto para os alunos mais avançados. As propostas

²⁴ Sobre a terminologia “toque”, dois fatores são tomados por Pinto como básicos para sua formulação: “O componente horizontal – a sequência rítmico-métrica que se estende sobre um ciclo de ao menos oito pulsações mínimas; o componente vertical – a variabilidade no âmbito de tons, ou seja, a disposição sucessiva de dois tons distintos no ciclo de pulsações (PINTO, 2001).

feitas pelos professores não são encaradas de forma monolítica, havendo espaço para o improviso, a readaptação e a criação musical. As aulas geralmente se dividem em duas partes: a primeira é realizada com a separação dos alunos em turmas e a segunda reúne todos os alunos. Em ambas as partes é comum a presença de um número reduzido de instrumentistas de sopro, que servem de referência para a execução das obras.

De maneira geral, uma característica marcante de todos os cursos de percussão da Oficina da Orquestra Voadora é a concepção do corpo como meio de compreensão e expressão do ritmo. A corporeidade da vivência humana dos fenômenos rítmicos é uma ideia presente em metodologias de pedagogia musical advindas de diferentes tradições. A centralidade do corpo no processo pedagógico da oficina de percussão da Orquestra Voadora pode ser compreendida como uma decorrência natural de metodologias pedagógicas distintas com as quais dialogamos, dentre as quais sobressaem-se os contextos da cultura popular brasileira onde a dança e o fazer musical se consubstanciam. Sobre a amálgama destes aspectos, inerente às performances de matriz africana, a pesquisadora Yvonne Daniel (2005, apud GARCEZ, 2016) afirma que:

[...] Dança e música se comunicam através de múltiplos canais de sensores e, assim, contêm, simbolizam, e emitem muitos níveis de significados. Esta busca de sentido se estende desde as visões dos criadores e intenções dos artistas, passando pelo conteúdo e contexto de atuação, até os participantes ou membros da audiência, e, geralmente, toda a comunidade social. (DANIEL, 2005 apud GARCEZ, 2016, p.135).

Tal relação é notavelmente explorada nas aulas de agbê (também conhecido como xequerê) do professor Pedro Araújo Oliveira, que ao longo de sua experiência investigou uma metodologia que busca, a partir de aspectos coreográficos e musicais, expandir o entendimento das possibilidades deste instrumento. Em entrevista concedida em maio de 2021 para o presente trabalho, o professor explica um processo pelo qual muitos de seus alunos passaram durante as aulas:

É que nem uma viola para o violeiro. Tem mistérios. O xequerê tem mistérios, tem mágica. Porque tem esse lado corporal que as pessoas mais espertas se ligam: o agbê vai soltar meu corpo, vou ficar mais fluido e tal. Ao mesmo tempo, a gente procura olhar que ele é um instrumento que exige muita técnica. Ele tem muito recurso. Tanto como um pandeiro, uma caixa ou uma zabumba. Então, sinceramente, ele é tudo. Existe um preconceito contra o agbê. As pessoas olham e dizem: “esse instrumento não é nada, é um instrumento bonitinho para fazer figuração”. Aí tem um segundo estágio em que as pessoas percebem: “não, esse instrumento é corporal. Ele vai te ajudar a te soltar”. O terceiro [estágio] é que é: ele é corporal e é instrumento sim. Capaz de fazer tudo. O meu pensamento é não abrir mão de nada. Ele é um instrumento que serve para fazer coreografia, ele é bonito de ver, ele serve para fazer acrobacia, ele é um instrumento cênico e é um instrumento que tem possibilidades instrumentais super complexas. (...) Então, para mim, ele é uma universidade. (OLIVEIRA, 2021).

Embora não seja utilizado sistematicamente em nossa oficina, o método O Passo, concebido por Lucas Ciavatta e sistematizado entre os anos de 1996 e 2013, exerce grande influência sobre o trabalho dos professores de percussão da Orquestra Voadora. O método criado por Ciavatta é adotado oficialmente em diversas oficinas ligadas a blocos de carnaval no Brasil, como o Bloco do Sargento Pimenta (LESSA, 2015). Um dos pontos de contato entre o método d'O Passo e o trabalho pedagógico realizado na Orquestra Voadora ocorre na centralidade que é dada ao corpo nos processos de ensino-aprendizagem musical. A respeito da inerência da dimensão corpórea no fazer musical, Ciavatta (2003) ressalta que:

Todos nós nos movemos ao tocar ou cantar. Mover-se ao tocar é inevitável, até porque o corpo é o único instrumento do qual não podemos prescindir para fazer música. Qualquer produção sonora que venha de um ser humano passa necessariamente por algum movimento corporal seu. (CIAVATTA, 2003, p. 63)

Os cursos de percussão da nossa oficina não adotam o método d'O Passo diretamente, porém ferramentas desenvolvidas por Ciavatta estão presentes em atividades realizadas durante as aulas. Dentre esses recursos, destaca-se a internalização da pulsação e dos compassos através da movimentação corporal. Este procedimento, no que tange os compassos quaternários simples, é explicado pelo autor da seguinte maneira:

Simple e objetivamente, dar um passo para frente com o pé direito, trazer o esquerdo completando o deslocamento, dar outro passo para trás com o pé direito e trazer novamente o esquerdo. Quatro passos formavam um ciclo. Um ciclo que com o tempo foi sendo chamado O Passo. (CIAVATTA, 2003, p. 28)

A subdivisão do tempo em duas partes através dos movimentos corporais é outro recurso do método O Passo que é bastante utilizado na oficina da Orquestra Voadora, tanto nas aulas separadas por turmas quanto nas atividades coletivas. Desta forma, conceitos como tempo e contratempo são abordados de maneira bastante efetiva e lúdica.

No entanto, outras ferramentas e recursos do método criado por Ciavatta, como as partituras de aproximação, não são utilizados em nossa oficina da mesma maneira. Os professores utilizam artifícios diversos, como a visualização das subdivisões do tempo através de figuras geométricas, que são elaborados com base em suas experiências como músicos e professores. Embora as vivências nas aulas sejam compartilhadas em conversas e reuniões, as abordagens dos conteúdos e o uso de recursos pedagógicos variam bastante de acordo com o professor, havendo grande diversidade como dito anteriormente.

2.6 A pandemia da COVID-19 e seus efeitos no setor cultural

O ano de 2020 ficou marcado na história mundial pelo início da pandemia da COVID-19, um fenômeno que levaria a milhões de óbitos em decorrência da doença nos anos seguintes. No Brasil, o COVID-19 teve seus primeiros casos confirmados no final de fevereiro daquele ano, mas foi em março que a doença se espalhou assumindo o caráter pandêmico que impactou massivamente todos os setores da sociedade até os dias atuais. O estudo feito por João Roberto Cavalcante (2020) dá um panorama sobre as primeiras vinte semanas da pandemia no Brasil:

No dia 26 de fevereiro, foi confirmado o primeiro caso importado no Brasil, no estado de São Paulo: um brasileiro do sexo masculino com 61 anos de idade, vindo da Itália. No dia 22 de março, 25 dias após a confirmação do primeiro caso da COVID-19 no Brasil, todas as UFs já haviam notificado casos da doença. Passados 56 dias do milésimo registro, o número de casos aumentou mais de 200 vezes, atingindo 233.142 casos no final da SE 20. O primeiro óbito foi registrado no dia 17 de março, 20 dias após a confirmação do primeiro caso, também no estado de São Paulo, e mais uma vez se tratava de um homem idoso, com o diferencial de que não havia realizado viagem internacional. (CAVALCANTE, CARDOSO-DOS-SANTOS, et al., 2020, p. 5)

O setor cultural como um todo foi afetado de maneira muito significativa pelas medidas de distanciamento social impostas pelo cenário pandêmico. De forma abrupta, atividades como apresentações e ensaios foram suspensas, impactando artistas e demais profissionais envolvidos na cadeia produtiva do setor cultural de maneira global. Como afirma a autora Ekaterina Travkina (2020) no estudo publicado pela *Organisation for Economic Co-operation and Development* (OECD),

Os setores baseados em locais (como museus, artes cênicas, música ao vivo, festivais, cinema etc.) são os mais atingidos pelas medidas de distanciamento social. A queda abrupta das receitas coloca em risco a sua sustentabilidade financeira e tem resultado na redução da remuneração salarial e nas demissões com repercussões na cadeia de valor dos seus fornecedores, tanto dos setores criativos como não criativos. (TRAVKINA e SACCO, 2020, p. 2)

No Brasil, os impactos da pandemia em blocos e coletivos ligados ao carnaval não foram menos severos. Dado que boa parte das atividades destes grupos envolviam até então aglomeração de pessoas, em um primeiro momento houve uma interrupção quase total dos trabalhos (inclusive ensaios). Tão logo as medidas de isolamento social foram aconselhadas pela comunidade científica no Brasil, a Orquestra Voadora suspendeu seus ensaios, *shows* e a volta da oficina de instrumentos musicais, prevista para o início de abril. A própria comunicação interna do grupo e o processo de tomada de decisões foram afetadas, ficando neste momento restrita principalmente a e-mails e a aplicativos de mensagens instantâneas.

É importante destacar que no início da pandemia não havia uma expectativa de que o processo se estenderia por um tempo tão prolongado quanto o que se revelou necessário. De acordo com a matéria publicada no *Jornal O Globo* no dia 14 de março de 2020²⁵,

Witzel²⁶ editou um decreto suspendendo as aulas das redes pública e privada e determinando o fechamento de teatros, cinemas e casas de show por 15 dias, a partir de ontem [...] As chamadas ‘medidas não-farmacológicas’ visam retardar o pico da epidemia, reduzindo a transmissão e permitindo que o sistema de saúde se ajuste para lidar com o aumento da demanda.²⁷

Sendo assim, havia perspectivas de que seria suficiente apenas suspender as atividades por um período relativamente curto, após o qual o retorno seria possível.

Afetada pela mesma situação calamitosa, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) cancelou a partir do dia 16 de março de 2020 todas as atividades presenciais de caráter não essencial. O Programa de Pós-graduação Profissional em Música da UFRJ (PROMUS), onde eu havia acabado de ingressar e iniciar meu mestrado em fevereiro daquele ano, interrompeu as aulas do curso em conjunto com o restante da universidade. Ao decorrer dos meses de março e abril, ficou claro para a sociedade como um todo que a pandemia não seria um fenômeno de curta duração e que era imperiosa a readaptação dos mais diversos setores à nova realidade. O projeto inicial do meu trabalho de mestrado profissional no PROMUS precisou passar por transformações estruturais que permitissem a realização do produto proposto anteriormente às novas condições.

Nos meses que se seguiram, houve uma importante transformação na sociedade com o intuito de possibilitar a realização das medidas de isolamento social. No que diz respeito ao escopo do presente trabalho, grande parte dos músicos brasileiros – tal qual ocorreu em diversos outros países - passou a utilizar a *internet* como principal meio para difundir suas apresentações e interagir com seu público²⁸. A Orquestra Voadora se dedicou durante o período inicial da pandemia à pós-produção e finalização da faixa *Revoar*²⁹, de minha autoria, gravada pela banda em estúdio antes do período pandêmico e lançada como *single* no final de 2020 nas principais plataformas de *streaming* e comercialização digital de fonogramas. O cineasta Diogo Cunha, que também integra o naipe de trompetes do bloco da Orquestra, produziu um

²⁵ Ver em Anexo 2.

²⁶ Então governador do Estado do Rio de Janeiro.

²⁷ DISTANCIAMENTO Social: Nível do risco muda, e Rio e São Paulo suspendem eventos. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, ano 95, n. 31631, 14 mar. 2020. Especial Coronavírus, p. 10.

²⁸ Neste momento, me empenhei na pós-produção e lançamento de *Hexagrama*, primeira faixa de meu trabalho solo gravada em 2019 com a participação de artistas que despontam no cenário instrumental brasileiro.

²⁹ A partitura de *Revoar* faz parte da Coleção de Arranjos da Orquestra Voadora (capítulo 5).

videoclipe para a música utilizando entre outros recursos uma animação quadro a quadro de pinturas realizadas na janela de seu apartamento durante o confinamento devido à pandemia³⁰.

Foi neste cenário de incertezas – em que nossa oficina de instrumentos musicais estava impossibilitada de acontecer – que uma proposta aparentemente simples viria a mudar o rumo das atividades do bloco da Orquestra Voadora. No início do período de isolamento social, fomos provocados por um dos alunos do curso de saxofone, o cineasta Márcio Sal, para a produção coletiva de um vídeo³¹ da música *Technocirco*, de minha autoria. A ideia era unir através da edição vídeos com performances gravadas individualmente pelos integrantes do bloco. A faixa lançada pela banda em 2019 foi utilizada como guia para esta gravação, o que possibilitou que as performances fossem sincronizadas posteriormente na edição. Além dos músicos, foram convidados os artistas das alas de pernaltas e circenses do bloco. Foi também deixada em aberto a possibilidade de participar do vídeo de forma livre, com sons e performances que não necessariamente faziam parte das execuções ao vivo da música no período pré-pandemia.

A comoção pela tragédia vivida na sociedade e a potente vontade de se sentir juntos no campo dos afetos, uma vez que a proximidade física não era possível, resultaram em uma excepcional adesão à proposta. No total, o vídeo contou com 90 participantes, entre eles 22 madeiras (saxofones e clarinetas), 15 trompetes, 12 caixas, 4 surdos, 6 trombones, 4 tubas, 9 pernaltas e dançarinos, 8 alfaias, 7 agbês, 1 ganzá e 1 frango de borracha utilizado como efeito sonoro. O vídeo e o áudio foram editados inteiramente por Márcio Sal, ao longo da primeira quinzena de abril de 2020, e o lançamento no site *Youtube* e nas redes sociais da Orquestra Voadora no dia 18 do mesmo mês.

Durante o processo de produção, recebemos a notícia de que um dos alunos do curso de trompete da Oficina da Orquestra Voadora havia sido internado em decorrência da COVID-19. O vídeo foi dedicado a este integrante e sua publicação nas redes acompanhava uma mensagem para o nosso público de estímulo à adoção das medidas de prevenção do contágio. É difícil retratar acuradamente o impacto que este vídeo causou nos participantes e no público, em geral, naquele momento. Nos dois anos seguintes, o formato de vídeo (onde a tela dispõe imagens e sons captados em situações distintas) faria parte de nossas vidas intensamente, em vídeos, *lives*, aulas, reuniões, festas e sofreria um inevitável desgaste que nos distanciou dos afetos despertados pelas primeiras experiências. Objetivamente, constata-se que o vídeo

³⁰ Disponível em: <https://youtu.be/HOwhF0CsIDc>

³¹ Disponível em: <https://youtu.be/z8Ej41p5skg>

remoto de *Technocirco* foi uma de nossas postagens com maior alcance nas redes sociais à época, tendo acumulado, até o momento, em torno de vinte e cinco mil visualizações e atingido usuários em dez países além do Brasil.

3 OFICINA REMOTA DA ORQUESTRA VOADORA: UMA RECONSTRUÇÃO

Motivados pela vontade de dar continuidade ao processo pedagógico que vinha sendo desenvolvido na Orquestra Voadora, desde o ano de 2013, a oficina de instrumentos musicais do grupo foi adaptada para o formato remoto através de um processo que demandou uma profunda reelaboração dos cursos. Desde sua concepção, nossas aulas sempre foram fundamentadas no contato humano, na proximidade e no compartilhamento do espaço, como descrito anteriormente. Ademais, a tecnologia de comunicação utilizada no Brasil e em outros países para teleconferências até os dias atuais gera um considerável atraso na transmissão dos sons e impossibilita que duas ou mais pessoas em locais distintos possam tocar em conjunto mantendo a sincronia³², o que inviabiliza grande parte das atividades que realizávamos no período pré-pandemia.

O corpo docente da oficina da Orquestra Voadora se reuniu virtualmente em várias ocasiões, no esforço de elaborar estratégias que viabilizassem nosso processo de ensino e aprendizagem. Participaram do desenvolvimento e implementação da modalidade remota, além dos membros da banda, os professores da nossa oficina Rômulo Cardoso, Taissa Mattos, Pedro Selector, Miguel Maron, Pedro Paulo Lopes Pinto, Thamiris Vaz, Aline Braga, Eduardo Rezende, Mathias Mafort, Clarice Maciel e Thiago Garcia. A plataforma escolhida para as aulas (a exemplo do PROMUS e de outros cursos da UFRJ) foi o *Google Classroom*, que possibilita a organização das atividades, material didático, fóruns de discussão, trocas de arquivos entre os participantes, além de outras funcionalidades. Para as aulas síncronas, foi adotado primeiramente o *Google Meet*, mas ao decorrer da oficina alguns professores utilizaram outros aplicativos *online* que dão suporte a teleconferências. Dada a considerável adversidade nas condições de acesso de cada participante – como a velocidade e estabilidade da conexão à *internet*, tipo de equipamento utilizado durante as aulas (na maioria dos casos computadores, *tablets*, ou telefones celulares) entre outros fatores – cada solução apresentava benefícios e desvantagens a serem pesadas pelas turmas.

3.1 Primeiras gravações remotas

Em um primeiro momento, os professores de alguns instrumentos preferiram não aceitar alunos novos na oficina, restringindo a oferta das vagas aos que já faziam parte do bloco

³² A tecnologia de conexão de internet 5G disponível na China e em outras localidades possibilita condições mais favoráveis para o uso em educação musical, como uma latência menor e a simulação de um ambiente síncrono (REYAD, RAZZAQUE, *et al.*, 2019).

nos anos anteriores ou que já tocassem o instrumento. Como a experiência com o formato remoto era uma novidade, alguns professores (incluindo os de saxofone) consideraram um risco oferecer as aulas desta maneira para alunos que não tivessem uma experiência prévia com o instrumento. Havia o receio de que não fosse possível visualizá-los e ouvi-los de forma satisfatória e que, enquanto não estivéssemos completamente ambientados ao formato *online*, os tópicos mais iniciais da técnica instrumental não pudessem ser abordados com a devida atenção. Alguns docentes, entretanto, aceitaram alunos iniciantes desde o começo da oficina remota.

De modo geral, as turmas formadas para os cursos remotos seguiram por caminhos bastante diversos. Se na oficina presencial já há uma importante distinção entre as metodologias adotadas pelos professores, na modalidade remota essa autonomia se demonstrou ainda maior. Sem previsões da realização de um desfile de carnaval, que tornava forçosa a preparação de um repertório comum em um prazo definido, houve uma maior liberdade para a escolha dos professores e alunos sobre qual caminho seguir nas aulas. Aliado a isto, a situação concreta vivida pelos participantes da oficina naquele momento trazia restrições práticas que podiam incluir desde a falta de um instrumento musical na localidade até a impossibilidade de tocar no horário das aulas devido ao compartilhamento do espaço com outras pessoas. Também foi possível notar nos alunos e alunas um grande interesse por assuntos que não faziam parte das ementas dos cursos elaboradas *a priori*, e uma disposição menor para outros que haviam sido planejados. Alguns temas de caráter criativo, como a construção de um repertório instrumental com obras que não são tocadas na Orquestra Voadora e a composição de músicas e arranjos de forma lúdica, foram trabalhados nas aulas de alguns cursos com uma maior profundidade na modalidade remota. Outros tópicos revelaram-se de difícil abordagem, como aqueles de caráter instrumental predominantemente técnico.

A experiência com a construção do vídeo de *Technocirco* no início do período pandêmico serviu de base para a formulação das atividades coletivas da oficina remota com a participação de todos os naipes. Uma vez que não era possível realizar apresentações e ensaios presenciais, a produção dos vídeos se afigurava como a proposta mais próxima do fazer musical coletivo. A preparação para os registros representou também um importante elemento de coesão da oficina, uma vez que as aulas não compartilhavam o mesmo espaço físico e nem contavam com os ensaios coletivos de outrora. O produto deste trabalho de mestrado profissional incluía originalmente um pequeno álbum que seria gravado ao vivo com o bloco da Orquestra Voadora

no espaço do Circo Voador. Em decorrência da pandemia da COVID-19, as faixas produzidas remotamente substituíram as que seriam gravadas ao vivo.

O professor de trompete e membro da Orquestra Voadora Daniel Paiva, que é formado na faculdade de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF) e tem sido responsável pela edição e direção de diversos filmes e documentários do grupo desde sua fundação, se encarregou da edição da maior parte dos vídeos produzidos como atividades coletivas da oficina remota. De início, eles se baseavam em faixas musicais que a banda já havia gravado em estúdio no período anterior à pandemia e que serviam, assim como em *Technocirco*, de guia para os registros dos integrantes do bloco. Características destas faixas, tais como uma execução precisa dos arranjos (utilizando um *click* na gravação), possibilitavam que essas faixas fossem utilizadas na produção de uma guia. No intuito de aprimorar a referência e a edição, foram incluídas duas contagens iniciais: a primeira trazia ao seu final um estalo ao qual o participante deveria fazer coincidir uma palma na frente da câmera, funcionando como uma claquete para a sincronia de áudio e vídeo.³³ A segunda contagem prenunciava o início da execução da música. O *click* seguia audível no restante da guia para referência. Desta forma, foram gravadas as músicas *Ferro Velho*³⁴, *Todos Estão Surdos*³⁵ e *Hino da Orquestra Voadora*³⁶. Nesta última faixa, iniciamos uma parceria com o produtor musical Pedro Garcia, que também é aluno de trombone na Oficina da Orquestra Voadora. Ele fez a edição, mixagem e masterização dos áudios de todas as faixas produzidas na oficina remota a partir de então.

3.2 Criação do repertório: Pernas Voadoras

Passado o momento inicial da oficina remota, no final do ano de 2020 manifestou-se em meio a alunos e professores um crescente interesse por incluir músicas novas entre as gravações remotas. A escolha de obras que já fossem conhecidas pelo grupo e já possuísem um fonograma feito pela banda facilitava a produção dos vídeos de diversas maneiras. No entanto, no período anterior à pandemia da COVID-19, a renovação do repertório sempre cumpriu um papel importante na dinâmica do bloco, atualizando o espetáculo coletivo que construímos. Depois das primeiras experiências, o grupo se sentiu preparado para o desafio de gravar uma música sem dispor de aulas presenciais para o ensino do arranjo e nem de qualquer

³³ Na primeira etapa das nossas produções na oficina, os registros eram feitos captando som e vídeo dos participantes simultaneamente.

³⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DwqjJEFzRmw&ab_channel=orquestravoadora

³⁵ Editado pelo aluno de saxofone e cineasta Hugo Colares. Disponível em: <https://youtu.be/eP7HFP50g4Q>

³⁶ Disponível em: <https://youtu.be/uXUuuwrm7js>

possibilidade de ensaio geral. Durante as discussões sobre este tema nas reuniões do corpo docente, foi sugerida a entrada no repertório da obra que viria a ser intitulada como *Pernas Voadoras*, de minha autoria, que a banda já havia pré-produzido em estúdio em épocas anteriores, porém nunca fora tocada pelo bloco.

O título da música é uma alusão à ala dos pernaltas³⁷ da Orquestra Voadora, e foi escolhido no momento em que se decidiu incluí-la no repertório da oficina e, conseqüentemente, do bloco. Em conversa com Luíza Sússekind, uma das coordenadoras da ala de pernaltas, surgiu a ideia de criar um momento no espetáculo coletivo da Orquestra Voadora em que estes artistas se sobressaíssem em relação aos demais, mudando aspectos como a configuração espacial de todo o conjunto. A música que seria incluída no repertório foi considerada propícia para a performance dos pernaltas e recebeu, então, o título de *Pernas Voadoras*, expressão que também nomeia a oficina de pernas de pau do nosso bloco. Dado o momento pandêmico, esperava-se com a homenagem estimular ainda mais a participação dos pernaltas nas atividades remotas, algo que já vinha ocorrendo desde o primeiro vídeo que fizemos.

A música é um *jazz swing*, gênero que nunca havia sido abordado em nossa oficina. A definição de *swing* apresentada no *Dicionário Grove* (1994) é a que segue: “Estilo de jazz e, p.ext, da música popular. Originou-se c. 1930, quando o jazz de New Orleans estava em declínio, e caracterizava-se por maior ênfase na improvisação solista, grupos maiores (especialmente ‘big bands’) [...]” (GROVE, 1994, p.921). Artistas como Louis Armstrong, Benny Goodman, Duke Ellington, Count Basie são comumente apontados como expoentes deste gênero musical.

Para traçar um panorama do contexto em que o *jazz swing* se desenvolveu, a história e atributos musicais deste estilo foram apresentados às turmas durante as aulas. Aprofundando-se nos aspectos musicais, as particularidades referentes à performance que caracterizam este gênero. De início, ficou claro que seriam necessárias referências musicais que servissem como ponto de partida para os alunos na pesquisa sobre a interpretação do *jazz swing*. O fornecimento de referências matemáticas aludindo a divisão de tempo é considerado por muitos autores insuficiente para explicar um fenômeno tão sofisticado como o *swing*³⁸.

Outra acepção da palavra *swing* se refere a uma maneira de tocar - não apenas o *jazz* - mas diversos gêneros musicais. Essa característica marcante é observada também em

³⁷ Artistas que se apresentam sobre pernas de pau.

³⁸ A palavra *swing* é usada aqui no sentido do efeito sonoro e rítmico, e não do estilo musical *jazz swing*.

gêneros brasileiros, cada um com suas particularidades. Neste sentido, é comum o uso deste termo com a grafia aportuguesada “suingue”. A respeito das questões relativas à notação, ensino e aprendizagem desta forma de interpretação, a autora Manoela Marinho Rego (2015) esclarece:

Mesmo que a notação se desenvolva e crie sinais para representar as inúmeras características de um gênero, ela não será capaz de transmiti-lo em sua completude. É essencial que o músico que entre em contato com uma obra por meio da notação possua em sua bagagem a vivência do gênero, uma vez que não é possível escrever o seu suingue. A familiaridade com a síncope é pré requisito fundamental para a expressão do suingue do samba. É muito comum músicos familiarizados com a música erudita interpretarem a notação do samba de maneira que soa “dura” e sem suingue reforçando mais uma vez a importância da vivência e da convivência com a sonoridade e o ambiente do samba. (REGO, 2015, p. 11)

Com o intuito de oportunizar uma aproximação maior com o *jazz swing* - e também com o suingue enquanto forma de interpretar diferentes gêneros - criei duas *playlists* que foram compartilhadas com as turmas. A primeira delas³⁹ traz referências tradicionais do *jazz swing*, como as citadas na definição do gênero extraídas do *Dicionário Grove* (GROVE, 1994). Na segunda *playlist*⁴⁰, incluí outras referências que apresentam o suingue como marca fundamental de suas performances, tais como os artistas brasileiros Elza Soares, Jackson do Pandeiro e a Banda Black Rio.

Na adaptação do arranjo para o bloco foram suprimidas algumas partes da obra que adicionariam uma considerável complexidade ao processo de gravação nas circunstâncias em que nos encontrávamos, pois a versão original possuía fermatas e solos de duração indefinida. Para os alunos iniciantes dos sopros, escrevi vozes com melodias simplificadas. Os professores dos instrumentos de percussão também criaram versões facilitadas das levadas para que os iniciantes pudessem participar da atividade.

Além dos procedimentos habituais de adaptação do arranjo, a gravação de *Pernas Voadoras* envolveu uma série de procedimentos inéditos na nossa oficina até então. Uma nova guia para a gravação dos alunos precisou ser elaborada, dado que o andamento adotado na pré-produção realizada pela banda foi considerado de difícil execução pelo coletivo de professores. Como a música não foi ensaiada presencialmente, não tivemos a possibilidade de testar diferentes andamentos nos ensaios da maneira habitual.

Na busca pelo andamento ideal que permitisse a execução pelos alunos sem comprometer o caráter da obra, produzi várias faixas para serem utilizadas nas aulas da oficina. Elas foram concebidas como *play alongs*, ou seja, suas mixagens incluem todos os instrumentos

³⁹ Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/6Jzp7w5KVfWcN8IGJuS4lq?si=02fb4693242c47a2>

⁴⁰ Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/3XrlK54Cq593Sa4bk6mxG2?si=cfac870735c74c31>

da formação exceto aquele para cujos alunos se destina. Os andamentos dessas faixas vão de 150 BPM a 215 BPM, com um acréscimo de cinco BPM de uma faixa à outra. A produção de tantas faixas (noventa ao todo) em tempo hábil foi possível através da utilização de dois recursos: a manipulação do arranjo no formato MIDI e o sampleamento dos sons dos instrumentos dos professores. Primeiramente, realizei a edição do arranjo destinado ao bloco no *software Finale* e, utilizando uma das funcionalidades deste programa, exportei o resultado no formato MIDI⁴¹.

Uma vez que o arranjo se encontrava neste padrão, seria possível gerar facilmente versões em que ele é tocado por um *software* com seus timbres nativos em diferentes andamentos. Porém havia ainda outra questão a ser levada em conta: como grande parte dos alunos não possuía uma experiência prévia em gravação, era importante que os timbres utilizados nessas faixas soassem minimamente orgânicos e familiares para as turmas. Neste intuito, utilizei na produção os sons sampleados dos próprios professores. A palavra sampleamento possui significados diversos, porém, no que diz respeito à produção dos *play alongs* de Pernas Voadoras para utilização nas aulas da oficina, refere-se ao processo descrito por Marcelo Bergamin Conter (2020):

Entre as acepções de sampleamento elencadas, mais relevante para o presente texto é a terceira, que também se aproxima do entendimento de Mark Katz (2010, p. 147-148): um *sample* é “um tipo de empréstimo musical em que uma porção de um registro é incorporada em outra”, podendo se tratar de uma fração de onda de uma música, uma nota única de um instrumento ou voz, um ritmo, uma melodia, uma palavra ou um álbum inteiro”. (CONTER e LUCAS, 2020, p. 86)

Com o objetivo de realizar o processo de sampleamento, solicitei que pelo menos um dos professores de cada instrumento de sopro gravasse uma escala cromática realizada com notas com a maior duração possível entremeadas por pausas. Essas gravações foram afinadas digitalmente através do *software Melodyne* e posteriormente recortadas nota a nota no programa *Ableton Live*, formando instrumentos virtuais com os sons coletados. Utilizando o arquivo do arranjo em MIDI interpretado por esses instrumentos virtuais, foram geradas todas as faixas *play alongs*. Embora este processo tenha sido trabalhoso, os instrumentos virtuais criados foram reaproveitados em diversas ocasiões.

⁴¹ “MIDI é um protocolo padrão universal que apresenta um conjunto de mensagens capazes de levar toda a informação necessária a um equipamento musical eletrônico digital para torná-lo capaz de gerar ou reproduzir músicas ou fenômenos associados às mesmas. Diferente do arquivo Wave que carrega em si uma cópia digitalizada da forma de onda contendo o sinal de uma música, um arquivo MIDI carrega em si apenas mensagens de como uma música deverá ser executada por um equipamento de síntese digital.” (LIMA, 2006, p. 15).

Através da utilização dos *play alongs* foi possível definir o andamento ideal para a gravação remota da música. Com este parâmetro definido, foi dado início à gravação do arranjo pelos professores, que utilizou como base os áudios criados em MIDI para os *play alongs* acrescidos do *click* e das contagens iniciais. Com base nos áudios produzidos pelo coletivo dos professores, editei uma guia para os alunos descartando completamente os sons em MIDI. Os áudios dos professores constituíram também um dos elementos principais da mixagem final da faixa, que se valeu das gravações dos alunos para criar uma massa sonora característica do nosso bloco. Como resultado, após o processo de pós-produção a faixa atingiu uma qualidade que despertou no grupo a vontade de lançá-la nas plataformas de *streaming* e comercialização *online*. O fonograma de *Pernas Voadoras*⁴² foi a primeira faixa lançada oficialmente pela Orquestra Voadora com a participação não só da banda, mas também dos professores e alunos da oficina.

Uma das importantes mudanças na nossa metodologia foi a separação entre as gravações de vídeo e as de execuções musicais. Diferentemente das músicas anteriores, os alunos da oficina gravaram o áudio de suas partes em uma ocasião diferente daquela em que realizaram as filmagens. Isso possibilitou um cuidado e uma elaboração maior em ambas as fases deste processo. Como no momento da gravação do vídeo os músicos não precisariam se ocupar com a execução do arranjo, poderiam estar livres para criar personagens, figurinos e cenas, embora a possibilidade de simplesmente se filmar tocando o instrumento estivesse em aberto. A produção do vídeo de *Pernas Voadoras* envolveu uma elaboração prévia que resultou em uma ambientação e referências que foram passados aos participantes. A ideia, contudo, não era dar orientações específicas e muito menos roteirizar as gravações dos vídeos. Pelo contrário, almejava-se justamente incentivar a criatividade dos membros do bloco na elaboração das cenas e performances.

Neste sentido, as orientações elaboradas por Daniel Paiva, diretor do videoclipe de *Pernas Voadoras*, visavam estabelecer elementos que propiciassem alguma coesão e um ponto de partida para a criação das gravações dos participantes. O tema proposto foi o período entre a virada do século XIX e o início do século XX na cidade do Rio de Janeiro. Independente da ideia de cada participante, essa temática deveria guiar a escolha dos figurinos, cenários, objetos de cena e coreografias. Também foi proposta uma bibliografia que poderia servir como uma ambientação na qual os participantes poderiam buscar uma fonte de inspiração para os vídeos.

⁴² A partitura e o *link* para os vídeos da música se encontram na coleção de arranjos da Orquestra Voadora (capítulo 5).

Os textos indicados foram *Um Homem Célebre*, de Machado de Assis, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, de Roberto Moura, *A alma encantadora das ruas*, de João do Rio, e *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manoel Antônio de Almeida.

As filmagens de *Pernas Voadoras* incorporaram avanços de grande relevância do ponto de vista técnico e cinematográfico. O professor de agbê da oficina e membro da banda Pedro Araújo Oliveira - que além de sua formação musical é bacharel em Comunicação Social pela UFRJ - elaborou uma apostila sobre vídeos caseiros que foi distribuída para os participantes. Este material reúne informações sobre fatores que afetam a qualidade de captação visual (como resolução, foco, limpeza da lente e formato de arquivo), configurações do modo manual de câmeras habitualmente encontradas em *smartphones*, composição de imagem, enquadramento, movimentos de câmera, luz, entre outros conteúdos. O pequeno manual traz também uma parte sobre captação de som, elaborado com a minha participação e a do professor de saxofone da oficina Eduardo Rezende.

As novas propostas e materiais didáticos tiveram um perceptível impacto sobre as filmagens de *Pernas Voadoras*. De forma geral, se comparados com os vídeos produzidos anteriormente na oficina remota, as filmagens realizadas para esta obra exploraram muito mais os recursos cinematográficos disponíveis. Por conseguinte, o diretor Daniel Paiva optou por realizar seis videoclipes⁴³ diferentes para a obra musical visando aproveitar uma parcela maior do material bruto. Estes pequenos curtas-metragens trazem narrativas criadas por justaposições por vezes inusitadas das cenas elaboradas pelos participantes. Frases escritas na grafia antiga do português com tipografia e molduras que remetem à época escolhida para a ambientação são exibidas entre as cenas, auxiliando a criação das narrativas.

3.3 Criação do repertório: Livro Mágico

A obra *Livro Mágico* foi composta ao longo das aulas particulares remotas que dei à aluna Manuela Duarte no ano de 2021. Apesar da pouca idade – onze anos à época – Manuela já possuía um histórico de importante atuação dentro do coletivo da Orquestra Voadora desde o início de 2019, quando ingressou no curso de clarineta da nossa oficina. Neste ano, ela cursou também as aulas de teoria que aconteceram em locais variados. No carnaval de 2020, participou

⁴³ Disponíveis em:

<https://www.youtube.com/watch?v=G2LNTVeLMN4&list=PLMI7iwSqr7VGsGP6VGQx745XYDwWuxES1>

do desfile não só como clarinetista mas também como penalta⁴⁴. Manuela cursa as aulas regulares da Escola de Música Villa-Lobos, no Centro do Rio de Janeiro, até os dias atuais.

Durante o período de isolamento social, nossas aulas remotas se focaram sobretudo nos campos da percepção musical, harmonia, arranjo e composição. Apesar destes temas possuírem uma considerável complexidade, foi usada uma abordagem lúdica que visava fornecer o estímulo necessário para a exploração destes assuntos e ressaltar os progressos e conquistas atingidos. Uma das atividades desenvolvidas foi a composição de uma música que, posteriormente, receberia o título de *Livro Mágico*, para a formação da Orquestra Voadora, utilizando o *software Ableton Live*. Este programa foi escolhido por fornecer uma ampla variedade de timbres, baterias eletrônicas, sintetizadores, efeitos e recursos de edição que favorecem bastante o processo de composição de forma intuitiva.

Os conhecimentos ligados à operação do programa não foram abordados em detalhes específicos, uma vez que as configurações de *hardware* do computador que Manuela dispunha naquele momento não permitiam a instalação de aplicativos de áudio⁴⁵. No entanto, tratamos da lógica de programação e edição com a qual trabalham numerosos *softwares* de áudio, ao passo em que eu realizava os procedimentos em meu computador com a tela compartilhada. Manuela cantava melodias, escolhia timbres e criava padrões rítmicos que iam sendo incorporados à composição. O processo se deu de maneira colaborativa, aproveitando e transformando ideias musicais que surgiam do universo sonoro que nos cerca. Como no “jogo de crianças” proposto por Delalande (1984)⁴⁶, não havia um julgamento prévio dessas ideias, que, em um primeiro momento fluíam de maneira descompromissada, conquanto pudesse ser notada uma boa dose de empenho. A seleção e variação do material ocorriam em outra etapa do nosso trabalho. Desta maneira, surgiram espontaneamente ideias musicais que só foram analisadas *a posteriori*, como a oscilação modal que ocorre entre a primeira parte da música, em tom menor, e a segunda, escrita no modo frígio. Utilizamos bastante o piano, o saxofone e a clarineta durante o processo, o que nos possibilitou outras maneiras de criação e desenvolvimento de ideias. À medida que a música era concebida, discutíamos princípios de arranjo, harmonia e estrutura musical.

Terminada a primeira versão da música, passamos à criação da partitura de *Livro Mágico* destinada ao bloco da Orquestra Voadora. Elaboramos conjuntamente o arranjo para o

⁴⁴ Artista sobre perna de pau.

⁴⁵ Nos meses seguintes, Manuela ganhou um computador novo e instalou o programa Fruit Loops, onde compôs várias músicas que compartilha em seu perfil no Soundcloud.

⁴⁶ DELALANDE, François. *La musique est un jeu d'enfant*. 1984.

grupo, levando em conta o balanceamento dos níveis de dificuldade das vozes com as turmas em que os cursos dos instrumentos estão separados. Durante esta fase foram enviadas prévias aos professores da oficina para que eles pudessem fazer comentários e sugestões.

Com a proposta de arranjo pronta, demos início à preparação deste material com as turmas da oficina remota. Este momento foi especialmente rico na turma de agbê, envolvendo a criação de vozes para o instrumento. O arranjo final para este instrumento é composto por oito toques que levam os nomes das alunas que os criaram durante a oficina remota.

Levando-se em conta todos os processos desde a composição da obra até sua pós-produção, o fonograma de *Livro Mágico* foi criado inteiramente de forma remota. Sua sonoridade reflete, portanto, este contexto, suas adversidades e o trabalho que foi desenvolvido na Oficina da Orquestra Voadora para superá-las. O fonograma desta obra foi inscrito e contemplado no Edital Cultura do Carnaval Carioca, lançado em 18 de maio de 2021 pela prefeitura do Rio de Janeiro com o objetivo de mitigar os efeitos da pandemia da COVID-19 neste setor.

3.4 Criação do repertório: o vídeo de *Pagode Russo* e o final da oficina remota

Embora a produção do vídeo de *Livro Mágico* tenha sido consideravelmente proveitosa, foi possível notar ao longo do período em que foi empreendida um gradual desânimo por uma parcela dos alunos em relação ao formato remoto. Os meses que se passaram, desde a inauguração da oficina nesta modalidade, foram bastante desgastantes. A utilização extensiva das tecnologias de telecomunicação via *internet* pela sociedade em geral levou a um considerável esgotamento do formato *online* por parte do nosso público. Devidamente observadas as importantes incongruências entre os contextos, a pesquisa realizada por Chakraborty *et al* (2020) com estudantes de uma universidade indiana aponta dados que ilustram uma situação que se relaciona com a experiência vivida na oficina remota da Orquestra Voadora à época:

A grande maioria dos alunos (82,7%) sentiu que a educação online está levando ao uso excessivo de tecnologias digitais e 74,6% dos alunos sentiram que o tempo excessivo de tela está causando estresse e afetando seu sono. [...] Os alunos também sentiram que a educação online tem implicações sociais. Descobrimos que 67,9% dos alunos sentiram que a educação online está afetando sua vida diária e 63,6% dos alunos sentiram que a educação online está expondo a desigualdade de acesso à

internet entre eles. (CHAKRABORTY, MITTAL, *et al.*, 2020, p. 360, tradução nossa)⁴⁷

Aliado a diversos outros fatores, este desgaste expresso verbalmente ou de maneira tácita por numerosos alunos levou a uma perceptível evasão nos cursos da oficina. Já durante a gravação do vídeo e do fonograma de *Livro Mágico* pôde-se observar também uma participação menor na atividade coletiva de gravação. Embora estas questões tenham sido discutidas nas reuniões de professores e houvesse, inclusive, a proposta de se elaborar outras atividades coletivas que não envolvessem a produção de vídeos, a maioria do corpo docente decidiu pela realização de mais uma gravação.

Havia por parte de alguns professores a vontade de realizar uma música que se relacionasse com a temática junina, uma vez que as festividades de São João também estavam suspensas devido à pandemia. Diferentemente de outras oficinas ligadas a blocos de carnaval do Rio de Janeiro, nossos cursos não possuíam no período pré-pandemia um “módulo junino” que reservasse meses do ano letivo para a preparação de um repertório a ser apresentado nas festas de São João. Porém, em grande parte dos anos da história da oficina da Orquestra Voadora, foram realizadas festas juninas do grupo que tinham uma importante função de socialização. Por se relacionar com esta temática e possuir um arranjo bastante conhecido por nossos alunos, foi escolhida a música *Pagode Russo*, de Luiz Gonzaga.

O processo de produção da guia para a gravação dos alunos foi similar ao que vinha sendo desenvolvido na oficina, o registro feito previamente pelos professores com base no arranjo em MIDI. No entanto, para diminuir a carga de trabalho necessária, os alunos foram orientados a gravar simultaneamente o áudio e o vídeo. Caso desejassem, foi deixada em aberto a possibilidade de enviarem outras filmagens com performances. Foram convidados também os alunos e alunas que haviam feito parte da oficina remota nos meses anteriores, independentemente de estarem matriculados naquele momento.

Dadas as massivas evasões nos cursos de instrumentos, a oficina remota da Orquestra Voadora encerrou suas atividades em agosto de 2021. Algumas turmas continuaram de forma independente, geridas pelos próprios professores e sem vínculo formal com nosso

⁴⁷ “The students felt that online education is affecting their health. We found that 66.0% students felt that online education is causing phobia of losing Internet connectivity among them. A large majority of the students (82.7%) felt that online education is leading to overuse of digital technologies and 74.6% students felt that excessive screentime is causing stress and affecting their sleep. [...] The students also felt that online education has societal implications. We found that 67.9% students felt that online education is affecting their daily life and 63.6% students felt that online education is exposing the digital divide among them.”

grupo. O vídeo de *Pagode Russo*⁴⁸ foi lançado em 1º de novembro de 2021 exclusivamente nas redes sociais da Orquestra Voadora.

4 UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A NOSSA PRÁTICA

Neste capítulo apresentaremos o referencial teórico-metodológico que norteou o presente trabalho. Com base no conceito de professor investigador, que será discutido na primeira seção deste capítulo, foi lançado um olhar sobre a oficina e a Orquestra Voadora a partir de um prisma diverso do usual. Nessa perspectiva, valoriza-se a investigação sobre a própria prática como uma possibilidade de construção de novos conhecimentos.

A segunda seção trata do problema de coesão no grupo identificado ao longo da investigação realizada. São debatidas possíveis causas deste problema, assim como suas consequências observadas durante a pesquisa.

As três seções que se seguem abordam a elaboração de produtos que visam contribuir para o crescimento do grupo e a superação dos desafios identificados. O caderno didático, a coleção de arranjos e a coletânea de fonogramas são concebidos a partir das adversidades elencadas, com o objetivo de auxiliar a Orquestra Voadora e outros grupos que possam enfrentar situações semelhantes.

4.1 O professor investigador

A investigação, em um sentido amplo da palavra, faz parte do cotidiano de professores e alunos em diversos contextos educacionais. O dicionário Michaelis (2002, *online*) apresenta como uma das definições possíveis para a palavra *investigação* o “ato de tentar descobrir (algo) com grande empenho e rigor”. Uma vez que um desafio se faz presente durante as aulas, é necessário analisar se as soluções construídas pelo grupo são potencializadoras do processo de aprendizagem.

Neste sentido, seria possível dizer que a investigação é algo inerente a processos de ensino e aprendizagem (tanto de professores quanto de alunos), sendo uma condição indispensável para sua realização satisfatória. Como ressalta Ponte (2002), um professor deve ter uma participação ativa no contexto em que leciona, constantemente examinando a convivência com seus alunos, colegas e pais, em seu contexto de trabalho. Além disso, ainda segundo o autor, o docente deve ser capaz de fundamentar e argumentar suas propostas e para

⁴⁸ Disponível em: <https://fb.watch/ba1o15hO7R/>

isso, é fundamental que cultive uma postura inquiridora (PONTE, 2002). No entanto, existem critérios estabelecidos para que uma atividade seja considerada academicamente como investigação. Nesta acepção, a palavra toma um sentido distinto daquele apontado anteriormente e se diferencia quanto aos objetivos, métodos e decorrências, visando contribuir para o conhecimento da comunidade.

Segundo Jacky Beillerot (2001, *apud* Ponte, 2002, p.4), toda investigação deve satisfazer às seguintes condições: “(i) produzir conhecimentos novos, (ii) ter uma metodologia rigorosa, e (iii) ser pública”. Quanto ao primeiro item, Ponte (2002) esclarece que todo ator que se propõe a investigar algo e chega a conclusões – que para ele são novas e originais – está a realizar uma investigação, ainda que seu objeto tenha sido estudado por outras pessoas anteriormente. O item três trata também de um aspecto geral das investigações, uma vez que a publicidade é fundamental para que possa ser aproveitada por outros atores em novos trabalhos, complementadas, contestadas etc.

Talvez resida no item dois elencado por Beillerot (2001, *apud* Ponte 2002), relativo à metodologia, a questão que mais apresenta especificidades quanto ao campo da educação musical. A autora Graça Mota (2003) faz a seguinte proposição:

Investigar, neste contexto, será entendido essencialmente como um processo integrante da formação do futuro docente de educação musical, baseado na pesquisa de terreno, entendo-se por tal os vários contextos em que o fenómeno musical acontece. Nesse sentido, propõe-se que seja diversificada, qualitativa, etnográfica e formativa. Diversificada porque é atenta a diferentes manifestações musicais, utiliza instrumentos adequados a cada situação e ecologicamente válidos. Qualitativa na medida em que se situa num paradigma não positivista, trata a realidade como um todo dinâmico em que a subjectividade é assumida e como tal interpretada e promove uma atitude de humildade perante o saber. Etnográfica porque descreve, iluminando os vários ângulos, cruzando diferentes fontes de informação e transmitindo, assim, toda a riqueza da situação de pesquisa. Finalmente, formativa porque pretende intervir, modificar e perspectivar alternativas ao status quo, característica, aliás, particularmente premente na área artística em que nos situamos e na formação de futuros formadores. (MOTA, 2003, p. 15)

Neste breve apontamento, Mota (2003) situa grande parte das investigações realizadas nas últimas décadas no campo da educação musical. Liora Bresler (2000) traz uma discussão pormenorizada sobre as terminologias utilizadas no trecho citado acima. A autora refere a década de 1960 como um momento de mudança de paradigma metodológico na pesquisa em pedagogia musical, em que os ideais positivistas, então vigentes, foram paulatinamente perdendo espaço. A visão do cientista social como uma entidade neutra, que meramente registra dados e formula hipóteses de maneira imparcial sobre o objeto estudado deu lugar a novas possibilidades metodológicas. Frequentemente na investigação qualitativa a coleta e a análise dos dados se sobrepõem e, embora haja um planejamento, os assuntos são

focalizados pela pesquisa de forma progressiva, incorporando questões que são suscitadas pelos diversos intervenientes (BRESLER, 2000).

O caráter etnográfico apontado por Mota (2003) é também de importância central para a investigação no campo da educação musical. Através das contribuições das ciências sociais da segunda metade do século XX, é possível abordar as características sociais de um determinado grupo através de seu próprio conjunto de valores, abandonando a ideia de um referencial absoluto. Segundo Arroyo (2002), “esta postura relativista foi propiciando à Etnomusicologia a superação de uma visão eurocêntrica de música, isto é, uma visão que tomava como referência de análise e valor a música europeia de concerto e o reconhecimento de que já não seria possível falarmos de música no singular” (ARROYO, 2002).

Levando-se em conta o paradigma metodológico utilizado na pesquisa sobre a educação musical, é importante ressaltar que o professor-investigador não se caracteriza pelo simples acúmulo das duas funções indicadas nessa nomenclatura. Para Ponte (2002), embora seja frequente a mesma pessoa atuar tanto na pesquisa quanto na docência, esta terminologia se refere especificamente aos professores que investigam sobre suas próprias práticas docentes. Desta forma, as investigações sobre práticas são marcadas por um profundo envolvimento por parte do investigador no processo sobre o qual realiza sua pesquisa. Esta proximidade com o objeto de estudo suscitou críticas à metodologia da investigação sobre a prática e à validade de seus resultados:

A crítica relativa aos métodos questiona, para além da falta de clareza e rigor metodológico de muita investigação sobre a prática, a proximidade entre o investigador e o objecto da investigação, perguntando como pode ser minimamente fiável e isenta de preconceitos uma investigação produzida por aqueles que estão directamente implicados nos acontecimentos. Esta crítica poderá ser contrariada pelo estabelecimento – pelas respectivas comunidades de referência – de padrões de qualidade adequados a este tipo de investigação. Em particular, será necessário analisar as condições que permitam um distanciamento do investigador relativamente ao objecto de estudo, quando este lhe é à partida muito próximo, possibilitando a sua análise racional. (PONTE, 2002, p. 11)

Sobre tal envolvimento entre o investigador e seu objeto de estudo, a autora Iora Bresler (2000) ressalta que o paradigma qualitativo pós-positivista deu espaço a diversas perspectivas. Sendo assim, coexistem pontos de vista realistas – sob os quais o processo de investigação é orientado para um referente externo e pode ser separado do que está sendo investigado – e a perspectiva idealista que sustenta que este processo é ao mesmo tempo interno e externo e, portanto, integra a participação do investigador no moldar do mundo (BRESLER, 2000).

O autor João Pedro da Ponte (2002) estabelece etapas principais presentes em qualquer investigação sobre a prática, sendo elas: “(i) a formulação do problema ou das questões do estudo, (ii) a recolha de elementos que permitam responder a esse problema; (iii) a interpretação da informação recolhida com vista a tirar conclusões, e (iv) a divulgação dos resultados e conclusões obtidas.” (PONTE, 2002). Nesta pesquisa, estas etapas estão descritas nos itens que se seguem.

4.2 A busca da coesão musical e pedagógica na oficina da Orquestra Voadora

Ao procurar sistematizar os conhecimentos pedagógicos construídos na oficina, me deparei com o desafio de identificar a coesão em um projeto pedagógico complexo, uma vez que emerge de um grupo tão numeroso e heterogêneo de professores. Embora, ao me dedicar a essa sistematização no papel de investigador, eu tenha me deparado com essa falta de coesão de maneira diferente, este tema já havia sido apontado e debatido em diversas reuniões e por integrantes distintos do corpo docente da oficina.

Em parte, essa dificuldade está relacionada aos processos que levaram à estruturação do grupo. Como os integrantes da banda e demais professores apresentam formações e concepções musicais e pedagógicas bastante distintas, sempre houve, como já relatado, uma grande autonomia quanto às temáticas abordadas nas aulas. Em parte, a estrutura pouco hierarquizada e coletivizada de tomada de decisões de toda ordem pode ser apontada como um dos fatores que contribuem para esta dificuldade de se atingir a coesão.

Na prática, a ausência de centralização tem nos proporcionado uma riqueza interessante do ponto de vista artístico, porém ela gera em contrapartida importantes desafios estruturais. Há também questões de ordem prática que colaboram para que a falta de uma coesão se acentue, como a separação das aulas em espaços distintos. Como relatado anteriormente no capítulo sobre a oficina, geralmente os alunos dos instrumentos de sopro não convivem quotidianamente com os de percussão.

A preparação do repertório a ser tocado nas apresentações do bloco constitui então o principal elemento comum da oficina, como foi constatado no trabalho de Emerson da Costa Jesus (2019) sobre nosso bloco. Segundo este autor, “tendo em vista o repertório ser o fio condutor entre as turmas de sopro e de percussão cada oficinairo acaba construindo uma abordagem própria [...]” (JESUS, 2019). No entanto, mesmo com o estabelecimento de uma espinha dorsal é frequente a constatação por parte dos professores de que manter coeso um curso como o nosso representa um desafio em vários níveis.

A dificuldade de coesão de um grupo como este se dá tanto nas questões pedagógicas quanto no campo estritamente musical. Construir uma unidade quanto à interpretação, em especial no que diz respeito aos instrumentos de sopro, sempre representou um enorme desafio para a Orquestra Voadora. Como o início do grupo se deu em um contexto bastante informal, grande parte dos arranjos de sopros não possuía partitura em 2013, ano em que a oficina foi criada. Embora a transmissão oral dos arranjos seja a principal ferramenta utilizada no ensino da percussão em diversos contextos da música popular – e funcionasse relativamente bem para os sopros quando o grupo tinha um número menor de músicos – a criação de uma oficina com diversos agentes envolvidos tornava a escrita algo muito necessário para que se estabelecesse um acordo musical entre os instrumentos melódicos. Aqui se encontrava o principal desafio para a sistematização dos conhecimentos pedagógicos da oficina.

É importante ressaltar que a escrita não é a única maneira de se estabelecer esse acordo, e diferentes coletivos buscaram ao longo da história a coesão por variados caminhos. Todavia, mesmo em metodologias que priorizam a oralidade como o Método Universo Percussivo Baiano (UPB), desenvolvido pelo Maestro Letieres Leite, a escrita musical para os instrumentos de sopro não é abandonada (SCOTT, 2019). Também no Bandão da Escola Portátil de Música, que não segue o "modelo conservatorial" de tradição europeia que prioriza o aprendizado da leitura e da escrita musical em detrimento de uma atuação mais criativa e expressiva, as partituras são utilizadas por professores e alunos dos instrumentos de altura definida (GREIF, 2007).

Em nossa prática, pudemos verificar que a escrita musical representou um poderoso aliado do processo pedagógico e artístico sempre que esteve disponível, como também foi relatado nas entrevistas realizadas com integrantes da oficina no trabalho de Emerson da Costa Alves de Jesus (2019). Reconhecendo a importância desta ferramenta, desde o início da oficina busquei a disponibilização das partituras para saxofone e clarineta de todo o repertório tocado pelo grupo. De forma similar, ocorreu no naipe de trompetes. Para outros instrumentos melódicos, no entanto, durante anos havia numerosas lacunas na oferta de partituras aos alunos. Como exemplo poderíamos citar, entre outras, músicas que fazem (ou fizeram) parte do nosso repertório como *Verde Mar de Navegar*, de Capiba, *Guiné Bissau, Moçambique e Angola*, de Tim Maia e *Maracangalha* de Dorival Caymmi, cujas partituras de alguns instrumentos não estiveram disponíveis durante anos. Em parte, essas lacunas foram minoradas ao longo dos anos por esforços individuais de transcrição dos arranjos.

4.3 Elaboração do caderno didático

Uma vez identificado o desafio de encontrar a coesão musical e pedagógica da oficina, foi preciso buscar dados que ajudassem a caracterizar as concepções de ensino e estratégias pedagógicas utilizadas pelos diferentes professores. Para reunir este material, foi então concebido o caderno didático da Orquestra Voadora.

Um dos objetivos deste caderno é suscitar discussões e trocas entre os professores que favoreçam a interação e a coesão entre os cursos da nossa oficina. A produção dos textos que descrevem as concepções pedagógicas dos cursos ambiciona não apenas a publicação do resultado final, mas também o amadurecimento do grupo ao longo do processo de elaboração.

Outro objetivo primordial do caderno é a comunicação com o público externo à oficina da Orquestra Voadora, como estudantes de música, professores e alunos de outros cursos. Com a publicação do material, a discussão acerca dos processos adotados na Orquestra Voadora pode se expandir para novos horizontes, recebendo apreciações externas e contribuindo para o aprimoramento de outros cursos. Além disso, a documentação do nosso processo em um caderno possibilita que se possa acompanhar a evolução da oficina ao longo do tempo, resgatando elementos dos cursos que por ventura possam vir a se perder.

Com estes objetivos, ao longo dos anos entre 2020 e 2022 realizei entrevistas com professores de todos os instrumentos da oficina a respeito das metodologias utilizadas durante as aulas. Especificamente, as entrevistas buscavam identificar a organização das turmas, as aulas, as atividades, os conteúdos abordados, atividades e materiais que serviram de referência para os cursos.

Como o presente trabalho se propõe a construir ferramentas que auxiliam os participantes da oficina em seus processos de ensino e aprendizagem, e não a realizar uma descrição e análise pormenorizadas nos moldes acadêmicos sobre este tema, as entrevistas seguiram o padrão informal. Segundo os autores Britto Júnior e Feres Júnior (2011), este tipo de entrevista é “o menos estruturado possível e só se distingue da simples conversação porque tem como objetivo básico a coleta de dados.” (BRITTO JÚNIOR e FERES JÚNIOR, 2011, pág. 240).

Outra fonte importante de dados a respeito da metodologia adotada pelos professores foi a plataforma *Google Classroom* utilizada na nossa oficina remota durante os anos de 2020 e 2021. No histórico de atividades dessa plataforma ficaram registrados os temas das aulas, material complementar sugerido, gravações dos professores e alunos, partituras, questões que surgiram nos encontros e diversas outras informações.

As entrevistas aconteceram remotamente, na plataforma *Google Meet*, e foram gravadas em vídeo com duração aproximada de uma hora. A tabela a seguir apresenta o cronograma das entrevistas.

Tabela 1: Cronograma de entrevistas com professores da oficina da Orquestra Voadora

Data	Entrevistados	Instrumento
01/07/2020	Jonas Hocherman	Tuba
08/04/2021	Tiago Rodrigues, Thiago Garcia, Pedro Selector e Daniel Paiva	Trompete
08/04/2021	Hugo Prazeres e Miguel Maron	Caixa
12/04/2021	Pedro Paulo Lopes, Marco Serragrande e Leonardo Campos	Trombone
12/04/2021	Taissa Mattos e Clarice Maciel	Alfaia
11/05/2021	Pedro Araujo Oliveira e Thamiriz Vaz	Agbê

Antes de ocorrerem esses encontros, foi enviado a todos os docentes da oficina o planejamento realizado pelos professores do naipe das madeiras (Mathias Mafort, Eduardo Rezende e eu). Foi proposto que este material servisse como base para a elaboração de documentos análogos para os demais cursos⁴⁹Também foram feitas consultas individuais e coletivas e conversas informais para recolher mais informações. Foram criados grupos no aplicativo de troca de mensagens *WhatsApp* para nossa interface durante esta investigação, relativos a cada um dos instrumentos citados acima.

Foi realizada também pela plataforma *Google Meet* uma entrevista com o ator e diretor teatral Roberto Rodrigues, a fim de registrar suas impressões sobre a vivência durante a parceria na oficina da Orquestra Voadora. Roberto também é trombonista e foi aluno da nossa oficina. Ele fez parte da elaboração de uma das edições da atividade coletiva conhecida no

⁴⁹ Ver no capítulo 5.

grupo como “aulão”. A atividade já havia sido realizada no grupo, e com a contribuição de Roberto Rodrigues, tomou contornos mais teatrais e poéticos.

4.4 Elaboração da coleção de arranjos

A coleção de arranjos tem como objetivo principal fornecer um panorama da produção musical da Orquestra Voadora. Ao disponibilizar as partituras completas de músicas que compusemos ou arranjamos, o grupo compartilha a experiência acumulada ao longo dos anos de sua história. Desta forma, a Orquestra pretende se abrir para a troca com outros artistas, estudantes e professores de música.

Outro objetivo desta coleção diz respeito ao seu próprio processo de construção. Uma vez que muitos arranjos foram criados durante os ensaios, e só posteriormente escritos, existem lacunas nos nossos registros em partitura. Essas inconsistências foram sendo trabalhadas de maneira bastante descentralizada. Como resultado desse processo, uma parte de nosso repertório foi registrada somente em partes individuais. Mesmo em casos em que o arranjo é feito por um integrante e distribuído aos demais, os naipes muitas vezes alteram as melodias escritas. Nem sempre essas alterações são registradas nas partituras.

Para a coleção, reuni as partes de uma amostra considerável das obras tocadas pelo grupo. Elas foram atualizadas através de consultas aos músicos, o que possibilitou que suas partituras completas fossem editoradas. Como os arranjos costumam evoluir ao longo do tempo, esta coleção pretende registrar a forma como as obras selecionadas são interpretadas durante o período em que este trabalho é realizado. A coleção objetiva também criar um material que pode ser utilizado em outras oficinas, fanfarras e demais contextos educacionais.

Como metodologia para a escolha das obras e coletas das partes individuais, foram feitas consultas informais aos demais membros da banda e professores da oficina. Além dos encontros ao vivo, foi utilizada comunicação por correio eletrônico e pelo aplicativo *WhatsApp*. Para a editoração das partituras foi utilizado o programa de computador *Finale 2014*. Uma vez prontas as partituras, o material foi enviado novamente para os integrantes da Orquestra para validação.

4.5 Elaboração da coletânea de fonogramas e vídeos

A concepção original da coletânea de gravações foi reformulada no início deste trabalho devido à pandemia da COVID-19. A ideia original para este produto era a realização

de gravações ao vivo durante os encontros no Circo Voador. Com o isolamento social e a suspensão das aulas, foi preciso readequar este planejamento à nova conjuntura.

Por este motivo, as gravações ao vivo inicialmente idealizadas foram substituídas pelos vídeos realizados durante nossa oficina remota. As gravações produzidas durante o presente trabalho demonstram, então, a produção artística da oficina remota da Orquestra Voadora que aconteceu nos anos de 2020 e 2021.⁵⁰ Obviamente, o material criado neste período se relaciona intimamente com o arcabouço construído nos anos anteriores, tanto nos aspectos musicais como na estética artística de maneira geral. No entanto, esse período se destaca sobremaneira dos demais principalmente pelo formato do material produzido. Por isso, julgou-se necessário adicionar à coletânea gravações realizadas em outros momentos do grupo.

As gravações dos arranjos em vídeos e fonogramas visam, no âmbito deste trabalho, cumprir duas funções. A primeira é possibilitar um contato com o nosso repertório de maneira rápida e direta. Assim, pessoas interessadas em conhecer a oficina da Orquestra Voadora podem ter acesso à nossa produção facilmente, mesmo que não tenham conhecimentos de leitura musical.

Outro objetivo desta coletânea é registrar a forma como interpretamos os arranjos em nossas performances. A perspectiva fornecida pela coleção de partituras a respeito de nossa produção musical dialoga de forma sinérgica com a coletânea de fonogramas e vídeos. Os registros gravados podem proporcionar elementos complementares àqueles contidos nos arranjos escritos. Essa complementaridade pode ser observada nos arranjos dos instrumentos de sopro, cuja escrita não contém muitas das nuances realizadas nas performances. No caso das percussões da Orquestra Voadora, o registro em fonogramas e vídeos é ainda mais importante, uma vez que a escrita não é a forma de comunicação mais usual neste grupo.

⁵⁰ O processo de criação de repertório, assim como o desenvolvimento dos vídeos realizados ao longo da oficina remota foi descrito nos capítulos anteriores deste trabalho.

5 PRODUTOS

Neste capítulo serão apresentados os resultados alcançados na elaboração dos produtos do presente trabalho. Será feita uma breve descrição do *Caderno Didático da Orquestra Voadora* e do *Acervo Orquestra Voadora de Partituras e Gravações* — este último composto pela coleção de arranjos e a coletânea de fonogramas e vídeos — contemplando suas estruturas e elementos mais importantes.

5.1 Caderno didático da Orquestra Voadora

O caderno didático se estrutura em quatro seções: textos de contextualização sobre a Orquestra Voadora e sua oficina; planejamentos e ementas dos cursos dos instrumentos; atividades coletivas; produção musical e artística; e apostilas de teoria musical.

Nos textos do caderno didático procurei adotar uma linguagem menos acadêmica, que facilitasse a conexão dos leitores em geral com este material. No caso de temas mais complexos buscou-se alcançar a maior profundidade possível nas análises. Apenas a linguagem adotada foi mais informal, uma vez que o principal público alvo deste produto não é o acadêmico, e sim a estudantes de música, alunos e professores da oficina da Orquestra Voadora e de outros cursos.

A primeira seção se inicia por um texto sobre a história da Orquestra Voadora, fanfarras e bandas de música no âmbito nacional e internacional. Em seguida, o caderno traz uma descrição geral da nossa oficina, sua estrutura e preceitos pedagógicos. Estes capítulos visam situar o leitor quanto ao contexto em que a Orquestra foi formada e concebeu sua oficina, discutindo elementos que influenciaram a elaboração. Estes textos são adaptações do material contido na presente dissertação. Foram selecionadas as partes consideradas mais pertinentes ao caderno didático.

A seguir, os cursos de instrumento da oficina são discutidos de forma mais detida. Os cursos são agrupados em dois capítulos: um para instrumentos de sopro e outro para os de percussão. Eles se iniciam por um texto que descreve de forma mais genérica os cursos. Em seguida, eles são abordados de maneira mais específica, com todas as ementas dos instrumentos ensinados na oficina. Estes textos descrevem os conteúdos e as metodologias abordadas nas aulas, os objetivos e as divisões das turmas.

O capítulo sobre os instrumentos de sopro conta também com dois planos de curso: o de saxofone e o de trompete. Estes planejamentos trazem uma visão mais objetiva de como os conteúdos são organizados nas aulas. Além das informações contidas nas ementas, os

planejamentos revelam a gestão do tempo disponível nos encontros de forma a cobrir os conteúdos escolhidos para os cursos. O documento criado pelos professores de saxofone referencia também exercícios de métodos consagrados deste instrumento que são usados nas aulas. Já no curso de trompete, os professores elaboraram uma apostila própria ao longo dos anos, com exercícios e trechos de músicas sequenciados de maneira a acompanhar o desenvolvimento do aluno.

Na seção seguinte, o caderno didático apresenta atividades coletivas realizadas ao longo dos anos na nossa oficina. Elas estão divididas entre as que se destinam a todos os naipes e aquelas que são exclusivas para instrumentos de sopro. Uma dessas dinâmicas foi desenvolvida ao longo desta investigação, e utiliza recursos online como vídeos e áudios. Como não seria possível reproduzir essas mídias em uma publicação física, o caderno apresenta um *QR code* que pode ser lido por câmeras de aparelhos de telefone celular, levando à página na internet onde se encontra a dinâmica.

Em seguida, o caderno de atividades traz um capítulo sobre a produção dos arranjos para a Orquestra Voadora. Nesta seção, busquei descrever em linhas gerais fatores a serem levados em conta na elaboração de arranjos para formações e contextos similares aos nossos. Este item reúne conhecimentos que acumulei ao longo dos anos de atuação como arranjador na Orquestra, e que podem ser úteis para músicos que estejam se iniciando nesta atividade. Como obviamente o arranjador necessita de uma bagagem de conhecimentos bastante extensa, procurei me ater a alguns pontos bastante específicos do arranjo para fanfarras, como a Orquestra Voadora.

O capítulo seguinte trata sobre o desfile de carnaval da Orquestra Voadora. Como esta ocasião pode ser considerada a atividade coletiva mais importante da oficina, um olhar cuidadoso para a Orquestra não poderia desconsiderar os processos compreendidos na preparação e realização do nosso desfile de carnaval. Para fornecer este panorama, são analisados aspectos da nossa organização, como o compartilhamento da regência e os procedimentos e recursos desenvolvidos para lidar com as adversidades. Em seguida, são descritas as alas que fazem parte do nosso bloco e seus processos de preparação ao longo do ano. Ao final do capítulo é apresentado um mapa do bloco que descreve a organização espacial no dia do desfile, embora esta costume variar bastante no decorrer dos anos.

Por fim, o caderno traz as apostilas de teoria musical utilizadas nos cursos dos instrumentos de sopro. Essas apostilas tratam dos temas mais básicos relativos às alturas: notação musical, intervalos, acordes, entre outros. Embora estes temas sejam abordados em

inúmeras publicações sobre teoria musical, as apostilas que constam no caderno didático foram elaboradas especialmente para a utilização na oficina da Orquestra Voadora e cursos semelhantes. Assim sendo, elas tangem estes conteúdos de maneira aplicada aos nossos instrumentos.

O caderno didático pode ser acessado pelo QR code a seguir, ou pelo *link* https://drive.google.com/drive/folders/1DqXBviAqob1zmUTEFavzS9dzuEplq4cI?usp=share_link .



5.2 Coletânea de fonogramas e vídeos

Na concepção original desta coletânea, os arranjos que fazem parte do repertório do nosso bloco seriam gravados ao vivo durante os encontros presenciais da oficina no Circo Voador. Posteriormente, essas faixas seriam reunidas a fonogramas de obras que integram ou já integraram o repertório da banda e lançadas em um álbum digital. Como logo ao início da realização deste projeto a pandemia do COVID-19 nos levou a suspender nossas atividades presenciais, as gravações ao vivo foram substituídas pelos vídeos produzidos na nossa oficina remota, com a exceção de *Sustenta a Pisada/Peso das Alfaias* que já havia sido gravada em uma aula presencial anteriormente. Para as obras do nosso repertório que não foram registradas durante as atividades remotas no período de isolamento social, ou que não alcançaram resultados satisfatórios nessas ocasiões, a coleção apresenta fonogramas produzidos em outros períodos.

A coletânea conta no total com 9 registros: cinco vídeos produzidos durante a oficina remota (*Technocirco*, *Pernas Voadoras*, *Misirlou* e *Livro Mágico*), um videoclipe da banda produzido durante o período da pandemia da COVID-19 (*Revoar*), um fonograma lançado por mim durante o isolamento social (*Hexagrama*), um vídeo gravado em 2019 na oficina presencial (*Sustenta a Pisada - Peso das Alfaias*), e dois fonogramas lançados pela banda em 2013 (*Ferro Velho* e *Elefante*).

As obras escolhidas para o acervo de gravações são as mesmas que constam em partituras na coleção de arranjos. Como dito anteriormente, os registros em notação musical e em gravações se complementam, uma vez que estas demonstram a interpretação de um arranjo em um determinado momento.

A *playlist* com as obras que fazem parte da nossa coletânea de gravações pode ser acessada através do QR code a seguir, ou pelo *link*:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLq0MZSu1gFg3AHJk-6ZnQcMI2BA5RfaXs> .



5.3 Coleção de arranjos da Orquestra Voadora

A coleção de arranjos conta com nove obras: oito de autoria dos integrantes da Orquestra e uma de domínio público. Algumas músicas consideradas icônicas de nosso repertório não puderam entrar na coleção devido a questões de direito autoral. A principal dificuldade para a publicação de alguns arranjos não é relacionada a negativas por parte dos autores das obras ou seus herdeiros, e sim ao complexo caminho que os direitos autorais percorrem ao serem sucessivamente comercializados pelas empresas que os detêm e os negociam. Foram priorizadas então músicas de domínio público ou compostas por integrantes da Orquestra Voadora. Embora algumas obras não tenham entrado na coleção, as técnicas e práticas desenvolvidas no arranjo do repertório puderam ser ilustradas pelos exemplos escolhidos.

Já no decorrer do processo de coleta, em muitos casos se evidenciaram discrepâncias entre as formas de tocar determinados trechos. Ao gerar as partituras completas dos instrumentos de sopro, diversas incoerências rítmicas, melódicas e harmônicas ficaram claras e puderam ser corrigidas. Os professores foram consultados também a respeito das dificuldades relativas à execução e ao ensino das peças, o que possibilitou a adaptação de certos trechos e a numeração das vozes em níveis de dificuldade.

Vale ressaltar que, há alguns anos, as vozes dos arranjos para o bloco não são numeradas pelo critério de altura normalmente utilizado em partituras de bandas de música, orquestras e outras formações. Em vez disso, as vozes são sequenciadas segundo suas complexidades técnicas. Ou seja, a primeira voz é destinada aos alunos mais iniciantes daquele instrumento, que fazem parte da turma um do curso. O mesmo ocorre com as segundas e terceiras vozes, destinadas respectivamente aos alunos intermediários e avançados. Este ordenamento visa facilitar o uso das partituras na oficina da Orquestra Voadora, deixando claro para os alunos a voz que ele deve tocar em cada música.

A escrita das vozes em diferentes níveis de dificuldade tem como objetivo possibilitar que alunos com variados graus de domínio técnico possam tocar juntos o nosso repertório. Dependendo do arranjo, a quantidade de vozes criadas para um determinado instrumento varia entre uma e três. Quando os arranjos são feitos para a oficina, geralmente são escritas duas ou três vozes para cada instrumento, de acordo com a necessidade do arranjo. Há também arranjos que foram produzidos primeiramente para a banda, sem levar em conta sua inclusão no repertório da oficina. Nessas situações, muitas vezes é necessário criar uma ou mais vozes simplificadas para os alunos. Em outros casos, a voz que é tocada na banda já é de

antemão adequada para todas as turmas de um determinado instrumento, e por isso não são criadas outras partes.

Para facilitar a adequação dos arranjos da coleção a diferentes formações instrumentais, adotamos uma solução baseada em práticas comuns no meio das fanfarras brasileiras⁵¹. Diferentemente da abordagem presente na Série Música Brasileira para Bandas (CAMPOS, 2008), que indica as vozes fundamentais e opcionais de acordo com as disponibilidades das bandas que executam o repertório, optamos por fornecer arquivos editáveis para facilitar a adaptação pelos grupos interessados. Na coleção de arranjos da Orquestra Voadora, nos prontificamos a disponibilizar arquivos no formato XML, compatíveis com os principais softwares de edição de partitura do mercado, permitindo sua modificação mesmo por músicos sem uma grande experiência como arranjadores. Além disso, nos oferecemos para auxiliar os grupos na adaptação dos arranjos às suas formações, como já fizemos diversas vezes ao longo de nossa história. Para isso, solicitamos que os grupos interessados entrem em contato conosco e comuniquem sobre a inclusão da música em seu repertório, para que possamos fornecer o suporte necessário.

Durante a entrevista realizada com as professoras de alfaia, foi levantada a questão da escrita (ou não) dos arranjos de percussão. Embora as partituras não sejam a forma mais utilizada para ensinar os arranjos nas aulas desses instrumentos em nossa oficina, aventou-se a possibilidade que a escrita musical pudesse auxiliar em momentos em que alguns fatores como as subdivisões do tempo e a polirritmia tornassem a apreensão e a compreensão mais difíceis. Seguindo essas sugestões, transcrevi os arranjos de percussão das obras que fazem parte do repertório da oficina, consultando os professores que integravam a equipe naquele momento. Visando uma notação familiar para músicos que tenham passado por outras metodologias para a escrita da percussão, foram utilizados métodos como referência, entre eles *Tá no Batuque* (BEZERRA, 2018), *Batuque é um Privilégio* (BOLÃO, 2003) e *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (GOMES, 2008). No caso dos arranjos para caixa, como este instrumento que na Orquestra Voadora engloba também um *set* percussivo, optou-se por uma escrita em pautas com três linhas. As músicas que fazem parte (ou fizeram) exclusivamente do repertório da banda não contam com partituras de percussão. Nesse caso, os arranjos de percussão serão

⁵¹ Nas trocas de arranjos entre fanfarras, é frequente o intercâmbio de arquivos editáveis, além do uso de redes sociais como o Musescore, onde os usuários compartilham arquivos do software fornecido pela plataforma.

transmitidos pelas gravações que integram os produtos deste trabalho. A coleção de arranjos conta com a partitura completa de todas as obras e suas partes individuais.⁵²

⁵² Como será explicado no próximo subcapítulo, a coleção de arranjos e a coletânea de fonogramas e vídeos foram agrupadas no Acervo Orquestra Voadora de Partituras e Gravações. O *link* para este documento será apresentado a seguir.

5.4 Acervo Orquestra Voadora de Partituras e Gravações

Embora a coleção de arranjos e a coletânea de fonogramas e vídeos tenham sido realizadas por meio de processos bastante distintos, obtendo resultados totalmente diversos, ao final de suas elaborações optou-se por reunir estes dois produtos em uma só apresentação. Esta escolha se deve a duas razões: 1) as partituras e gravações reunidas são das mesmas obras; 2) as gravações das obras não podem constar em documentos como este senão por *links* e *QR codes*. Sendo assim, me pareceu mais rico apresentá-las em conjunto com as partituras, reforçando o vínculo entre seus conceitos e facilitando a consulta do material. A seguir, trataremos da produção da coleção de arranjos e da coletânea de gravações.

O Acervo Orquestra Voadora de Partituras e Gravações pode ser acessado pelo *QR code* a seguir, ou pelo *link* https://drive.google.com/drive/folders/1NQg0SK-S0gegUx3fr5TY6Uo-4t3JmJq?usp=share_link



6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez concluída a etapa de realização da pesquisa e dos produtos deste trabalho, torna-se possível analisá-los de maneira global. O corpo formado pelos materiais produzidos fornece um panorama sobre o conhecimento gerado no contexto da Orquestra Voadora sob os pontos de vista artísticos e pedagógicos. Obviamente, o escopo dessas produções extrapola aquilo que pode ser abordado em uma pesquisa como esta. No entanto, espera-se que o vislumbre fornecido tenha o potencial de inspirar novas investigações sobre o cenário das fanfarras e outros grupos musicais no Brasil e no exterior.

A elaboração deste trabalho constituiu uma oportunidade ímpar, onde pude me distanciar das perspectivas mais arraigadas da minha percepção. Como fundador da Orquestra e da oficina, foi para mim uma oportunidade rara de afastamento das nossas tarefas cotidianas para a realização desta investigação. Nós organizadores e artistas do grupo nos deparamos frequentemente com desafios com os quais, via de regra, precisamos lidar com uma certa urgência. Neste fluxo intenso de demandas, é comum uma visão mais pragmática sobre as medidas que necessitam ser adotadas em uma determinada situação. Desta forma, é difícil ter no dia-a-dia uma visão que abranja a estrutura da Orquestra como um todo, e que se volte para a compreensão de nossos processos e suas organizações. Como ressalta Ponte, mesmo enfrentando os problemas cotidianos com boa vontade e bom senso, tomando por base a experiência profissional na docência, muitas vezes não se chega a soluções satisfatórias. É então que se faz necessário o envolvimento do professor em atividades de pesquisa que o ajudem a enfrentar as dificuldades que lhes são postas (PONTE, 2002. pág. 2).

Ao me colocar como pesquisador, pude olhar para a Orquestra Voadora por um prisma distinto. Tomando contato com a forma com que outras metodologias lidam com os desafios da prática artística e pedagógica, pude perceber os pontos de convergência com nosso coletivo e também as peculiaridades de cada ambiente. Foi possível, durante este processo, enriquecer minha compreensão sobre aspectos do nosso grupo a partir de *insights* possibilitados pelo diálogo com outras experiências.

Evidentemente, foi necessária a superação de obstáculos durante a investigação realizada. Afinal de contas, trata-se de um grupo numeroso e que possui uma organização bastante complexa. A pouca hierarquização da Orquestra favorece a criação de um fluxo de trabalho com diversas vias, estruturado de maneira orgânica e com uma acentuada entropia. Em um contexto como o nosso, sempre permeado por várias demandas, nem sempre foi possível contar com um grande engajamento por parte de todos os integrantes. Muitas vezes foi necessário a checagem de uma determinada informação por múltiplos caminhos, até se chegar a um consenso sobre o assunto.

Ademais, a realização desta pesquisa no decorrer de uma pandemia mundial acrescentou muitas adversidades ao processo. Fora todos os inconvenientes de ordem pragmática, foi preciso enfrentar momentos de extrema tristeza, com a perda de pessoas queridas e a impossibilidade de nos encontrarmos presencialmente em ensaios, reuniões, aulas e apresentações. Estes fatores certamente impuseram limitações ao trabalho, mesmo com todo esforço empreendido no sentido de contorná-los. Por outro lado, foi possível registrar esse momento único do nosso grupo frente a um cenário inédito em escala mundial.

Espera-se que o registro de nossas obras, atividades e concepções pedagógicas possa render frutos para a Orquestra e outros grupos artísticos. Fornecendo material a ser analisado por diferentes coletivos, almejamos iniciar uma discussão sobre os processos educacionais e de produção artística adotados no ambiente das fanfarras e outros contextos pedagógicos correlatos.

Durante a defesa deste trabalho, nos foi apresentada uma sugestão instigante para o desdobramento desta pesquisa: a realização de uma investigação ampla sobre as práticas pedagógicas desenvolvidas pelas fanfarras no Brasil. Essa proposta de expansão do estudo da Orquestra Voadora para um método aplicável em fanfarras brasileiras desperta um interesse significativo. Nesse sentido, a condução de uma pesquisa abrangente permitiria examinar detidamente as diferentes abordagens pedagógicas e artísticas adotadas por esses grupos em território nacional. Esse estudo possibilitaria identificar convergências e peculiaridades, contribuindo para o aprimoramento do ensino e aprendizagem de instrumentos de sopro e percussão nas fanfarras do país. Ao compartilhar e disseminar os conhecimentos adquiridos, poderíamos fortalecer a cultura das fanfarras e sua contribuição para a formação musical e social de alunos em diversas comunidades brasileiras. Essa iniciativa, baseada na metodologia desenvolvida pela Orquestra Voadora, seria um valioso legado para o cenário das fanfarras no Brasil, fomentando o desenvolvimento de novos grupos, aprimorando práticas existentes e promovendo uma educação musical inclusiva e transformadora.

Por fim, desejo que este material constitua um ponto de partida para outras realizações. Que cada vez mais pessoas sejam inspiradas a explorar o mundo da música através de experiências com fanfarras e blocos de carnaval. Em especial, é muito gratificante encontrar ex-alunos da oficina da Orquestra Voadora e integrantes de nosso bloco em faculdades de música, cursos técnicos e outros ambientes educacionais. Situações como essas nos fazem perceber o quanto uma iniciativa como a nossa, que começa de forma despretensiosa, pode impactar na vida de muitas pessoas e na cultura de nosso país.

7 REFERÊNCIAS

7.1 Referências bibliográficas

- ARROYO, Margarete. **Educação musical na contemporaneidade**. Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. 2002. p. 18-29.
- BRESLER, Liora. Metodologias qualitativas de investigação em Educação Musical. **Revista Música, Psicologia e Educação**, Porto, n. 2, 2000.
- CAMPOS, Marcelo Jardim de. **Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda**. Rio de Janeiro: Funarte, v. 1, 2008.
- CAMPOS, Marcelo Jardim de. **Série Música Brasileira pra Bandas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- CAVALCANTE, João Roberto *et al.* COVID-19 no Brasil: evolução da epidemia até a semana epidemiológica 20 de 2020. **Epidemiologia e Serviços de Saúde**, Brasília, 2020.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 105-124, dezembro 2009.
- CHAKRABORTY, Pinaki *et al.* Opinion of students on online education during the COVID-19 pandemic. **Human Behavior and Emerging Technologies**, 29 novembro 2020. 357-365.
- CIAVATTA, Lucas. **O passo: a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos**. Rio de Janeiro: Markgraph, 2003.
- CISLAGHI, Mauro César. A educação musical no Projeto de Bandas e Fanfarras de São José (SC): três estudos de caso. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 19, n. 25, p. 63-75, jan jun 2011 2011.
- CONTER, Marcelo Bergamin; LUCAS, Cássio de Borba. A dimensão comunicacional do sampleamento: fantasmas fonográficos no caso “All star, but...”. **Revista Fronteiras - estudos midiáticos**, Rio de Janeiro, v. 22, p. 84-96, janeiro 2020.
- COSTA, Manuela A. **Vivas à república: Representações da Banda "União XV de Novembro" em Mariana-MG (1901-1930)**. Niterói: Universidade Federal Fluminense Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e Filosofia Área de História Programa de Pós-Graduação, 2012.
- DE BRITTO JÚNIOR, Álvaro Francisco; FERES JÚNIOR, Nazir. A utilização da técnica da entrevista. **Evidência**, Araxá, v. 7, n. 7, p. 237-250, 2011.
- DANIEL, Yvonne. **Cuban Dance: An Orchard of Caribbean Creativity**. In: SLOAT, Susanna. *Caribbean Dance from Abakua to Zouk: How Movement Shapes Identity*. Gainesville: FL University Press of Florida. 2002.
- DELALANDE, François. **La musique est un jeu d'enfant**. 4a. ed. ed. Paris: Buchet/Chastel, 1984.

DICIONÁRIO Michaelis Online. **Investigação**, 2002. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/investiga%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em: 28 março 2022.

FERNANDES, Maria R. D. D. A. **Meu bloco na rua: Barbas, Simpatia e Suvaco na retomada do carnaval de rua da zona sul do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA, 2017.

GARCEZ, Laís S.. **Dança do maracatu – aprendendo suas formas com Mestre Maurício**. Revista Antropolítica, Niterói, n. 40, p. 128-155, 1. sem 2016.

GAROFALO, Reebee; ALLEN, Erin T. ; SNYDER, Andrew. **Honk! A street band renaissance of music and activism**. Nova Iorque: Routledge, 2020.

GREGORY, Jonathan Alexander Araújo. **Os carnavais do Monobloco: um estudo etnomusicológico sobre blocos e oficinas de percussão no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

GREIF, Elza Lancman. **Ensinar e aprender música: o Bandão no caso Escola Portátil de Música**. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

GROVE, George. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

GUIMARÃES, Maria Juçá. **Circo Voador: a nave**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2014.

HERSCHMANN, Micael; CABANZO, Maria Pilar. **Contribuições do grupo musical Songoro Cosongo para o crescimento do carnaval de rua e das fanfarras cariocas no início do século XXI**. Lumina, Juiz de Fora, v. 10, n. 3, Dezembro 2016.

HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: INTERCOM , 2014.

JESUS, Emerson da Costa Alves. **“Não há maestro!”: investigando a prática musical coletiva nas oficinas de sopros e percussão da Orquestra Voadora**. Rio de Janeiro: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2019.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da Aprendizagem Pianística**. Ed. Movimento, Porto Alegre, 1987. 2ª ed.

LESSA, Lizzie Maldonado. **Aspectos motivacionais da aprendizagem musical dos integrantes da bateria do bloco de carnaval Sargento Pimenta por meio do método o passo: um estudo com base na teoria do fluxo**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2015.

MARTINO, Laurent. **La fanfare en Europe, un exemple des relations internationales de loisirs dans la deuxième moitié du XXe siècle**, 40, 2014. 15-19. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin1-2014-2-page-15.htm>.

MOTA, Graça. Pesquisa e formação em educação musical. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 8, p. 11-16, março 2003.

OLIVEIRA, José L. D. Pequena história do carnaval carioca: de suas origens aos dias atuais. **Encontros**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 18, p. 61-85, 2012.

PEDROSA, Stella Maria Peixoto de Azevedo. **Jovens de fanfarra: memórias e representações**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, maio 2001.

PONTE, João P. D. Investigar a nossa própria prática. In: PONTE, João P. D. **Refletir e investigar sobre a prática profissional**. Lisboa: APM, 2002. p. 5-28.

RABETTI, Maria de Lourdes. **História de cenas fartas, com travessuras extraordinárias, desatinos e pequenices ridículas: a Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades e seu Cabaret Místico**. Rebento, São Paulo, v. 7, p. 10-63, Dezembro 2017.

REGO, Manoela Marinho. **Suingue se aprende? Suingue se ensina? Processos de ensinoaprendizagem do suingue do samba**. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. , 2015.

REYAD, Sameh Reyad *et al.* **The impact of e-learning on learner knowledge sharing quality**. INTERNATIONAL CONFERENCE E-LEARNING. Porto: Instituto Superior de Engenharia do Porto. 2019. p. 26-33.

SCOTT, Guilherme. **Universo percussivo baiano de Letieres Leite - educação musical afro-brasileira: possibilidades e movimentos**. Salvador: Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade Federal da Bahia, 2019.

SILVA, Lélío Eduardo Alves da. **Musicalização através da banda de música escolar: uma proposta de metodologia de ensaio fundamentada na análise do desenvolvimento musical dos seus integrantes e na observação da atuação dos “mestres de banda”**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

SOUZA, Vitor L. D. Maestro Anacleto de Medeiros: cultura negra, fronteiras e negociações. **Revista Mundo Livre**, Campos dos Goytacazes, v. 3, n. 2, p. 80-92, agosto a dezembro 2017.

TRAVKINA, Ekaterina; SACCO, Pier Luigi. Culture shock: COVID-19 and the cultural and creative sectors. **The Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD)**, 7 de setembro 2020.

VIDAL, Adam Tommy Vasques. **História do Circo Voador: cultura, sociedade e democracia no Brasil contemporâneo (1982/1996)**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

WARE, Clifton. **Basics of Vocal Pedagogy: the foundations and process of singing**. Boston: McGraw-Hill Humanities Social, 1998.

7.2 Discografia

MALIK, Tim (2013). Ferro Velho. Em Orquestra Voadora: **Ferro Velho**. CD. Rio de Janeiro: Da Lapa (Biscoito Fino), 3 min 38s.

MALIK, Tim (2013). Pra Viagem. Em Orquestra Voadora: **Ferro Velho**. CD. Rio de Janeiro: Da Lapa (Biscoito Fino), 3 min 50s.

MALIK, Tim (2013). Tá na Hora. Em Orquestra Voadora: **Ferro Velho**. CD. Rio de Janeiro: Da Lapa (Biscoito Fino), 4 min 35s.

RAMOS, André (2013). Elefante. Em Orquestra Voadora: **Ferro Velho**. CD. Rio de Janeiro: Da Lapa (Biscoito Fino), 4 min 39s.

RAMOS, André (2020). Technocirco. Em Orquestra Voadora: **Technocirco**. Faixa digital. Tratore, 3 min 46s. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4Ew2eAcpQ3d3C8teFwcjpA?si=78ec04378f5747c6>. Acesso em: 2 dez. 2022.

RAMOS, André (2021). Revoar. Em Orquestra Voadora: **Revoar**. Faixa digital. Lona Muzik, 4 min 31s. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7bH0vuNH2UMpgJ57reuEr1?si=1d27594fd7b44be4>. Acesso em: 2 dez. 2022.

RAMOS, André (2021). Pernas Voadoras. Em Orquestra Voadora: **Pernas Voadoras**. Faixa digital. Lona Muzik, 2 min 58s. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3iu6Z2EJBZf0VyK6y4vv8D?si=3c05fe896628488e>. Acesso em: 2 dez. 2022.

7.3 Entrevistas

HOCHERMAN, Jonas. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 1 de julho de 2021.

OLIVEIRA, Pedro Araujo. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 11 de maio de 2021.

VAZ, Thamiriz. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 11 de maio de 2021.

CASTRO, Tiago Rodrigues de. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 8 de abril de 2021.

GARCIA, Thiago Barbosa da Mota. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 8 de abril de 2021.

PAIVA, Daniel Valença. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 8 de abril de 2021.

NOVELLINO, Pedro Alcoforado. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 8 de abril de 2021.

PRAZERES, Hugo Adolfo Ribeiro. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 8 de abril de 2021.

MARON, Miguel. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 8 de abril de 2021.

LOPES, Pedro Paulo. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 12 de abril de 2021.

SILVA, Marco Rafael Serra da. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 12 de abril de 2021.

CAMPOS, Leonardo Antunes. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 12 de abril de 2021.

MACHADO, Taissa Mattos. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 12 de abril de 2021.

MACIEL, Clarice. Entrevista concedida a André Ramos. Rio de Janeiro, 12 de abril de 2021.

7.4 Vídeos

REZENDE, Rodrigo. Fio da meada. Youtube. 21 de outubro de 2021. 4h 1min 10s. Disponível em: <https://youtu.be/-ENvO-ohN5c>. Acesso em 03 de dezembro de 2022.

SALZTRAGER, Márcio. Desafio Technocirco na Quarentena - Bloco da Orquestra Voadora. Youtube, 19 de abril de 2020. 2min 47s. Disponível em: <https://youtu.be/z8Ej41p5skg>. Acesso em 03 de dezembro de 2022.

PAIVA, Daniel Valença. Bloco da Orquestra Voadora (à distância) - Ferro Velho. Youtube., 31 de julho de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DwqjJEFzRmw&ab_channel=orquestravoadora. Acesso em 03 de dezembro de 2022.

PAIVA, Daniel Valença. Bloco da Orquestra Voadora (à distância) - 'Hino/Spectreman'. Youtube, 1 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/uXUuuwrm7js>. Acesso em 03 de dezembro de 2022.

COLLARES, Hugo. Bloco da Orquestra Voadora (à distância) - Todos Estão Surdos. Youtube, 25 de setembro de 2020. Acesso em 03 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/eP7HFP50g4Q>.

PAIVA, Daniel Valença. Orquestra Voadora - Cinco Carnavais - Documentário. Youtube, 17 de dezembro de 2013. Disponível em: <https://youtu.be/dwgoUSPdRh4>. Acesso em 03 de dezembro de 2022.

PAIVA, Daniel Valença. Pernas Voadoras - "Novidades". Youtube, 26 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/G2LNTVeLMN4>. Acesso em 03 de dezembro de 2022.

PAIVA, Daniel Valença. Pernas Voadoras - "Academia de Ilusionistas". Youtube, 25 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/aXIR66Dfv-M>. Acesso em 03 de dezembro de 2022.

PAIVA, Daniel Valença. Pernas Voadoras - "Encontros e Desencontros". Youtube, 24 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/Ww1m6MUjkso>. Acesso em 03 de dezembro de 2022.

PAIVA, Daniel Valença. "Pernas Voadoras" - O Vaso da Cobiça. Youtube, 21 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/VxjGyvnp-oc>. Acesso em 03 de dezembro de 2022.

PAIVA, Daniel Valença. "Pernas Voadoras" - O Inventor. Youtube, 19 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/dhrr99mx3dU>. Acesso em 03 de dezembro de 2022.

PAIVA, Daniel Valença. "Pernas Voadoras" - Alice no País das Pernaltas. Youtube, 22 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/baFodlIL5vI>. Acesso em 03 de dezembro de 2022.

PAIVA, Daniel Valença. "Pernas Voadoras" - O Mallandro da Praça Mauá. Youtube, 20 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/sjBgBuDHiQM>. Acesso em 03 de dezembro de 2022.

8 ANEXO 1 – MATÉRIA PUBLICADA NO JORNAL O GLOBO, EDIÇÃO DO DIA 09 DE MARÇO DE 2013

Quarta-feira, 9 de março de 2011

O GLOBO

CARNAVAL 2011 • 19



TAIANA CATHARINO e Hugo Fabricio: casório na Orquestra Voadora

O TRADICIONAL BONDE de Santa Teresa no desfile do Carmelitas

MUITA ALEGRIA dos foliões no cortejo da Banda de Ipanema

Amor ao som dos tamborins

Carnaval tem nova cerimônia de casamento na Orquestra Voadora, enquanto a Banda de Ipanema leva 40 mil para as ruas do bairro

O carnaval do Rio foi encerrado ontem com mais um casamento. No último dia oficial de folia, Taiana Catharino, de 25 anos, e Hugo Fabricio, de 29, trocaram alianças nos jardins do Museu de Arte Moderna (MAM), antes da passagem da Orquestra Voadora. O desfile do bloco arrastou cerca de 25 mil pessoas pelo Aterro do Flamengo, segundo a PM, e contribuiu para o clima de festa no Rio. Na Avenida Vieira Souto, a Banda de Ipanema atraiu algo em torno de 40 mil foliões. As ladeiras de Santa Teresa lotaram com o segundo cortejo do Bloco das Carmelitas, que reuniu sete mil. Já no Jardim Botânico, 15 mil foliões ainda tiveram fôlego para pular no Vagalume, que começou às 18h.

O casamento na Orquestra Voadora foi o terceiro do carnaval. No domingo, no Cordão do Boitatá, na Praça Quinze, os jornalistas Renato Onofre, de 30 anos, e Marcelle Bessa, de 33, trocaram alianças. Já Bernardo Walkiers e Rosana Caiado Ferreira combinaram de selar a união no desfile do Kizomba, no dia 20 de fevereiro, na Gávea. O cortejo foi cancelado em cima da hora, mas a "cerimônia" ocorreu mesmo assim.

— O nosso primeiro "eu te amo" foi no carnaval passado. Queríamos fazer a nossa maior festa na maior festa do mundo — explicou a economista Taiana, que, durante o casamento no MAM, foi saudada com chuva de confete e espuma.

A Banda de Ipanema fez o maior desfile da terça-feira. Mesmo atrairdo multidões, o bloco se prende às tradições e não usa carro de som. Assim, quem fica longe não ouve bem as músicas. Mas Eduardo Mendes, diretor da banda, não liga.

— Não temos carro de som, nem abadá. A ideia é sair no pé, no grito.

Em Santa Teresa, o também tradicional Bloco das Carmelitas fez seu segundo desfile de 2011, saindo do Largo do Guimarães com sete mil pessoas. O ator Emanuel Santos representava o idoso da série "Cariocaturas", do cartunista Lan, e não viu a chuva como problema.

— Assim fica mais confortável curtir o bloco — descreveu ele.

No desfile do A Rocha, na Gávea, um grupo de foliões prestou tributo ao Dia Internacional das Mulheres, celebrado ontem. Eles usaram, na lapela de seus paletós brancos, a imagem de Mona Lisa.

— É nossa homenagem a elas — disse André Junqueira, de 28 anos.

O GLOBO NA INTERNET
Assista como foi o desfile da Orquestra Voadora
globo.com.br/carnaval2011/Noas



A ORQUESTRA VOADORA arrastou cerca de 25 mil foliões pelas pistas do Aterro do Flamengo e ajudou a colorir a cidade no último dia de carnaval, quando blocos levaram multidões às ruas do Rio



FOLIONA VESTIDA fez piada com o conto de fadas e pintou sua pele de preto para compor uma Branca de Neve diferente no Bloco das Carmelitas



MÚSICO DA ORQUESTRA Voadora sopra seu instrumento durante o desfile da banda, com o Pão-de-Açúcar servindo de cenário para a festa

O blocos de hoje no Rio

ME BEIJA QUE SOU CINEASTA: Das 10h às 16h. Sai da Praça Santos Dumont, na Gávea.

EMBAIXADORES DA FOLIA: Das 15h às 19h. Sai da Avenida Gomes Freire, no Centro.

BATUQUE DAS MENINAS: Das 16h às 20h. Sai do Largo do Machado.

SAINHA: Das 18h às 20h. Sai da Avenida Ekópia, em Bangu.

VILLAGE ILHA DO GOVERNADOR: Das 16h às 20h. Sai da Rua Luis Sô, na Ilha.

CHAVE DE OURO: Das 14h às 18h. Sai da Rua Adolfo Bergamini, no Engenho de Dentro.

9 ANEXO 2 – MATÉRIA PUBLICADA NO JORNAL O GLOBO NO DIA 14 DE MARÇO DE 2020

02/02/2022 19:45

<https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FFP...>

10

2ª Edição Sábado 14.3.2020 | GLOBO

Especial Coronavírus



SEM MUDANÇAS

Após restrições, SP teve happy hour normal

Apesar de suspensão de eventos, movimento em bares não caiu: oglobo.com/sociedade

EPIDEMIA DE COVID-19

DISTANCIAMENTO SOCIAL

Nível do risco muda, e Rio e São Paulo suspendem aulas e eventos

RECOMENDAÇÕES DO MINISTÉRIO DA SAÚDE

A pasta divulgou ontem uma lista de medidas aos estados e municípios para evitar aglomerações e assim retardar e atenuar o pico do contágio no Brasil



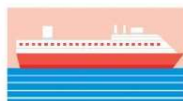
Grandes eventos devem ser cancelados ou adiados pelos organizadores em tempo hábil. Caso o cancelamento não seja possível, recomenda-se a ausência de público. A recomendação também se aplica a eventos em locais fechados com aglomeração de aproximadamente cem pessoas ou mais em áreas com transmissão local, quando o contágio já ocorreu internamente



Pessoas vindas de outros países, mesmo que não apresentem sintomas, devem ficar isoladas em casa por até 7 dias. Uma unidade de saúde deve ser procurada apenas em caso de febre e tosse, ou de falta de ar. Outros sintomas devem ser comunicados no número 136, da Ouvidoria do SUS



Portadores de coronavírus com a forma leve da doença devem evitar ir a Unidades de Pronto Atendimento (UPA). Nesses casos, recomenda-se ficar em casa e usar o suporte oferecido pela Secretaria de Atenção Primária à Saúde (APS) e a Estratégia Saúde da Família (ESF)



Cruzeiros turísticos estão proibidos. Essa é uma das orientações "não farmacológicas" feitas pelo governo federal a equipes locais, para não sobrecarregar o sistema público de saúde



Todos os casos suspeitos de coronavírus devem ficar em isolamento, domiciliar ou hospitalar, por até 14 dias



Férias escolares devem ser antecipadas, recomendando-se o uso de ferramentas de ensino a distância



Nas regiões com transmissão comunitária, quando não é possível mais saber a origem da infecção, a recomendação é reduzir o deslocamento laboral, com adoção de home office, reuniões virtuais ou escalas alternativas

Editoria de Arte

RENATA MARIZ, LEANDRO PRAZIERES, MARIA TERNIDADE E SILVIA AMORIM
so.casadas@oglobo.com.br
www.oglobo.com.br

O Ministério da Saúde anunciou ontem que os municípios do Rio de Janeiro e de São Paulo registraram transmissão comunitária do novo coronavírus — ou seja, que já há casos nessas cidades em que não é mais possível saber a origem do contágio, o que mostra que disseminado ele está.

Nesse contexto, a pasta recomendou que estados e municípios ampliassem suas equipes de saúde, valendo-se de estudantes e de aposentados, e adotassem "medidas de distanciamento social" para tentar frear a disseminação da Covid-19 — entre elas, o isolamento voluntário por uma semana de qualquer

pessoa que chegar do exterior, independentemente de sintomas, o cancelamento ou adiamento de eventos de massa e redução de deslocamentos para o trabalho.

— Não há uma regra única para todo o país. Cada região deve avaliar com as autoridades locais o que se deve fazer caso a caso. Neste momento, nós não temos o Brasil inteiro na mesma situação, por isso é importante analisar o cenário de casos e possíveis riscos — disse o secretário de Vigilância em Saúde do ministério, Wanderson de Oliveira.

Ele também afirmou que, se medidas de isolamento populacional não forem tomadas, o número de casos da doença dobrará a cada três dias — o ministério anunciou 98 confirmações até ontem, um dado defasado,

que não incluiu atualizações posteriores dos estados, levando o total do país a mais de 150 casos positivos.

RIO E SP LIMITAM CIRCULAÇÃO Os governadores Wilson Witzel (RJ) e João Dória (SP) apresentaram suas próprias medidas de distanciamento social para seus estados, inspiradas em ações semelhantes da China e da Coreia do Sul, que conseguiram conter a disseminação do Sars-CoV-2.

As chamadas "medidas não farmacológicas" visam retardar o pico da epidemia, reduzindo a transmissão e permitindo que o sistema de saúde se ajuste para lidar com o aumento da demanda.

Witzel editou um decreto suspendendo as aulas das redes pública e privada e determinando o fechamento de teatros, cinemas e casas de show

por 15 dias, a partir de ontem. Também impediu visitas a pacientes internados com Covid-19, tanto na rede pública de saúde quanto na privada e visitas nas unidades prisionais. O governador fluminense disse ainda que não permitirá "aglomeração na praia".

Já João Dória, que durante a manhã havia se mostrado contrário a adotar medidas mais restritivas à circulação, mudou de ideia quando a transmissão comunitária foi confirmada em seu estado.

Ano lado do ministro da Saúde, Luiz Henrique Mandetta, Dória anunciou a suspensão gradativa de aulas na rede pública — a partir do dia 23, para permitir que os pais tenham tempo para se planejar, e de eventos no estado de São Paulo.

— Fatos relevantes se apresentaram a nós hoje

(ontem) e, por isso, vamos suspender eventos esportivos, musicais e de outras naturezas com público acima de 500 pessoas.

Pouco antes, a prefeitura de São Paulo havia decidido cancelar todos os eventos do governo municipal e recomendado a mesma atitude à iniciativa privada. Em princípio, não há obrigatoriedade para eventos privados suspenderem sua programação, mas o governador falou em "bom senso" num recado a organizadores do setor de entretenimento, esportivo e religioso.

Dória disse ainda que o ministro da Saúde liberou R\$ 92 milhões ao estado para ajudar no combate à pandemia do coronavírus, após solicitação de recursos do próprio governador. Mandetta reafirmou que está enviando inicialmente cerca de R\$ 230 mi-

lhões aos estados — a serem distribuídos pelo tamanho da população, R\$ 2 per capita.

Segundo o Ministério da Saúde, são dois casos confirmados de transmissão comunitária ou sustentada na cidade do Rio, e mais dois na cidade de São Paulo. A pasta ponderou que essa situação poderia voltar à condição de transmissão local se fosse identificado o contato prévio com outros casos confirmados. Não é um cenário fixo e pode ser revertido.

MP PARA LIBERAR R\$ 5 BI

O governo federal enviou ontem o texto de uma medida provisória que libera R\$ 5,099 bilhões do orçamento para ações de saúde voltadas a combater o avanço do novo coronavírus no Brasil. O dinheiro virá da falta de R\$ 19 bilhões aos quais o Congresso Nacional tem direito de indicar o destino por contagem orçamentária impositiva e deverá ser liberados na semana que vem.

Os recursos são resultado de um acordo costurado entre a equipe econômica do presidente Jair Bolsonaro (sem partido) e parlamentares do Congresso. O consenso em torno da liberação de recursos aconteceu em meio a um ambiente tenso entre o Parlamento e o Executivo. Nesta semana, o Congresso derrubou vetos do presidente relacionados ao montante de dinheiro destinado ao chamado orçamento impositivo, valor aplicado em emendas que não depende da intervenção do Executivo.

Dos R\$ 5,099 bilhões que deverão ser liberados para combater o novo coronavírus, R\$ 4,8 bilhões serão destinados ao Fundo Nacional de Saúde e serão utilizados nas ações mais emergenciais organizadas pelo governo para enfrentar a pandemia. Outros R\$ 20 milhões foram destinados à Fundação Oswaldo Cruz, R\$ 204 milhões à Empresa Brasileira de Serviços Hospitalares (que administra hospitais universitários federais) e R\$ 57 milhões irão para o Hospital de Clínicas de Porto Alegre.

O chamado "teto de gastos" permite a abertura de créditos extraordinários no orçamento para "despesas imprevisíveis e urgentes". Isso significa que seria possível liberar as verbas sem comprometer a trava fiscal, uma vez que as despesas do governo federal já estão no limite para 2020.

Medidas duras, mas necessárias, frisam especialistas

Cientistas apoiam tentativa para conter pandemia, dizem que êxito é incerto, mas avaliam que perigos de esperar são maiores

ANA LUCIA AZEVEDO
ana@oglobo.com.br

Com medidas amargas, Rio de Janeiro e São Paulo tentam frear a disseminação do vírus da Covid-19

berg. Sabemos que chegamos no ponto em que há muitos casos não detectados, espalhando o vírus. Seria muito arriscado esperar muito tempo antes de mudar

Estudos na China mostram que quando havia 100 casos confirmados em Wuhan, o número real era de 1.500 infectados. Quando se chegou a 400, havia 2.500

ga em ritmo exponencial e isso já era consenso entre alguns dos médicos e cientistas mais renomados do país, reunidos na quinta-feira, no fórum "Medidas de Contenção do

cada dois dias. Cada pessoa infectada transmite o vírus para três outras. Isso dá ao vírus um índice de infectividade, chamado número RO, de 3. Com se medisse apenas Ma-

os pacientes graves é uma das metas. No Rio, admitiu Edmar Santos, todos os leitos estão ocupados por pacientes com outras doenças. Ele afirmou que a meta é ter 100 novos leitos até o fim do mês e depois dobrar o número. Acrecentamento que vai requisitar leitos ao setor privado, se necessário. O problema maior é que leitos de UTI não são simples de montar, e os equipamentos são

https://acervo.oglobo.globo.com/?service=printPagina&imagemPrint=https%3A%2F%2Fduyt0k3aayxim.cloudfront.net%2FFPDFs_XMLs_paginas... 1/2