

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO

**ENSINO/APRENDIZAGEM MUSICAL NO ENSAIO:
UM ESTUDO DE CASO NA *ORQUESTRA CAMARGO GUARNIERI***

Uberlândia (MG)
Março, 2012

RUTH DE SOUSA FERREIRA SILVA

**ENSINO/APRENDIZAGEM MUSICAL NO ENSAIO:
UM ESTUDO DE CASO NA *ORQUESTRA CAMARGO GUARNIERI***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes, subárea: Música, apresentada ao Programa de Pós-Graduação Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Linha de pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Lilia Neves Gonçalves.

Uberlândia (MG)
Março, 2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586e Silva, Ruth de Sousa Ferreira, 1967-.
2012 Ensino/aprendizagem musical no ensaio: um estudo de caso na
Orquestra Camargo Guarnieri / Ruth de Sousa Ferreira Silva. -- 2012.
190 f. : il.

Orientadora: Lilia Neves Gonçalves.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música – Instrução e estudo – Teses. 3.
Professores de música - Formação - Teses. 4. Orquestra Camargo
Guarnieri – Teses. I. Gonçalves, Lilia Neves. II. Universidade Federal
de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 78



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO

**Ensino/aprendizagem musical no ensaio:
um estudo de caso na Orquestra Camargo Guarnieri.**

Dissertação defendida em 05 de março de 2012.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lilia Neves Gonçalves
Presidente da banca

Prof^ª. Dr^ª. Maria Cecília de Araújo Rodrigues Torres – IPA

Prof^ª. Sonia Tereza da Silva Ribeiro – PPGA UFU

DEDICATÓRIA

Ao meu “Querido” – Agostinho – meu companheiro durante todos esses anos, pela paciência, pelo amor que demonstrou a mim, pela parceria, principalmente agora no mestrado, por sua compreensão pela minha ausência, e não poderia deixar de lembrar os deliciosos lanches, quando eu estava estudando.

Ao meu filho, Filipe, que me esperou pacientemente tantas horas, para depois sairmos juntos, pela compreensão por eu não ter participado das reuniões na escola, por ele colaborar nas tarefas de casa, por todas as ótimas ideias sobre a vida e a música.

Aos meus pais, Ovídio e Dorcília, e familiares, por terem me apoiado durante todos esses anos, pela paciência em ouvir as minhas queixas, e mesmo de longe demonstraram todo carinho, sempre com uma palavra de ânimo.

A todos os amigos que estiveram comigo desde o meu ingresso ao mestrado, que me ajudaram dando sugestões. Aos amigos que, muitas vezes, me ouviram atentamente quando eu precisava falar sobre as minhas experiências, e falaram quando eu precisava ouvir conselhos. Aos que comigo partilharam as dificuldades, mas também acompanharam cada etapa que foi vencida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu Pai, que me sustentou com sua graça me dando força, vida e saúde para chegar até aqui. A Ele a glória;

à minha orientadora, professora Dra. Lília Neves Gonçalves, por acreditar em mim, pelo tempo para orientar, e também pelas longas e profundas conversas, levando-me ao prazer de conhecer o mundo da pesquisa. Pelas correções, desde as primeiras frases, quando eu estava começando a pesquisa, as valiosíssimas indicações, que me levaram a caminhos teóricos e metodológicos, que eu não conseguiria chegar sozinha, até às repetidas idas e vindas dos textos para esta dissertação;

à agência financiadora CAPES, pela bolsa neste último ano, possibilitando uma dedicação ainda maior à conclusão desta dissertação;

aos maestros e colaboradores Flávio Santos, Mábio Duarte e Kayami Satomi que me receberam com muito carinho e atenção concederam as entrevistas, que foram mais que conversas, foram um tecer do tempo;

a todos os músicos “de ontem e de hoje”, da *Orquestra Camargo Guarnieri*, por terem me concedido momentos de profundas reflexões;

à professora e amiga Maria Cristina Costa Souza, por, mesmo estando de férias, investir o seu tempo na leitura desta dissertação, ajudando-me nas correções, fazendo uma leitura cuidadosa, dando sugestões significativas para a pesquisa;

à Ivone de Assis, que Deus preparou e enviou no meu caminho, que me acompanhou desde a elaboração do projeto de pesquisa, nos trabalhos do mestrado, passando pelo meu processo de escrita. E agora, nas correções finais da dissertação;

aos professores e amigos que me ajudaram lendo e dando-me ideias, Osvaldo, Fabiane, Márcia, Beth, José Maria, Amélia. Aos que me ajudaram na leitura do conteúdo em inglês: professor Noé, professora Andréa, aos amigos Diego, Marlene, Patrícia, Anaísa, Pedro;

aos colegas do grupo do pesquisa “Música, Educação, Cotidiano e Sociabilidade” pelas discussões e perguntas, que me proporcionaram repensar muitas coisas;

aos professores do mestrado que acompanharam a minha trajetória no curso, e contribuíram para o desenvolvimento e a conclusão desta pesquisa;

Aos membros das bancas, tanto da qualificação como da defesa desta dissertação, pela atenção e colaborações valiosíssimas para esta pesquisa;

a todos e todas, o meu muito obrigada!

RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi compreender o ensinar/aprender música nos ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri*. Diante desse objetivo, foi importante entender a estrutura e a organização do ensaio, as práticas pedagógico-musicais e os aspectos individuais e coletivos envolvidos no ensinar/aprender no ensaio dessa orquestra. Um estudo com esse foco pode contribuir para a área da educação musical na compreensão da produção do conhecimento em música e do contexto social dessa produção, além de possibilitar entender a dinâmica do ensinar/aprender nesse espaço com seus aspectos sociais e as várias nuances do processo educativo musical. Em uma abordagem qualitativa, o método de pesquisa adotado foi o estudo de caso, utilizando como procedimentos de coleta de dados a observação, os documentos escritos e as entrevistas com os maestros que foram responsáveis pela orquestra. As reflexões sobre as relações sociais na prática musical em conjunto foram fundamentadas em Schutz (1970; 1964a; 1964b), sobre o ensaio como espaço social em Bourdieu (2004), em Bozon (2000), no que diz respeito às hierarquias musicais, e em Kraemer (2000), sobre o conhecimento pedagógico-musical. Foram abordados aspectos relacionados à institucionalização, ao perfil dos músicos e a dinâmica organizacional dos ensaios na *Orquestra Camargo Guarnieri*. Algumas conclusões desta pesquisa estiveram associadas aos conteúdos e tipos de ensino/aprendizagem no ensaio dessa orquestra, colocando em questão tanto quem ensina quanto quem aprende; ao ensaio como espaço de ensino/aprendizagem musical; além da maneira como os músicos ensaiam, ensinam/aprendem com outros músicos nos vários momentos de preparação da obra musical.

Palavras-chave: Ensino/aprendizagem de música. Ensaio. Educação Musical. *Orquestra Camargo Guarnieri*.

ABSTRACT

The aim of this research was to understand the process of both learning and teaching of music through the rehearsal of the *Camargo Guarnieri Orchestra*. It was also important to understand both the structure and organization of the rehearsals, the methods and both the individual and collective aspects applied in the learning and teaching processes during the rehearsals. A Case Study like this one, which applies the above focus, can contribute to the field of music education in the sense of helping the student to understand the process of production which is based on the knowledge of music, and the social context of such production. It also helps to understand the dynamics of both teaching and learning in this context in its social aspects and the various nuances of the process. The approach used for this research was one of a "Case Study", which involved observation, written documents and various interviews with the Conductors in charge of the Orchestra. The reflections about the social relations in the group practices were based on Schutz (1970; 1964a; 1964b); as a social area on Bourdieu (2004), on Bozon (2000), about the musical hierarchies, and about music education knowledge on Kraemer (2000). In this context the aspects discussed were related to the institutionalization of the Orchestras, the musician's ability and the organizational dynamics of the rehearsals. Some of the conclusions of this Case Study are based on the different styles of the reaching/learning processes during the Orchestras' rehearsals; rehearsals as an area/environment for teaching/learning music and; how the musicians rehearse, teach and learn with one another during the different stages of preparation of final piece.

Key Words: Music Teaching/Learning. Rehearsal. Music Education. *Camargo Guarnieri Orchestra*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Instrumentos que compunham a <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	68
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS

C.C – Caderno de campo

CEMCPC – Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Caparelli

DEMAC – Departamento de Música e Artes Cênicas

DICAR – Diretoria de Arte e Cultura

FAFCS – Faculdade de Filosofia, Artes e Ciências Sociais

FAU – Fundação de Apoio Universitário

IARTE – Instituto de Artes

LAC – Laboratório de Ações Corporais

LIE – Laboratório de Interpretação e Encenação

PROEX – Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis

UFU – Universidade Federal de Uberlândia

UNB – Universidade de Brasília

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 A criação da <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	16
1.1.1 Primeiros ensaios da <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	18
1.1.2 As primeiras obras do repertório	18
1.1.3 A estreia da <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	20
1.2 A construção do objeto de pesquisa	21
1.3 Justificativa	24
1.4 Estrutura do trabalho	26
2 METODOLOGIA	28
2.1 Tipo de pesquisa	28
2.2 A opção pelo estudo de caso	29
2.3 A coleta de dados.....	30
2.3.1 Os documentos	31
2.3.2 As entrevistas e conversas.....	32
2.3.2.1 Entrevistas com os regentes	32
2.3.2.2 Conversas com participantes da orquestra	35
2.3.2.2.1 Conversando com regentes e chefes de naipes.....	35
2.3.2.2.2 Conversando com os músicos.....	35
2.3.3 A observação	36
2.3.3.1 Observação como um processo construído	38
2.3.3.2 O “lugar de observar” no ensaio	40
2.3.3.3 Eu observadora, eu regente	41
2.3.3.4 Observando os ensaios da <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	42
2.3.3.5 Registrando as observações	43
2.4 Análise e interpretação dos dados	46
3 O PERCURSO DA ORQUESTRA CAMARGO GUARNIERI	49
3.1 A questão da institucionalização da <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	49
3.2 A <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i> e o Curso de Música da UFU.....	54
3.3 A orquestra: seus maestros e colaboradores	57
3.3.1 O maestro Flávio Santos	57
3.3.2 O professor Mábio Duarte	59
3.3.3 O professor maestro Kayami Satomi.....	60
3.4 Os músicos da <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	62
3.5 A atuação e repertório da <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	65
3.6 A <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i> no período da pesquisa	66

4 A ORGANIZAÇÃO E ESTRUTURA DO ENSAIO DA ORQUESTRA CAMARGO GUARNIERI	71
4.1 Os tipos de ensaios da <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	72
4.1.1 Ensaios de estudo e leitura	73
4.1.2 Ensaios de naipes	75
4.1.3 Ensaios gerais	77
4.2 O espaço físico dos ensaios.....	78
4.3 Os ensaios “no tempo” e em sua rotina.....	82
4.4 Preparação do repertório no ensaio da <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	86
4.5 Participantes da <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	87
4.5.1 Músicos no ensaio da <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	88
4.5.2 O regente da <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	91
4.5.3 Os <i>spallas</i> da orquestra.....	93
4.5.4 Chefes de naipes da <i>Orquestra Camargo Guarnieri</i>	95
4.5.5 O regente substituto	96
4.5.6 Os músicos convidados no ensaio	97
5 O ENSAIO DA ORQUESTRA CAMARGO GUARNIERI COMO TEMPO E ESPAÇO DE ENSINAR/APRENDER MÚSICA	100
5.1 O mundo organizado da orquestra e do ensaio	101
5.2 O ensaio como espaço social.....	103
5.3 Os músicos como grupo social.....	106
5.4 Os músicos tocando juntos no mesmo “tempo” e “espaço”	109
5.5 Formas de comunicação no ensaio.....	111
5.6 O ensaio como espaço e tempo de ensinar/aprender música.....	117
6 ENSINAR/APRENDER NO ENSAIO DA ORQUESTRA CAMARGO GUARNIERI	122
6.1 Tocar sozinho, tocar no grupo.....	126
6.2 Quem ensina, quem aprende	130
6.3 Formas de ensinar/aprender no ensaio.....	133
6.3.1 Do regente.....	137
6.3.2 Do <i>spalla</i>	140
6.3.3 Dos chefes dos naipes	141
6.3.4 Do regente substituto	144
6.3.5 Dos músicos convidados.....	146

7 CONTEÚDOS DA APRENDIZAGEM MUSICAL NO ENSAIO DA ORQUESTRA CAMARGO GUARNIERI	148
7.1 Os músicos tocando seus instrumentos no ensaio	150
7.1.1 Os instrumentos de cordas.....	150
7.1.2 Os instrumentos de sopros.....	152
7.1.3 Os instrumentos de percussão	153
7.2 Afinação no ensaio: Eles afinam mais uma vez... mais uma vez... e mais uma vez.....	155
7.2.1 Afinação e a sua relação com a estrutura do ensaio.....	155
7.2.2 Como a afinação é trabalhada no ensaio	158
7.3 Construindo o tempo e o andamento das obras musicais.....	162
7.3.1 As aprendizagens sobre o pulso	162
7.3.2 Os recursos utilizados no ensaio para encontrar o “tempo certo”	165
7.4 Construindo a dinâmica e a articulação das obras musicais	167
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	170
REFERÊNCIAS.....	177
APÊNDICES	182
APÊNDICE A.....	183
APÊNDICE B.....	184
APÊNDICE C	185
APÊNDICE D	186
ANEXOS	187
Anexo 1: Programa de estreia	187
Anexo 2: Programa do Concerto Ópera <i>La Traviata</i>	189

1 INTRODUÇÃO

A partir de um olhar do campo da educação musical, esta pesquisa se dedicou a observar a *Orquestra Camargo Guarnieri* da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), com o objetivo de compreender como se ensinava/aprendia música nos ensaios dessa orquestra.

A escolha desse tema se deu, primeiramente, por eu chegar ao mestrado interessada em conhecer os processos de produção musical de/em um grupo. Depois de ter claro o meu interesse nesse tema, resolvi desenvolver a pesquisa no ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*. O ensaio é apenas um dos diversos temas de pesquisa relacionados a uma orquestra¹. Dentre esses temas, estão a performance do grupo, o repertório, o concerto, a própria organização da orquestra, a formação dos músicos, dentre outros. Temas que embora precise deles não pretendo me ater a eles nesse estudo.

Eberle (2008, p. 45), que pensa o ensaio como “uma oportunidade de troca de experiências musicais, de desenvolvimento das percepções e de entrosamento em torno da música”, afirma que

[...] o ensaio constitui-se num espaço prévio à *performance*, onde acontece o exame e o estudo do material musical oferecido (partitura), bem como é realizada a experiência musical prévia com o referido material. Trata-se de uma prática que atravessa os séculos da história da música ocidental, sendo pouco freqüente seu estudo como fenômeno (EBERLE, 2008, p. 45) (grifo no original).

Alguns estudos, com temáticas sobre orquestra e que também abordam o ensaio, têm sido desenvolvidos, como, por exemplo, os de Joly (2008), Curotta (2007), Khodyakov (2007), Seddon e Biasutti (2009). Tais Autores pesquisaram sobre a orquestra e discutiram maneiras como os músicos aprendem e vivem no

¹ “Uma instituição tipicamente europeia que surgiu nos séculos XVII e XVIII e, posteriormente, se espalhou para outras partes do mundo como parte de influência cultural ocidental [...] O mundo da ‘orquestra’, que na antiga Grécia e Roma referiu-se ao nível do solo de um anfiteatro, foi revivido no Renascimento para designar a área imediatamente na frente do palco. No início do século XVII, esta se tornou um local preferido para colocar os instrumentistas, que acompanhavam cantando e dançando, e ‘orquestra’ passou a significar ‘o lugar onde os músicos se sentavam. [...] O uso de ‘orquestra’ para designar esses conjuntos pode ser datada em Roma a partir de 1679 o mais tardar. Na França se encontravam *les violons, les concertants, les instruments e la sinfonic*. O uso de ‘orquestra’ ou ‘orquestre’ para se referir a um conjunto instrumental ao invés de um lugar no teatro aparece em francês por volta de 1670” (SPITZER; ZASLAW, 2002, p. 530).

ambiente de orquestra. Joly (2008) considera que o trabalho realizado no ensaio de orquestra gera aprendizagens importantes para os músicos tanto no que se refere ao grupo como ao músico, individualmente. Joly (2008) estudou uma orquestra formada por músicos amadores e profissionais, que tinham “diferentes graus de desenvolvimento e conhecimento musical” (JOLY, 2008, p. 7). Nesse aspecto, o grupo citado se assemelha à *Orquestra Camargo Guarnieri*, pois seus componentes também são músicos ainda estudantes. Um estudo, no ensaio de orquestra com esse perfil, possibilita conhecer o desenvolvimento dos processos musicais, como são feitas as trocas nos diferentes momentos (JOLY, 2008, p. 36). Para essa autora, as aprendizagens eram geradas por trocas feitas nos diferentes momentos compartilhados pelos músicos, sendo que, quando a orquestra afinava ou aquecia os instrumentos, por exemplo, era um momento privilegiado para os músicos “ouvir a si mesmo” e “ouvir o outro” (JOLY, 2008, p. 44).

Estudos, como o de Curotta, (2007), têm sido realizados para compreender como são construídas as interações e os processos que compõem o ambiente do ensaio dos músicos de uma orquestra de estudantes. King (2004) e Curotta (2007) têm pesquisado as formas de colaboração entre os membros de orquestras, colaborações que envolvem as comunicações verbais e não verbais entre os músicos; Khodyakov (2007) estudou como uma orquestra sem maestro ensaia e se apresenta nos concertos; Seddon e Biasutti (2009) desenvolveram uma pesquisa em um quarteto de cordas composto por músicos profissionais. Esse estudo revelou questões sobre os modos de comunicação verbais e não-verbais vistos por eles relacionados à instrução, à cooperação e à colaboração.

Estudar sobre o ensaio implica ter em vista a orquestra, o seu funcionamento e organização, como os músicos convivem nesse ambiente. Malhotra (1981) é uma autora que estudou, a partir de uma análise fenomenológica, como as orquestras são organizadas e como essa organização é importante na preparação dos músicos para os concertos. Ela focalizou os relacionamentos interpessoais dos músicos, como eles lidavam com as comunicações entre si e como compreendiam as interpretações do maestro e a forma como os músicos se inserem no mundo da música na orquestra.

Porém esses autores estudaram orquestras que já estavam estruturadas. A presente pesquisa tem uma característica que difere das demais orquestras

estudadas nas pesquisas citadas, pois a *Orquestra Camargo Guarnieri*² tem um perfil diferente. É uma orquestra que se iniciou no espaço de uma universidade, mas o fato de ter o nome de orquestra não a legitimava em termos de organização como tal. Além disso, a organização instrumental dos naipes³ que a compunham/compõem não contemplava o repertório musical orquestral.

Carvalho (2005), em sua pesquisa sobre a identificação dos elementos constitutivos do universo das Orquestras Sinfônicas Universitárias Brasileiras, discutiu e identificou os modelos “mais recorrentes” das formações das orquestras sinfônicas em universidades públicas. Para isso, Carvalho (2005) caracterizou as mudanças nas formações instrumentais das orquestras dessas instituições. Esse autor discute sobre o quanto é oneroso um projeto de orquestra em uma universidade. A partir da identificação do processo de criação e o formato de grupos orquestrais universitários até chegar a ser uma orquestra sinfônica, o autor fez a proposta de um modelo orquestral “instrumentalizado” para ser aplicado em universidades públicas.

1.1 A criação da *Orquestra Camargo Guarnieri*

A ideia de criar uma orquestra no Curso de Música⁴ da UFU partiu de dois alunos do curso: eu, Ruth de Sousa, e outro colega, Lucas de Paula Barbosa. Eu estava concluindo o Curso de Bacharelado em Instrumento no final do ano de 1999, ele tinha recém concluído o curso, em agosto daquele mesmo ano. Ambos cursamos o Bacharelado – Instrumento Piano.

² A *Orquestra Camargo Guarnieri* é considerada pelos seus maestros, de modo geral, como uma orquestra que não possuiu no decorrer de sua trajetória um número de músicos que estivesse de acordo com as obras que eram executadas. Isso justifica o fato de que em alguns momentos de sua trajetória, ter sido necessário recorrer nos concertos a músicos vindos de outras orquestras.

³ “Em geral as orquestras de hoje seguem o modelo do final do século XIX e são compostas, em média, por: 30 violinos, 12 violas, 10 violoncelos, 8 contrabaixos, 4 flautas, 4 oboés, 4 clarinetes, 4 fagotes, 8 trompas, 4 trompetes, 3 trombones, 1 tuba e diferentes instrumentos de percussão”. Esses instrumentos são divididos em naipes: das cordas, dos sopros (metais e madeiras) e da percussão. “Outros instrumentos – acústicos, eletrônicos ou de outros materiais-naturezas – também são utilizados de acordo com a obra e a intenção musical do compositor” (PICHONERI, 2005, p. 14).

⁴ O Curso de Música e o Curso de Artes Cênicas compunham o Departamento de Música e Artes Cênicas (DEMAC). Com a criação do Instituto de Artes (IARTE), em 2010, o DEMAC foi extinto. Neste trabalho me referirei ao DEMAC quando for tratar das questões administrativas da orquestra que ocorreram durante o período de vigência desse departamento.

A primeira pergunta que pode surgir é: como dois alunos de piano se envolveram no projeto de criação de uma orquestra no Curso de Música? Mesmo sendo alunos de piano, já trabalhávamos em atividades voltadas para grupos corais e atividades musicais em grupo. Entendíamos, na época, que a universidade tinha estrutura para comportar uma orquestra e também acreditávamos que, com o apoio do Curso de Música, seria possível organizar um grupo instrumental dessa natureza.

Uma das justificativas para criação de uma orquestra, naquele ano de 1999, era de que seria muito importante que os alunos do Curso de Música se aperfeiçoassem em seus instrumentos na própria universidade. Por considerarmos a atividade musical intensa na cidade, tornava-se evidente a necessidade de consolidação e oficialização de uma orquestra, cujo trabalho visasse ao aprimoramento dos alunos e dos profissionais em um grupo orquestral.

Na época, o Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli (CEMCPC) contava com uma orquestra, mas, na cidade, havia músicos que tocavam instrumentos de orquestra e que “estavam parados”. Sendo assim, entendíamos que era possível criar uma orquestra que poderia, futuramente, ser a orquestra da universidade.

Alguns professores apoiaram a ideia desse projeto, e outros trabalharam efetivamente para que ele fosse levado adiante, ajudando, inclusive, na elaboração do projeto. O chefe do DEMAC, na época⁵, nos alertou para as dificuldades da formação de uma orquestra e, especialmente, sobre a proporção de um projeto desses na universidade. Porém liberou o espaço, as cadeiras, as salas e os materiais de que o DEMAC dispunha para que levássemos adiante essa ideia.

Não tínhamos a dimensão do que seria a criação de uma orquestra e os percursos pelos quais ela passaria. Naquele momento, fomos movidos pelo impulso e desejo. Não seria possível a criação da orquestra apenas com as nossas intenções, ou de alguns professores. Diante disso, no primeiro semestre de 1999, enviamos cartas para grupos musicais e músicos da cidade que tocavam instrumentos de orquestra, convidando-os a comparecer a uma reunião que trataria de assuntos inerentes à formação de uma orquestra na UFU.

Nessa reunião, foi possível entender que o desejo de criar uma orquestra não era apenas um desejo nosso, mas também daqueles músicos que atenderam ao

⁵ Professor Carlos Alberto Storti.

nosso convite. Dessa forma, a orquestra começou a existir do interesse comum de um grupo de pessoas que tinham um sonho de participar e/ou de formar uma orquestra na cidade.

Em agosto daquele mesmo ano, fez-se uma reunião para esclarecimentos sobre como seriam os ensaios e a apresentação, bem como os planos para sua estreia.

A partir de conversas entre nós, essas atividades foram divididas do seguinte modo: eu assumiria, como maestrina, as responsabilidades musicais do ensaio e a parte artística, incluindo os ensaios de naipe e os gerais; enquanto Lucas de Paula, como diretor administrativo, ficaria à frente das atividades concernentes aos aspectos estruturais da orquestra, representando-a nas reuniões junto ao DEMAC.

1.1.1 Primeiros ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri*

Com a ajuda e a colaboração de várias pessoas envolvidas, em setembro de 1999, aconteceram os primeiros ensaios na sala onde, hoje, é o Laboratório de Ações Corporais (LAC)⁶, uma das salas do DEMAC. A orquestra contou com a presença do professor Calimério Soares⁷ em reuniões envolvendo a elaboração do projeto, todos os ensaios, até o dia da sua estreia.

Aquela orquestra, que estava se iniciando, era composta por um grupo de pessoas com diferentes formações, diferentes interesses, em relação à própria orquestra, e vieram a partir do primeiro convite, por vontade própria. Acredito que a força que unia o grupo naquele espaço era a música e a possibilidade de estar tocando em um conjunto orquestral.

1.1.2 As primeiras obras do repertório

Quando os ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri* se iniciaram, não se tinha em mãos todas as obras, nem se sabia ao certo quais fariam parte do repertório para o concerto de estreia. Essas decisões também estavam vinculadas

⁶ Na época, as salas do DEMAC eram utilizadas pelo Curso de Música e pelo Curso de Artes Cênicas, conforme havia necessidade.

⁷ Calimério Soares foi organista, compositor e professor do Curso de Música da UFU. Faleceu em 26/06/2011.

com a quantidade e quais músicos iriam participar do projeto da orquestra. Dessa forma, as decisões sobre o repertório também foram tomadas aos poucos, de setembro a dezembro de 1999. Algumas cópias dos arranjos foram adquiridas do arquivo de outra orquestra, outros dois arranjos foram compostos por compositores, músicos da própria orquestra.

Primeiramente, Lucas de Paula já vinha compondo um arranjo pensado, exclusivamente, para essa orquestra que estava se organizando. Esse arranjo, à medida que os ensaios aconteceram, ele também fez alguns ajustes. Já no final de 1999, para que o repertório ficasse completo, decidimos pedir um arranjo para o trompetista da orquestra Darci Vieira, que, prontamente, compôs um arranjo de *Noite Feliz*, de F. Gruber, enviando, além das partes para cada instrumento, também um CD.

O arranjo composto por Lucas de Paula chamava-se *Fantasia sobre um tema de Handel*, especialmente, elaborado para essa orquestra. Esse arranjo tinha uma estrutura que incluía os instrumentos flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, tuba, tímpano, I e II violinos, viola, violoncelo, contrabaixo.

Essa foi a primeira obra ensaiada pela *Orquestra Camargo Guarnieri* e era também uma das primeiras composições de Lucas de Paula. Dessa forma, éramos todos iniciantes: um compositor iniciante, uma regente iniciante de orquestra, a maioria dos músicos iniciantes na vivência de orquestra. Dispúnhamos da estrutura física que o DEMAC disponibilizou e da crença de que o projeto seria possível de ser levado adiante.

Voltar a falar da orquestra é relembrar a preparação dessa obra, desafiadora, na época, não apenas para mim, mas para todos os envolvidos. Um dos motivos era a questão de os músicos não estarem acostumados a tocar juntos. Cada um queria fazer valer sua presença, de maneira que eles falavam, davam suas opiniões. Além disso, também participavam espontaneamente e apresentavam interesse pelo projeto.

Foi difícil iniciar o repertório de obras da orquestra com uma composição que não tinha sido tocada, nem testada, sendo composta por um compositor que escreveu especificamente para aquela ocasião, praticamente, uma de suas primeiras composições. Era desafiador reger aquela orquestra, lidar com os músicos e suas opiniões, com a obra em si e suas dificuldades naquele ínterim, as minhas

impressões sobre a obra e as minhas poucas experiências com regência orquestral diante de todos os músicos.

No concerto de estreia, dia dezesseis de dezembro de 1999, no Laboratório de Interpretação e Encenação (LIE) da UFU, a orquestra apresentou as seguintes obras: *Sinfonia nº 27*, de F. J. Haydn; *Bourrée*, de G. F. Handel; *Noite Feliz*, de F. Gruber, com arranjo de Darci Vieira⁸; *Glória*, melodia tradicional francesa; e *Fantasia de Natal*, sobre um tema de Handel, de Lucas de Paula. Também teve a participação do Coral da UFU e do Coral Municipal de Monte Carmelo (ANEXO 1).

Durante os quase cinco meses de ensaios, alguns músicos que iniciaram no projeto não participaram na apresentação de estreia, contudo a maioria dos integrantes que participou das primeiras reuniões esteve presente no primeiro concerto da orquestra.

1.1.3 A estreia da *Orquestra Camargo Guarnieri*

A estreia da *Orquestra Camargo Guarnieri* aconteceu em dezembro de 1999, e, nessa ocasião, o nome já constava como *Orquestra Camargo Guarnieri*. Portanto, pelos documentos, ficou evidente que, entre agosto e dezembro de 1999, o nome da orquestra foi definido, porém não se tem registro de como isso aconteceu. No projeto, o nome era *Orquestra Experimental* (Ata, 11ª Reunião do Conselho do DEMAC, dia 26 de julho de 1999). A escolha desse nome se deu com o objetivo de homenagear o compositor que foi professor do Curso de Música da UFU⁹.

No projeto inicial, a orquestra tinha como objetivos: contribuir para o enriquecimento artístico da comunidade, proporcionar aos músicos de Uberlândia e região a oportunidade da prática da orquestra, criar possibilidades de aplicação e ampliação dos conhecimentos adquiridos pelos musicistas no decorrer de sua formação, gerar melhores oportunidades de trabalho artístico-musical. Dessa forma, cumpriria “com o seu papel de instrumento fomentador, vitalizador e enriquecedor da vida cultural [da] cidade e região” (Ata, 11ª Reunião do Conselho do DEMAC, dia 26 de julho de 1999).

⁸ Darci Vieira era um dos trompetistas da orquestra.

⁹ Mozart Camargo Guarnieri foi professor do Curso de Música da UFU, onde assumiu em 1972 a “cátedra de regência, professor de apreciação musical e do curso superior de piano” (WERNET, 2009, p. 22).

A orquestra era um grupo que não tinha uma formação “equilibrada” para uma orquestra. Quando os músicos decidiram participar do projeto, não foi feito um trabalho pensando em um equilíbrio de instrumentação. Aqueles músicos que aceitaram associar-se ao projeto foram os que fizeram parte da primeira formação da orquestra, considerando, ainda, que “aquilo que a orquestra não tinha era aquilo que a cidade não tinha” ou que “a orquestra tinha obviamente o que a cidade tinha, o nível [de músicos] que a cidade tinha” (Flávio Santos, entrevista, 07/05/2011). Mas, desde que a orquestra se iniciou, os músicos tinham uma motivação muito grande “havia ali um entusiasmo muito forte” (Flávio Santos, entrevista, 07/05/2011).

O desequilíbrio estava na organização e formação instrumental nos naipes e entre os naipes com relação à quantidade de instrumentos, por exemplo, quatro trombones, dois trompetes, uma tuba, três violas, um oboé, um fagote, dentre outros. E ainda, eram estudantes do conservatório, juntamente com professores também do conservatório, dividindo estantes na orquestra. Entendi que fazia parte da função do maestro a administração das pessoas, músicos que tocavam juntos, dividindo o mesmo espaço, dividindo as estantes. Diante do encaminhamento de convidar quem quisesse participar da orquestra não era possível, por exemplo, dizer a um músico que ele não iria tocar na orquestra porque ele não tinha “condições ou nível”¹⁰. Todos estavam tocando juntos, começávamos, aí, um trabalho musical. Como regente, precisei lidar também com as divergências que surgiram entre os músicos com relação ao modo de tocar, pois faziam exigências entre eles, muitas vezes, questionando uns aos outros.

1.2 A construção do objeto de pesquisa

Um dos motivos que instigou a escolha de um tema que estivesse ligado à *Orquestra Camargo Guarnieri* para esta pesquisa foi exatamente a lembrança dessa experiência, de passar pelo processo de criação da orquestra no período entre sua organização e sua estreia, ou seja, de setembro a dezembro de 1999.

¹⁰ Algumas vezes, neste trabalho, utilizarei aspas para indicar ideias, frases reconhecidas pela área, mas que há algumas questões que estão por trás delas que precisariam ser discutidas. Para não parar o texto e por considerar que os leitores da área reconhecerão os sentidos ou as complexidades de concepções e/ou crenças pedagógico-musicais que as compreendem opto por deixá-las entre aspas.

Segundo Larrosa (2004), uma consequência da pesquisa é a maneira como o pesquisador é influenciado e vai mudando à medida que estuda e compreende o que se propõe. Em uma de suas pesquisas, declara que buscava “a mim mesmo, pensando em quem eu era e no que eu queria fazer comigo mesmo” (LARROSA, 2004, p. 31).

Ao refletir sobre essa afirmação de Larrosa, considero que à medida que me vejo no mundo da pesquisa tenho a sensação de que estou ante um espelho. Estudando essa orquestra, muitas vezes, perdia-me nas minhas “descobertas” e reflexões. Nessa imagem, estavam os conceitos que adquiri ao longo da minha vida, os questionamentos que o conhecimento suscitava de maneira que, comumente, me perdia entre o que via, o que eu era e o que eu sou.

Foi entre “eu” envolvida com essa orquestra e “eu” como pesquisadora que optei por escrever esta dissertação na primeira pessoa e na terceira pessoa. Isso não quer dizer, e espero não passar a imagem de autossuficiência. Essa opção pela escrita se baseia em Colombo (2005), o qual entende que as reflexões da pesquisa social se baseiam “por um lado, o olho que observa, por outro, a mente que teoriza” (COLOMBO, 2005, p. 265). Segundo o autor, “o olho que observa” está relacionado com a parte metodológica, as técnicas de coleta de dados, com as escolhas nas análises desses dados; e a “mente que teoriza” está associada à construção de teorias, aos autores em que foi fundamentada a pesquisa. Segundo o autor, o modo de escrever e a linguagem do pesquisador são “formas ativas de construção do mundo e do pensamento” e que são realizadas ao ‘descrever o social’ (COLOMBO, 2005, p. 266).

Em alguns momentos, alterno na escrita a primeira com a terceira pessoa, procurando, ao dialogar, na pesquisa, com as falas de autores, distanciar-me do “texto/evento produzido para analisá-lo com base em referências, metodologias, teorias que se referem à sua específica profissão de cientista social” (COLOMBO, 2005, p. 284).

Assim, por meio dessas alternâncias, dessa narrativa “reflexiva”, é possível o leitor ter uma “participação ativa [...] na elaboração das conclusões do processo de pesquisa. A pesquisa não é apresentada como uma construção que conduz a uma única e inevitável interpretação” (COLOMBO, 2005, p. 285).

Nesse sentido, acredito que a pesquisa não seja algo que acontece distante do pesquisador. Por acreditar que não existe neutralidade na pesquisa é, pois, que

defendo que se estabeleça uma relação de proximidade entre o pesquisador e a pesquisa, que, por sua vez, participa desse “jogo” de conteúdo e conhecimento.

Diante disso, o tema da pesquisa foi se modificando desde o início do Curso de Mestrado e, aos poucos, foi se tornando mais claro, como objeto de pesquisa.

Todo o processo de construção desse objeto foi acompanhado pela busca por um olhar teórico, construído ao longo da pesquisa, que fosse iluminando esse percurso, que considerava o ensaio orquestral como espaço para o ensino/aprendizagem de música, um lugar no qual os músicos aprendem juntos. Para iniciar a pesquisa, foram formuladas algumas perguntas, tais como: Quem ensina no ensaio? Que tipos de aprendizagens acontecem no ensaio? Quem ensina e quem aprende no ensaio?

Assim, esta pesquisa se concentra em compreender o ensino/aprendizagem no ensaio que é coletivo, sendo que essa compreensão passa pelos sujeitos/músicos de forma individual e coletiva ao mesmo tempo. Portanto, o objetivo geral é:

- Compreender o ensino/aprendizagem musical no ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*.

Para que esse objetivo fosse atingido foram traçados os seguintes objetivos específicos:

- Descrever a estrutura, a organização e o funcionamento do ensaio e de que maneira essa organização está relacionada com o ensinar/aprender;
- Identificar os papéis/função de cada participante no grupo;
- Analisar aspectos individuais e coletivos envolvidos no ensinar/aprender música no ensaio dessa orquestra.
- Analisar formas e conteúdos do ensino/aprendizagem musical no ensaio.

Esta pesquisa considera o ensaio não só um espaço de preparação musical, mas também um lugar que propicia um fazer musical ligado ao tocar, promovendo o ensino/aprendizagem no/em grupo. Essa forma de ver o ensaio se fundamenta em Souza (2004, p. 10), que vê o indivíduo que aprende música “como ser social”, diferentes entre si. Compreender a música e o ensino/aprendizagem musical como práticas sociais é importante para analisar “como [indivíduos] vivenciam,

experimentam e assimilam a música e a compreendem de algum modo” (SOUZA, 2004, p. 10).

Dessa forma, o “olhar” nesta pesquisa foi direcionado para o modo como os músicos preparam o repertório de obras musicais, aprendem e reagem às informações, como lidam com a rotina do ensaio, como trocam e compartilham o conhecimento musical nesse espaço.

Apesar de analisar aspectos individuais, a compreensão do ensino/aprendizagem no ensaio não está dirigida a uma pessoa específica, mas, principalmente, para a forma como se ensina/aprende no/em grupo. Contudo entendo que muitas questões envolvidas nesse processo estão relacionadas com o individual. Acredito, ainda, que as aprendizagens não são iguais, não acontecem em tempos iguais e também de formas diferentes no grupo.

1.3 Justificativa

Quando se trata de olhar para o ensaio de uma orquestra, um aspecto importante a considerar é o músico. Cada um tem um percurso no construir e elaborar da execução, interpretação e *performance* musicais. Entender esse percurso, passa, dentre muitas outras questões, pela compreensão do ensino/aprendizagem musical na construção do conhecimento musical nesse espaço.

Segundo Trajano (1984), o ensaio é um lugar no qual é possível conhecer os músicos em seus momentos de experiências musicais. Conhecer suas rotinas inclui o chegar mais cedo, o lugar de sentar-se. No ensaio, também é possível sentir a forma como os músicos são motivados para o tocar e incentivados a almejar um futuro profissional por meio de seus trabalhos desenvolvidos em uma orquestra.

Acredita-se que o espaço do ensaio é um lugar no qual os acontecimentos musicais se mesclam, em que muitas informações acontecem em um só tempo. Informações que dizem respeito não só à música, mas também às práticas individuais de executar o instrumento, além da preparação coletiva para os concertos, como, por exemplo:

Eles começam a se reorganizarem no palco. Cada um na sua posição, os quatro solistas à frente da orquestra. A violinista chefe de naipe diz: “– Vai começar, tá?... o Vivaldi¹¹. Gente, amanhã tem ensaio às 19h, e sábado também, senão vocês não vão conseguir não, tá?” A gente já combina isso”,. Um dos violoncelistas disse: “– Se faltar muita gente eu não venho não”. A violinista chefe de naipe prossegue: “– Esse tempo [o pulso] está bom? Um, dois, três...” Eles tocam (C.C, Ensaio 6, dia 28/10/2010, p. 26)¹².

No espaço do ensaio, quando os músicos preparam as obras do repertório, aparecem outros assuntos, questões a serem resolvidas, como, por exemplo: “– Acho que a gente nunca teve tanta falta. Eu acho que está rolando alguma coisa aí”, ou ainda; “– A ópera não está pronta, a gente fez um bom trabalho, mas não está pronta. A gente tinha dois professores nos metais que não vamos ter mais”. Logo em seguida, o regente ressalta: “– Vamos lá gente! Trabalho de afinação” (C.C, Ensaio 18, dia 01/12/2010, p. 100).

Como mencionado, o ensaio da orquestra é um lugar em que várias pessoas constroem um conhecimento associado, principalmente à preparação de um repertório musical. Contudo cada uma dessas pessoas traz consigo maneiras de fazer e enxergar a música, o que Schutz (1964a, p. 125) denomina por “conhecimento intrínseco”. Essas pessoas vivenciam, todas ao mesmo tempo – no espaço da orquestra – uma estrutura na qual se tem um conhecimento que é desse lugar, transmitido “por aqueles a quem se tem outorgado o prestígio da autenticidade e a autoridade, [...] os grandes compositores e os intérpretes reconhecidos de sua obra” (SCHUTZ, 1964b, p. 161).

Um estudo dessa natureza e que dirige o foco para o ensino/aprendizagem musical no ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri* pode contribuir para a área da educação musical na compreensão da produção do conhecimento em música nesse contexto pouco explorado. Caracteriza-se, segundo Eberle (2008, p. 47), pela “não presença do público”. Pela ausência do público, “os níveis de execução alcançados neste momento não serão reproduzidos na *performance*” (EBERLE, 2008, p. 47) (grifo no original). O ensaio como um local onde se ensina e se aprende música, em que o músico tem seu tempo de aprendizagem. Logo, não é possível perceber

¹¹ A orquestra estava ensaiando *Concerto para quatro violinos em si menor*, op. 3, nº 10, RV 580.

¹² Neste trabalho C.C indica: Caderno de Campo. Nesse caderno foram registradas, por mim, as observações dos ensaios e grande parte das minhas reflexões durante o período de levantamento dos dados dessa pesquisa.

quando cada músico aprendeu/ensinou o outro, e até mesmo há uma lógica de expectativa da qualidade dessa aprendizagem.

O ensaio é um espaço que se caracteriza, por sua constituição e estrutura, em um lugar de produção musical com práticas que envolvem tanto o aprender quanto o ensinar, de práticas de realização musical em grupo, músicos com conhecimentos e experiências musicais variadas mediadas pela figura de um regente. Entender a dinâmica do ensinar/aprender nesse espaço pode vir a possibilitar o entendimento dos aspectos sociais envolvidos nesse espaço, bem como várias nuances do processo educativo musical.

Portanto, sob essa perspectiva, conceber o ensaio como um espaço de ensino/aprendizagem musical implica não esquecer que esses elementos também estão envolvidos no fazer/aprender/ensinar música. São construções sociais que se estabelecem nas relações entre os envolvidos quando se faz e se produz música em/no grupo. Esse fazer passa por questões associadas aos conteúdos musicais, técnicas de execução, leitura, interpretações musicais. Contudo há outros aspectos envolvidos nesse fazer em grupo que estão vinculados ao individual e ao coletivo que são socialmente construídos.

Um estudo em educação musical, que olhe para o aprender/ensinar música sob essa perspectiva, pode contribuir ainda para a compreensão do contexto social da produção do conhecimento em música, que “não se dá em um vazio”, mas é permeado de práticas individuais e coletivas (GONÇALVES, 2007, p. 310).

1.4 Estrutura do trabalho

Esta dissertação está organizada em oito partes. Nesta primeira, na introdução, apresento a delimitação do tema e o caminho percorrido para a construção do objeto de pesquisa, os objetivos, bem como a justificativa desta pesquisa.

Na segunda, apresento, na metodologia, o tipo de pesquisa adotado, que é o estudo de caso como método dessa pesquisa. Também discorro sobre o processo da coleta de dados, procedimentos de registro e análise.

Na terceira, dirijo meu olhar para a *Orquestra Camargo Guarnieri*, a partir da análise de documentos, abordando aspectos do seu percurso e ouvindo as vozes

dos maestros que estiveram à frente dessa orquestra, a fim de compreender melhor essa orquestra na qual realizei esta pesquisa.

Na quarta, apresento a organização e a estruturação do ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*, discorrendo sobre o que abarcou o ensaio desde a distribuição dos músicos, a forma como eram organizados os ensaios, como ele era estruturado, a rotina dos ensaios, como eles aconteciam nessa orquestra e a maneira como se preparava o repertório.

Na quinta parte, evoco o espaço do ensaio como lugar no qual os músicos ensinam e aprendem música. Um espaço organizado socialmente, em que os músicos compartilham o mesmo “tempo” e o mesmo “espaço”.

Na sexta, disserto sobre aspectos específicos do ensinar/aprender música nesse espaço. Aspectos direcionados ao tocar sozinho, ao tocar em/no grupo, às formas como os músicos ensinam/aprendem música e a uma discussão sobre quem ensina, quem aprende no ensaio da orquestra.

Na sétima, discorro sobre os conteúdos dessas aprendizagens musicais que ocorreram nos ensaios desde a compreensão da partitura até a forma como os músicos tocavam seus instrumentos, a ideia da afinação relacionada à estrutura do ensaio.

Na oitava, e última parte, teço as considerações finais desta pesquisa, destacando questões sobre ensino/aprendizagem no ensaio como um espaço que é social; faço uma reflexão sobre a forma como os músicos de diferentes formações ensaiam e aprendem no mesmo espaço do ensaio; sobre o tempo das aprendizagens desses músicos e, por fim, discuto sobre as possibilidades para futuras pesquisas.

2 METODOLOGIA

2.1 Tipo de pesquisa

Esta pesquisa se caracteriza como qualitativa que, de acordo com Denzin e Lincoln (2006, p. 2-3), implica “uma ênfase sobre as qualidades das entidades, e sobre os processos e os significados que não são examinados ou medidos experimentalmente em termos de quantidade, volume, intensidade, ou frequências”¹³. Para esses autores, esse tipo de pesquisa consiste em

[...] um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo. Essas práticas transformam o mundo em uma série de representações, incluindo as notas de campo, as entrevistas, as conversas, as fotografias, as gravações e os lembretes. Nesse nível, a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa, para o mundo, o que significa que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender, ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a eles conferem (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 17).

O pesquisador qualitativo ressalta, segundo Denzin e Lincoln (2006, p. 23), “a natureza socialmente construída da realidade, a íntima relação entre o pesquisador e o que é estudado, e as limitações situacionais que influenciam a investigação”. Sob essa perspectiva, esse tipo de pesquisador é um *bricoleur*, uma pessoa que confecciona colchas, que “reúne imagens”, ou seja, “materiais empíricos”, utilizando-se de métodos para alcançar seus objetivos.

Nesta pesquisa, o objetivo é compreender como os músicos da *Orquestra Camargo Guarnieri* ensinam/aprendem no ensaio dela. Nesse aspecto, esta pesquisa assume características da pesquisa qualitativa, pois, conforme Denzin e Lincoln (2006), os pesquisadores qualitativos buscam soluções com relação aos modos como é criada a experiência social e a forma como essa experiência adquire significado naquele grupo.

¹³ Neste trabalho irei preservar a grafia original dos autores citados, considerando a concordância e a ortografia da língua portuguesa do período em que foi escrito.

2.2 A opção pelo estudo de caso

O caminho metodológico adotado nesta pesquisa partiu das seguintes perguntas: Como pesquisar em um ensaio? Como proceder diante da organização do ensaio? Quais são as técnicas para a coleta de dados? Como coletar os dados no ensaio da orquestra? Qual o método para se compreender o ensino/aprendizagem musical no ensaio da orquestra? Diante de tais indagações, o estudo de caso revelou-se mais apropriado para a realização desta pesquisa.

Yin salienta que o estudo de caso é uma pesquisa empírica, que “investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, onde os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos” (YIN, 2005, p. 32). Nesse aspecto, o ensinar/aprender no ensaio é o fenômeno; e o contexto é tanto o do ensaio quanto o da orquestra, sendo que ele não está separado desse fenômeno.

Uma vez que não se podem compreender os limites entre o fenômeno e seu contexto, o estudo de caso é uma estratégia de pesquisa abrangente, desde a lógica, seu planejamento, a técnica para a coleta de dados, e as questões que envolvem a análise e a interpretação do fenômeno estudado (YIN, 2005).

Enquanto Yin (2005, p. 33) considera o estudo de caso uma “estratégia de pesquisa abrangente”, Gil (2009, p. 8) o vê como um “delineamento de pesquisa”, que exige muitas habilidades, pois o pesquisador, ao realizar um estudo de caso, necessita de “habilidades para entrevistar, para observar e analisar documentos [...] sem auxílio dos testes estatísticos” (GIL, 2009, p. 8).

Já Stake afirma que o pesquisador, ao utilizar o estudo de caso, “destaca as diferenças sutis, a sequência dos acontecimentos em seu contexto, a globalidade das situações pessoais”¹⁴. E complementa que o estudo de caso é o “estudo da particularidade e da complexidade de um caso singular, para chegar a compreender sua atividade em circunstâncias importantes” (STAKE, 1998, p. 11)¹⁵.

Esse autor divide o estudo de caso em três tipos: o estudo de caso do tipo *instrumental*, adotado quando há a necessidade de compreensão geral sobre um determinado assunto, utiliza-se de um estudo de caso em particular para explicar o

¹⁴ No original: “*destaca las diferencias sutiles, la secuencia de los acontecimientos en su contexto, la globalidad de las situaciones personales*” (STAKE, 1998, p. 11).

¹⁵ No original: “*El estudio de casos es el estudio de la particularidad y de la complejidad de un caso singular, para llegar a comprender su actividad en circunstancias importantes*” (STAKE, 1998, p. 11).

geral; o *coletivo de casos*, quando se deseja compreender um determinado assunto, e o pesquisador decide por estudar vários casos para compreender o assunto de forma geral; já o tipo *estudo de caso intrínseco* consiste na compreensão do caso em particular, que já está pré-selecionado. Pode acontecer que seja necessário abranger algum problema geral sobre assuntos que envolvem o caso, contudo o interesse está focado em um caso particular.

Esta pesquisa tem a característica de um estudo de caso intrínseco, particular, que compreende o envolvimento do pesquisador no contexto da orquestra, em suas especificidades e particularidades nos ensaios, para compreender como os músicos aprendem/ensinam música nesse espaço.

Para tanto, o delineamento desta pesquisa é o estudo de caso, que tem como característica importante, a flexibilidade. Mas, mesmo caracterizado pela flexibilidade, o estudo de caso “não deixa de ser rigoroso” (GIL, 2009, p. 41).

Dessa forma, o estudo de caso possibilita, além de estudar o ensaio com profundidade, no sentido de considerar sua organização, em suas “múltiplas dimensões” (GIL, 2009, p. 15), também observar como os músicos ensinam/aprendem no ensaio, como se organizam enquanto ensaiam, a fim de entender os “fenômenos sociais que ocorrem em seu contexto” (GIL, 2009, p. 16).

Nesta pesquisa, o estudo de caso com sua “flexibilidade” possibilitou a inserção no campo empírico do ensaio para a compreensão do ensino/aprendizagem no contexto de orquestra.

2.3 A coleta de dados

Esta pesquisa lidou com três tipos de procedimentos de coleta de dados: as observações dos ensaios, as consultas a documentos concernentes à *Orquestra Camargo Guarnieri* e as entrevistas e/ou conversas com maestros que estiveram à frente dessa orquestra, com chefes de naipes e com músicos.

As observações nos ensaios aconteceram de outubro a dezembro de 2010, e as consultas aos documentos, entre janeiro e março de 2011. No que se refere às entrevistas, a primeira delas foi realizada com Kayami Satomi, a segunda com Flávio Santos e, por último, em julho de 2011, com Mábio Duarte.

As conversas foram realizadas durante o período de coleta de dados, em vários momentos. Apesar de não as citar neste texto, elas foram muito importantes

na concepção de um quadro sobre a orquestra e seus componentes ao longo da pesquisa.

2.3.1 Os documentos

Nesta pesquisa, os documentos consultados foram os relatórios das atividades da *Orquestra Camargo Guarnieri* enviados ao DEMAC¹⁶, as atas das reuniões, bem como os pareceres de um professor do DEMAC, sobre o relatório. Realizei uma consulta detalhada às atas atendo-me apenas àquelas que registraram algo sobre a orquestra durante os anos de 1999 a 2010. Em seguida, organizei-as de forma cronológica. De 2008 a 2010, não foram encontradas atas que mencionassem a orquestra.

O estudo desses documentos permitiu entender melhor como a criação da orquestra foi tratada pelo DEMAC, com que frequência houve discussões sobre ela nesse departamento e, a partir dos pareceres dos professores, o que os relatórios apresentavam.

May (2004) discorre sobre o “potencial de documentos”, e que, no caso desta pesquisa, são os documentos de atas, relatórios e pareceres das reuniões do DEMAC. De acordo com May (2004), se os documentos forem vistos e lidos como a “sedimentação das práticas sociais” têm o potencial

[...] de informar e estruturar as decisões que as pessoas tomam diariamente e a longo prazo; eles também constituem leituras particulares dos eventos sociais. Eles nos falam das aspirações e intenções dos períodos os quais se referem e descrevem lugares e relações sociais de uma época na qual podíamos não ter nascido ainda ou simplesmente não estávamos presentes (MAY, 2004, p. 205-206).

Esses documentos, juntamente com os dados das observações se constituíram como fontes para a realização desta pesquisa. Todas essas fontes

¹⁶ Para cada Relatório de Atividades da *Orquestra Camargo Guarnieri* entregue ao chefe do DEMAC o regente escrevia uma carta solicitando a avaliação desse relatório pelo conselho desse departamento. Esse relatório continha um histórico da orquestra, o detalhamento da movimentação financeira, a prestação de contas relacionadas aos concertos, os programas dos concertos realizados, notícias de jornais, solicitação de aquisição de instrumentos, quadro de músicos, cronograma de concertos. Nas atas constam apenas as partes desses relatórios que foram discutidas e os pareceres dos relatores. Para cada relatório era nomeado, pelo chefe do DEMAC, um parecerista que analisava o relatório em questão, sendo que o parecer desse professor era aprovado ou não nas reuniões do conselho do DEMAC.

podem ser utilizadas em estudos de caso, pela “capacidade de situar os relatos contemporâneos em um contexto histórico” (MAY, 2004, p. 205). Esse autor evidencia que documentos permitem ao pesquisador “fazer comparações entre as interpretações dos eventos feitas pelo observador e aquelas registradas nos documentos relacionados aos mesmos” (MAY, 2004, p. 205).

Esse tipo de pesquisa, que lida com material documental, “merece nossa atenção” (MAY, 2004, p. 205), contudo, quando iniciei a análise das atas do DEMAC, não tinha essa compreensão. Ao ler as atas, fui entendendo a sequência dos acontecimentos e também criando minha própria interpretação das questões que as atas apresentavam. May (2004) chama a atenção de que, quando consulta documentos, o pesquisador passa a conhecer fatos não presenciados por ele. Nesse caso, consultar o passado da orquestra possibilita ver “as maneiras nas quais o [...] presente veio a existir” (MAY, 2004, p. 206), compreendendo como foram as relações sociais, políticas e econômicas no passado, de acordo com os registros dos documentos.

2.3.2 As entrevistas e conversas

2.3.2.1 Entrevistas com os regentes

As entrevistas com os maestros responsáveis pela orquestra, ao longo desses quase doze anos de atividade da *Orquestra Camargo Guarnieri*, foram realizadas com o objetivo de conhecer como era a orquestra, no momento de atuação de cada maestro, como era o trabalho musical desenvolvido por eles na orquestra. Também para entender algumas “janelas” que as atas deixaram abertas, principalmente, no que se refere aos percursos da orquestra até 2010.

Não foi elaborado um roteiro de entrevista, mas, para cada entrevistado, pedi que discorresse sobre temas pensados especificamente para ele. Em alguns momentos, fiz perguntas relacionadas a dúvidas que eu tinha e, dessa forma, muitos questionamentos foram surgindo conforme a fala de cada um.

A entrevista é vista por Ruquoy (1997, p. 95) como “infinitamente complexa”. Para a autora, é importante compreender que a entrevista não pode ser pensada apenas como sendo perguntas que alguém faz e um “outro” responde, mas que, por trás das frases ditas, por trás das falas, existem os hábitos e atitudes de cada

pessoa e “um sistema de proteção” dessas falas em que “interpretamos o que ouvimos [...] e avaliamos as palavras pronunciadas” (RUQUOY, 1997, p. 95-96). Dessa forma, é necessário desenvolver a pesquisa de forma a zelar pela fala do outro, utilizando-a contra a tendência a julgamentos.

O maestro Kayami Satomi foi o primeiro a ser entrevistado, e a entrevista aconteceu debaixo de uma árvore, em frente ao bloco 3M, onde funciona o Curso de Música. Enquanto estávamos sentados, Kayami Satomi comentava sobre o seu tempo na orquestra, e esse era também um dos meus primeiros contatos com ele. Antes de começarmos a entrevista, mencionei o tipo de informação que eu esperava, pedi que ele expusesse sobre quatro temas: a sua experiência como regente na orquestra, na sua concepção sobre que orquestra é essa, que falasse sobre os músicos e suas funções da orquestra e, por último, sobre o seu trabalho nos ensaios e sobre os seus planos para ela (APÊNDICE A).

Com o maestro Flávio Santos, segundo entrevistado, foi um pouco diferente. Já nos conhecíamos, visto que trabalhamos juntos na orquestra por um pequeno período. Ouvi-lo foi relembrar alguns acontecimentos, saber de fatos que não haviam ficado claros, e, de alguma forma, senti o peso da responsabilidade por lidar com assuntos tão polêmicos.

Com o maestro Flávio Santos, iniciei falando sobre a minha pesquisa e também da importância de ouvir sua voz no que se trata da *Orquestra Camargo Guarnieri*. Disse a ele que gostaria de compreender o que se passava com a orquestra, sobre as atas das reuniões do conselho do DEMAC e as discussões que foram registradas nessas atas. Procurei deixá-lo à vontade, para falar a respeito do tempo em que ficou na orquestra e no que se refere à experiência de, praticamente, começar um trabalho. Também perguntei quanto à vinculação da orquestra com a universidade e/ou com o DEMAC e, por último, sobre os músicos que tocavam na orquestra na época (APÊNDICE B).

Quanto à entrevista com o professor Mábio, eu somente pude realizá-la em julho de 2011, quando ele veio ao Brasil, uma vez que está cursando o doutorado fora do país. Fiquei tensa quando marquei a entrevista, por achar que, por não me conhecer, seria difícil esse primeiro contato. Pelo contrário, tivemos uma conversa no que diz respeito ao seu doutorado e também à minha pesquisa, e, assim, a entrevista fluiu. Pedi a ele que falasse sobre sua formação como músico de orquestra, como era a *Orquestra Camargo Guarnieri* quando ele iniciou seu trabalho

nela, que contasse quanto aos ensaios e à preparação do repertório e, por último, sobre quem eram os músicos da orquestra de sua época (APÊNDICE C).

Kayami contou “de dentro da orquestra”, suas angústias, sua formação musical e suas realizações na orquestra. Flávio Santos, por sua vez, teve um tempo exclusivo para a entrevista, que aconteceu em sua própria casa. Ele relatou muitos fatos e momentos vividos por ele com/na orquestra. Com o professor Mábio Duarte, a entrevista se deu em um espaço fora de casa, em uma pequena edícula, que, aparentemente, era seu local de estudo, pois havia várias partituras espalhadas e o seu violino estava em cima de uma mesa.

Com as perguntas era como se eu estivesse à procura de entender como a orquestra sobreviveu por todo esse tempo, como era nos seus bastidores e como era administrada a rotina de seus concertos e apresentações (VIEIRA, 2006).

Como entrevistadora, embora eu fizesse parte do processo de criação da orquestra, procurei não expor minha relação com ela. Contudo isso não foi possível, porque os entrevistados trouxeram à tona a minha relação inicial com a orquestra. A primeira frase de Flávio Santos foi: “– Bem, a história da orquestra não se inicia comigo. Você foi a primeira regente. Quando eu cheguei a Uberlândia, eu ainda ouvia rumores sobre a estreia da apresentação da orquestra” (Flávio Santos, Entrevista, dia 07/05/2011).

É importante mencionar que, nesta pesquisa, estou utilizando os nomes reais dos regentes da *Orquestra Camargo Guarnieri*. Primeiro, porque foram professores que assumiram essa orquestra em momentos essenciais para sua continuidade, e cujos trabalhos merecem ser registrados. Segundo, esses regentes assinaram uma carta de cessão (APÊNDICE D), autorizando-me o uso de suas falas, bem como dos seus nomes reais na pesquisa.

Szymanski (2004) discorre sobre a importância do olhar reflexivo do pesquisador para a entrevista e a concebe sob a perspectiva “das relações face a face”, em que “estão em jogo as percepções do outro e de si, expectativas, sentimentos, preconceitos e interpretações” (SZYMANSKI, 2004, p. 12).

Essas entrevistas não eram, simplesmente, para os entrevistados darem informações ao pesquisador, mas para “fornecer [...] meios de analisar os modos pelos quais [...] percebem os eventos, as relações e as razões que oferecem para assim fazê-lo” (MAY, 2004, p. 172).

2.3.2.2 Conversas com participantes da orquestra

2.3.2.2.1 Conversando com regentes e chefes de naipes

Além das entrevistas, houve muitos momentos em que parei para conversar também com os regentes e chefes de naipes.

Durante as observações, eu fui me apresentando aos chefes de naipes nos ensaios, de maneira natural, pois me sentia um “corpo estranho” no ensaio. Assim, fui criando certo vínculo com eles por meio da minha presença nos ensaios.

Ao contrário das entrevistas, as conversas nos intervalos não foram planejadas. Com os chefes de naipes, eram realizadas nas salas em que os ensaios eram realizados. Foram pequenos diálogos sobre a pesquisa e as justificativas da minha presença nos ensaios. Nesses diálogos, eles me informaram que eu iria “ouvir muita bronca”, comentaram a importância de uma pesquisa com esse enfoque, além de conversarem comigo sobre a profissão do músico.

As conversas com o maestro Kayami Satomi aconteceram entre um ensaio e outro, entre uma obra musical e outra, e nos corredores. Em alguns momentos, ele veio conversar sobre dificuldades administrativas e logísticas da orquestra, e até mesmo sobre o repertório musical que estava sendo ensaiado, suas dificuldades e o tempo de preparação daquele repertório.

2.3.2.2.2 Conversando com os músicos

No início das observações, eu tive uma sensação de distanciamento dos músicos. Acredito que isso aconteceu tanto por eu ser uma pessoa estranha para a maioria dos músicos atuantes no período da pesquisa quanto por ficar com receio de que a proximidade interferisse na minha pesquisa. Mas, com o decorrer do tempo e com as conversas passei a ter uma proximidade maior com alguns músicos.

A maioria das conversas teve lugar nos corredores e no *hall* antes dos ensaios, nos intervalos, ou no final dos ensaios, e foram, essencialmente, relativas a assuntos que diziam respeito a eles, seus instrumentos, suas experiências musicais, suas formações. Alguns, porém, se interessaram pela pesquisa, perguntando quanto ao andamento dela. Outros músicos se mantiveram distantes, com apenas alguns cumprimentos.

Os intervalos foram momentos importantes para essas conversas. Muitas vezes, nos ensaios de naipe, saí do lugar e me sentei em outro, até mesmo para ficar perto de alguns músicos para conversas rápidas. Em um dos intervalos, dirigi-me até a sala de percussão e encontrei os três músicos percussionistas que participavam da orquestra naquele período. Esse foi o contato mais próximo (e separado) que tive com esses músicos, uma vez que eles não tiveram um ensaio de naipe para preparar o repertório da orquestra. Eles se encontravam para outros ensaios, de outros eventos, e outros grupos e, assim, aproveitavam para ensaiar o repertório da orquestra.

As conversas com os músicos, de forma geral, foram esclarecedoras para a pesquisa, falamos sobre as especificações dos metais, lábios inchados, o ensaio do dia, o tempo do ensaio, a embocadura (C.C, Ensaio 11, dia 10/11/10, p. 63).

É importante mencionar que descrever os músicos sem citar os nomes foi, inicialmente, uma tarefa difícil, por não conhecer a maioria deles. No entanto, no final da coleta de dados, eu já conhecia todos pelos seus respectivos nomes, contudo, nesta pesquisa, optei por não citar o nome de nenhum dos músicos da orquestra.

2.3.3 A observação

A observação foi um procedimento de coleta de dados muito importante para essa pesquisa. Foram realizadas, em sua grande maioria, em três ensaios semanais, com três horas de duração, das dezenove às vinte e duas horas. Mesmo que os ensaios fossem fixos, foram realizados alguns ensaios extras em decorrência de apresentações e concertos. Foram observados, ao todo, dezenove ensaios que incluíam: ensaios gerais, ensaios de estudo e leitura, e os ensaios de naipes, totalizando cinquenta e sete horas, aproximadamente. Alguns desses ensaios foram ensaios extras, pois ocorreram em dias e horas que não eram os habituais dos ensaios da orquestra.

Conforme Jaccoud e Mayer (2008), as questões mais debatidas com relação à observação são as que dizem respeito à

[...] posição do observador, sua relação com o campo de pesquisa, o lugar da observação no procedimento de pesquisa, os critérios de validade e de confiabilidade, a amostragem ou a seleção do local de

observação, a construção das categorias de análise, a produção teórica, o problema da generalização dos resultados e as questões de ordem ética (JACCOUD; MAYER, 2008, p. 255).

Segundo esses autores, a observação consiste em “descrever exaustivamente a cultura da população estudada, ou os elementos objetivos de uma situação social determinada” (JACCOUD; MAYER, 2008, p. 260).

O observador, para Stake (1998), desenvolve um papel significativo e por que não dizer que ele define o estudo de caso. Nesse papel significativo que o observador mantém, está a interpretação dos dados que é feita a partir da observação. De acordo com Stake (1998, p. 21), essa “é uma parte fundamental de qualquer investigação”.

Como técnica de coleta de dados, a observação se situa “essencialmente no presente” (KETELE; ROEGIERS, 1993, p. 25), possibilitando um contato direto com os músicos nos ensaios “no momento da ocorrência” (VIANNA, 2007, p. 35). Trata-se de “um processo e não de um mecanismo simples de impressão por reprodução” (id. ibidem, p. 23). Nesse processo, o observador vai construindo a sua forma de ver e vivenciar nesse presente.

Observar o ensaio da *Orquestra, Camargo Guarnieri*, para compreender o ensino/aprendizagem musical, exigiu um esforço em como olhar e uma definição do que olhar. Morato e Gonçalves (2009) discutem sobre o olhar na observação no ensino/aprendizagem de música e afirmam que “não há uma situação educativa igual a outra” (MORATO; GONÇALVES, 2009, p. 113). Essas autoras entenderam que “tanto existe uma dimensão teórica incidindo na observação, que se materializa na prática, quanto existe uma dimensão prática incidindo na reflexão, que se materializa na teoria” (MORATO; GONÇALVES, 2009, p. 114). Sob esse aspecto, o observador está participando do conteúdo que está sendo analisado nas suas exposições, nas suas descrições, nas suas formas de ver, nas suas discussões, nos comentários sobre a realidade percebida e sobre as pessoas que seleciona para destacar no texto em que descreve a realidade.

Uma das perguntas dessas autoras é: “Será que o que vemos é realmente o que acontece?” (MORATO; GONÇALVES, 2009, p. 116). Por meio dessa interrogação, entendo que o olhar é uma forma de interpretar a realidade. Outros autores também vão afirmar que, na forma de interpretar, está o próprio pesquisador com toda a sua concepção sobre o que está sendo observado, além de suas

práticas e sua teoria, que, de forma consciente ou não, está presente no modo de ver o “outro”.

Dessa maneira, a observação do mundo passa

[...] pelo filtro do “nosso olhar”, das nossas crenças, dos nossos preconceitos, enfim, pelo nosso imaginário do que seja aprender música, do que seja uma aula de música, do que seja um bom professor de música (MORATO; GONÇALVES, 2009, p. 121).

Ao compreender que não é possível haver neutralidade na pesquisa, surge uma questão relacionada ao papel que o observador tem na “produção dos dados”, da maneira com que ele se coloca, ao mesmo tempo, como objeto e sujeito de pesquisa (JACCOUD; MAYER, 2008, p. 263).

Jaccoud e Mayer (2008, p. 266) destacam a importância da relação do observador com o objeto de pesquisa. Nesse aspecto, a observação foi, em geral, marcada por uma visão baseada na minha experiência já obtida em grupos corais, e na experiência de ensaiar e reger a *Orquestra Camargo Guarnieri* no início de sua organização. Portanto, a construção do objeto não foi algo distante, mas um diálogo entre o que foi observado e as minhas experiências vivenciadas no passado.

Dessa forma, a observação foi uma descoberta de como e o que deveria ser coletado, bem como os embates pessoais entre as conversas comigo mesma sobre o que estava sendo observado. Trajano (1984), ao discorrer sobre a observação em sua pesquisa, declara que a conversação não acontece apenas envolvendo a outra pessoa.

A conversação pode ser feita com os interiores da gente mesmo. Afinal de contas a observação não é nada mais do que ver; selecionar o que ver; perguntar pra gente mesmo o que viu; porque escolheu tal objeto para ver e que significados têm as coisas vistas. Portanto, a observação, também parte imprescindível ao meu negócio, é, em última instância, uma conversação interna com a gente mesmo (TRAJANO, 1984, p. 19).

2.3.3.1 Observação como um processo construído

Na coleta de dados nos ensaios, a intenção era cumprir o papel como observadora e levantar dados que me levassem à compreensão do ensinar/aprender música nesse espaço. No início das observações, a grande questão era: “O que observar?” Porém, no primeiro ensaio, além da dúvida de “O que observar?”, surgiu

também a pergunta: “De onde observar?” Pareceu-me que, no ensaio, não havia lugar para um observador. Um observador não é plateia, não é regente, não é músico, não é mãe ou parente, não é aluno aprendiz, não tem ligações afetivas, não faz parte da orquestra. Constatei que “de onde observar” estava direcionado ao lugar em que deveria me colocar para “ver melhor”.

Os “acontecimentos no/do ensaio” que diziam respeito ao ensino/aprendizagem e que fizeram parte da coleta de dados envolveram tanto o “antes do ensaio” como o “depois do ensaio”, as falas nos intervalos, nos corredores, os gestos, a forma de organizar nos ensaios, de tocar, dentre outros.

Observar o antes e o depois do ensaio tem a ver com um “alargamento” do conceito de ensaio. Assumi que o ensaio se estendia para antes do horário, nos intervalos e depois do horário marcado para terminar, ou melhor, o “tempo instituído” do ensaio era diferente do ensaio “acordado” entre os participantes da orquestra. Apesar de os ensaios terem duração de, aproximadamente, três horas, estive cerca de quatro horas e trinta minutos envolvida com as observações de cada um.

No primeiro ensaio, em vez de tocarem, os músicos se reuniram para assistir ao documentário *El Sistema*¹⁷. De início, já percebi que o ensinar/aprender no ensaio tinha uma conotação muito mais ampla do que eu estava pensando.

Pode-se dizer que, no caso desta pesquisa, o processo de observação foi construído aos poucos, a cada ensaio. No princípio, a preocupação era que a minha presença interferisse o mínimo possível na rotina do ensaio, não impedisse a visibilidade dos músicos, não me movimentasse de forma a distrair ou interromper o que estavam fazendo. Com o tempo, fui me sentindo mais à vontade no ensaio, de maneira que fui percebendo minha atuação como observadora, ao que pude definir o modo de observar. Naturalmente, foram acontecendo os cumprimentos, as conversas vagas nos corredores, os olhares, as confissões inesperadas, os momentos de descontração e até mesmo piadas, os apertos de mão, os

¹⁷ Documentário dirigido por Paul Smaczny e Stodtmeier Maria sobre sistema de educação musical único da Venezuela conhecido como “El sistema”. O documentário mostra o venezuelano José Antonio Abreu que mudou a vida de centenas de milhares de crianças durante as três últimas décadas. Crianças e jovens que viviam em ruas dominadas pela violência seguem para escolas de música, onde um bem-estruturado planejamento educacional baseado no ensinamento musical oferece-lhes ferramentas para mudar de vida e mudar assim a sociedade ao seu redor. Hoje o programa criado por Abreu é reconhecido em todo o mundo e replicado em vários países. Sua maior estrela é o talentoso regente Gustavo Dudamel, revelado pelo Sistema e que atualmente é diretor musical da Filarmônica de Los Angeles (release). Disponível em: <http://www.lojaclassicos.com.br/detalhe.asp?isbn=VBB0104&cat=02> Acesso em: 20 jan. 2012.

comentários direcionados, que fizeram de mim não alguém que era parte da orquestra, mas alguém que estava presente.

As “rotas” do ensaio não obedeceram a “uma lógica de demonstração, mas, antes, a uma lógica de descoberta, na qual a realidade social [ensinar/aprender] se insinua, conjectura, indicia” (PAIS, 2003, p. 32). Nesse contexto, a condição de observadora foi guiada pelo “trotar da realidade” em meio ao ensinar/aprender dos músicos nos ensaios, “de uma forma bisbilhoteira, tentando ver o que nela [a rota; o ensaio] se passa mesmo quando nada se passa” (PAIS, 2003, p. 33).

Sobre essa forma de pesquisar, Pais (2003) considera que o pesquisador, durante a sua caminhada, “avança em retrocessos”, salientando que talvez se possa “confiar em que os ganhos superem as perdas ao seguirmos caminhos incertos, num trotar vagabundo, errante, vacilante, e até mesmo indisciplinado. Porque para que nos possamos encontrar é necessário ter vivido algum tipo de desnorte” (PAIS, 2003, p. 55). Enquanto observava, entre a euforia e a exaustão, entre as buscas e as surpresas, fui refletindo que o trabalho de *flâneur*, de ficar sem destino e ao acaso, não é fácil (PAIS, 2003).

2.3.3.2 O “lugar de observar” no ensaio

Como mencionei, o “De onde observar?” me instigou e me preocupou desde o início das observações. Por ter sido regente durante vários anos, passei, inicialmente, por algumas inquietações sobre como um observador deveria se portar no ensaio. Qual era o meu lugar no ensaio? Se pensasse que “um lugar é apenas um lugar”, a questão era encontrar uma posição em que não atrapalhasse ninguém e pudesse, assim, coletar os dados necessários. Mas, no caso da orquestra, o “lugar” se mistura com a forma de interpretar, com a seleção do que ver, com decisões sobre como se quer ver. Essa questão me incomodou por um longo tempo durante as observações.

Nessas circunstâncias, o observar passou por um processo de descobertas sobre onde me posicionar, por reflexões relacionadas com o me colocar no espaço e a forma de olhar naquele e para aquele lugar. Mas é pertinente mencionar que, para Jaccoud e Mayer (2008, p. 267), ao observar uma “quantidade de fenômenos”, faz-se necessário perseverar no foco do objeto sem se “encantar” com outros caminhos que não se direcionam para o propósito da pesquisa.

Eram muitas informações e acontecimentos ao mesmo tempo. Pensava que era necessário um “lugar estratégico” para eu me posicionar durante a observação. Para mim, lugar estratégico seria aquele do qual eu “veria tudo” ou “enxergaria melhor” o que de mais relevante o ensaio pudesse me oferecer. Com o decorrer da pesquisa, percebi que o “ver” não é apenas conferir com os olhos, e o “sentar em um lugar estratégico” passou a não ser essencial. No lugar dessa preocupação, consegui perceber o que estava acontecendo ao meu lado, o mais próximo, mesmo que fosse individual.

Assim, com o passar do tempo, fui lidando melhor com esse desejo de encontrar o “lugar certo” e encontrando com mais naturalidade um lugar para me posicionar no ensaio. Compreendi que o “lugar de observar” estava relacionado com o que eu acreditava “que era observar” e ao conteúdo “do que observar”.

De fato, a observação realizada nos ensaios foi gradativa, no sentido da minha ocupação do espaço, da minha presença no lugar, construindo aos poucos o que e como deveria ser observado o ensino/aprendizagem de música no ensaio da orquestra.

2.3.3.3 Eu observadora, eu regente

O ensaio demonstrou ser “uma grande imagem” com complexidades, que despertou um emaranhado de sentimentos no qual me via “como duas pessoas, em dois espaços” (C.C, Ensaio 2, dia 06/10/10, p. 3).

Durante as observações, fui relembando momentos que passei como regente, não só no “meu tempo” da orquestra, mas também por ter desenvolvido essa atividade por tantos anos na minha trajetória musical. Por esse motivo, esses *flashes* aconteceram, em alguns momentos, como se eu tivesse entrado no ensaio naquele momento, era como se houvesse um cruzamento do tempo de vida, entre passado e presente. O fato de ter trabalhado muito tempo como regente em grupos corais, de ter sido uma das organizadoras e a regente na estreia da *Orquestra Camargo Guarnieri* me deixava em uma situação de estar em diferentes espaços/tempos simultaneamente.

Diante de tudo isso, observar foi uma tarefa difícil e com ela a tarefa de pensar, de refletir, de relacionar, de compreender, de estar atenta às muitas nuances que envolveram o meu objeto de pesquisa. Observar o ensaio me permitiu

não só “ver” os músicos, mas ver algumas partes da história da orquestra, como no ensaio geral que aconteceu na sala do LAC, onde aconteceu a estreia da *Orquestra Camargo Guarnieri*. Estava ali revendo e relembrando também, em parte, um momento de minha vida.

Posso afirmar que, apesar de liderar tantos ensaios ao longo da minha história como musicista, entrar no ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri* foi viver um misto de emoções e sensações diferentes e que, a cada momento, elas foram se apresentando: as concepções sobre os diferentes papéis que os músicos desempenhavam, as diferentes aprendizagens que os músicos aparentavam ter as dificuldades técnicas que eles trabalhavam nos ensaios, as aprendizagens ao estudar as partituras das obras musicais, as experiências de cada um dos músicos quando estavam tocando juntos no ensaio.

Foram circunstâncias que, como observadora nos ensaios, que o ensinar/aprender no ensaio foi, aos poucos, desvelado.

2.3.3.4 Observando os ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri*

No início da pesquisa não tinha definido quantos ensaios e/ou quais ensaios eu iria observar. Tendo em vista a estrutura dos ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri*, percebi que esses ensaios estavam organizados em três tipos: ensaios de estudo e leitura, ensaios de naipes e ensaios gerais.

Durante o período de realização da coleta de dados desta pesquisa, foram realizados dezenove ensaios, sendo cinco ensaios de estudo e leitura, onze ensaios de naipes - quatro do naipe dos sopros e percussão, sete do naipe das cordas, e três ensaios gerais.

Foram realizados sete ensaios do naipe das cordas. Os quatro ensaios do naipe dos sopros também foram subdivididos em: um ensaio com os instrumentos das madeiras, um ensaio com todos os sopros e a percussão, um ensaio só com os metais e um ensaio com todos os sopros sem percussão.

Como os ensaios de naipes aconteciam ao mesmo tempo, a princípio, pensei em alternar a observação entre os naipes. Mas, muitas vezes, os temas que eram tratados no ensaio daquela semana me estimulavam a não perder o próximo. Portanto, optava por assistir ao ensaio do naipe em que havia estado na semana anterior.

O estudo realizado pelos músicos nos ensaios dos naipes esteve associado a aspectos particulares de cada naipe, conteúdos que diziam respeito à especificidade da execução dos instrumentos do naipe das cordas, dos sopros, da percussão. Muitas vezes, os músicos ensaiaram repertórios iguais, porém o tratamento e a forma de lidarem com as aprendizagens eram diferentes nesses ensaios de naipe. O ensaio de naipe também sinalizou que, dentre os conteúdos musicais que eles aprenderam no grupo, alguns eram individuais. Os músicos tiveram que tocar passagens para resolver algum problema em sua execução e no qual tiveram mais chance de tirar suas dúvidas, como se estivessem mais à vontade.

Já os três ensaios gerais foram realizados próximos aos dois concertos e foram dedicados à execução das obras, as quais os músicos tocaram sem muitas interrupções. Era um ensaio com caráter mais “performático”, e o trabalho focado nos ajustes da execução das obras para a apresentação. Nos ensaios gerais, também, na maioria das vezes, só o maestro falava e os músicos se comportavam de forma diferente em relação à obra musical, tocavam com maior propriedade, sem muitas paradas, e com atenção redobrada. Esse tipo de ensaio acontecia comumente próximo às apresentações da orquestra, e com a presença do solista convidado, o que também criava outra dinâmica para o ensaio.

2.3.3.5 Registrando as observações

O exercício do escrever o que foi observado é visto por Barbosa e Hess (2010) como tendo dupla perspectiva: o que é visto externamente enquanto se observa e o que se passa no interior daquele que se coloca na posição de observador. Entre “angústias”, foi que passei a descobrir o caminho da escrita, procurando me “fazer ser entendid[a]” (BARBOSA; HESS, 2010, p. 65-66).

No início das observações, fui para o ensaio levando uma caderneta para fazer minhas anotações. No meu entendimento, iria conseguir fazer algumas anotações e, depois, me lembraria de tudo em casa. Mas, quando cheguei ao ensaio, me deparei com uma infinidade de informações e dados que me deixaram deslumbrada. Eram muitas vertentes e possibilidades de assuntos, com informações e acontecimentos simultâneos, acontecimentos ímpares, que me vi novamente na situação: O que anotar? O que é importante?

Primeiramente, não consegui anotar de forma detalhada e de forma clara naquela caderneta, que era muito pequena. Segundo, fiquei confusa se iria anotar ou se iria apenas ouvir o ensaio. Eu não poderia ignorar o fato de estar em um ensaio de orquestra. As músicas estavam ali presentes e faziam parte do ensaio, foi como se eu assumisse a posição de plateia ou de “ouvinte”. Terceiro, fiquei com um sentimento ambíguo com relação ao meu papel de observadora. As experiências como regente durante toda a minha trajetória profissional estavam ali latentes naquele momento.

O que anotar, o que registrar passava pelo “que observar”, a “forma de observar”. Por trás da caderneta, estava uma pesquisadora também desprovida de uma escrita organizada, com ideias disformes, confusas, com poucas experiências na escrita.

Tive que desistir da caderneta e comprar um caderno. Nesse caderno, com linhas espaçadas e muitas folhas, passei a descrever o ensaio com o maior número de detalhes: o que e como o vi, ouvi e entendi.

Durante os dezenove ensaios, houve momentos diferentes e as minhas anotações no caderno também foram mudando. Assim, eu registrava os ensaios e, ao mesmo tempo, aprendia a me adaptar a esse “novo mundo” como pesquisadora.

Essas questões passaram a ser superficiais para mim, à medida que os ensaios foram acontecendo. Dentre o que registrar, tive dificuldades quando me conscientizei de que observar o ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri* não requeria apenas os olhos, mas que também poderia observar com os ouvidos. Ouvindo não só a música, mas percebendo ainda as entonações, as frases ditas e as não ditas também. Assim, o observar foi se desvencilhando do que os olhos veem para se tornar um observar com os sentidos.

Trajano (1984), que também estudou o ensaio de uma orquestra, menciona a forma como registrou o material de suas observações:

Na conversação transcrita estão suprimidos alguns sorrisos e pequenas outras coisas que parecem ser de pouca monta. [...] uma quase gargalhada. [...] não contei sobre as pausas e os silêncios que parecem exigir respostas, sobre os olhares conferidores e instigantes. Tudo isso aconteceu [...] não posso passá-los como uma captação subjetiva (TRAJANO, 1984, p. 9).

Era difícil fazer a descrição do que via e ouvia no ensaio. Algumas vezes, os acontecimentos ou eram tão sutis ou tão rápidos que precisava de muita acuidade para observar, perceber, sentir o fato e rapidamente registrá-lo.

Quando o ensaio começava e, as questões sobre o andamento eram discutidas eu não conseguia me conter. Muitas vezes, surpreendi-me mentalmente dando palpites sobre a organização, afinação, ritmo, procedimentos dos músicos no ensaio. Quando percebi isso, passei a identificar no caderno de campo aquele trecho como sendo “EU”.

A seção do “EU” era o lugar em que fazia meus comentários sobre algo que acontecia no ensaio, as minhas impressões, as minhas posições e reflexões sobre um determinado assunto ou momento. Eram passagens escritas nas quais procurava deixar claro o que eu via como dados eram diferentes da minha opinião sobre aqueles acontecimentos. O “EU” significava que eu não estava no momento da observação. Mas, com o passar do tempo, percebi que o eu não estava apenas quando escrevia “EU”, mas também na forma de selecionar o que via. Fui notando que me misturei com os dados e os dados foram passando a fazer parte do “EU” também. Aí, compreendi que não me afastava em momento algum da pesquisa, ao contrário, não há como separar o pesquisador do fenômeno estudado.

Desse modo, o meu caderno de campo ficou mesclado de anotações pessoais, sobre a forma como eu estava vendo, meus questionamentos, a relação do que via e ouvia com as minhas experiências, e como aquele “agora” me remetia ao meu passado. Em alguns instantes, eu dizia a mim mesma: “– Você não está pesquisando você”.

Posso assegurar que o acesso ao campo de pesquisa foi marcado pela complexidade entre observar os ensaios e registrá-los. Pais (2003) faz uma reflexão sobre o discurso na pesquisa, entendendo que o acesso que o pesquisador tem aos dados e o registro destes no caderno de campo passam por uma “representação”. Ele afirma que “o que possa ser dito das representações tem correspondência com as palavras. Falar de representações e de palavras é falar duas vezes de representações” (PAIS, 2003, p. 140).

Dessa forma, o conteúdo do caderno de campo é resultado do que foi visto, ouvido e captado com a intenção de interpretar os acontecimentos do ensaio. Foi uma busca por compreender as falas dos músicos, as imagens vistas, os gestos, as formas como eles sentiam e queriam no momento do ensaio. Como afirma Pais

(2003, p. 140), “duas vezes representações”: eu procurando palavras que conseguissem representar as ações dos músicos, e essas ações representando sentimentos e, algumas vezes, pensamentos dos músicos, na hora do ensaio.

2.4 Análise e interpretação dos dados

Para análise dos dados em uma pesquisa, segundo Stake (1998), não há regras exatas ou um guia para ensinar como transformar as observações em interpretações. A análise e a interpretação dos dados não requerem apenas conhecimento teórico, mas é todo um conjunto que agrega tanto a “experiência pessoal” do pesquisador, os estudos sobre a pesquisa e também estudos de outros pesquisadores (STAKE, 1998, p. 23).

Para Jaccoud e Mayer (2008), a partir do momento em que o lugar do observador leva a uma descoberta sobre o objeto a ser observado, “passa-se [...] de um saber a alteridade a um saber sobre a interioridade, sobre a subjetividade, ou ainda, sobre a relação entre o sujeito e o objeto” (JACCOUD; MAYER, 2008, p. 261). Dessa forma, lidar com os dados “trata-se de interpretar mais do que explicar”, e a forma interpretativa, ao invés de se distanciar, aproxima se do objeto do sujeito. Essas interpretações dos dados externam quais foram as “posições teóricas e epistemológicas” adotadas na pesquisa (JACCOUD; MAYER, 2008, p. 275).

Os momentos de observação não foram facilmente decifrados. Eles foram acontecendo, e eu fui mudando, e as informações foram se transformando como se estivessem vivas. Acredito que elas estavam vivas e foram me mudando também.

Os dados registrados foram se mostrando a mim, à medida que fui lendo e tendo contato com eles. Cada vez que eu lia os dados registrados, descobria algo que eu não havia percebido antes. Iniciei timidamente o trabalho com o levantamento das categorias, tendo em vista aspectos que desvelavam as práticas de ensino/aprendizagem musical no ensaio.

Numa primeira análise, organizei o material em nove categorias, quais sejam: metodologia, ensaio, músicos, performance, dinâmica, afinação, um músico ensinando o outro, tempo - andamento e regentes. No entanto, posteriormente, essas categorias foram sendo reorganizadas e se constituíram de outra forma, sendo transformadas para que pudessem se tornar em material que me levasse a

compreender o ensaio como um espaço para ensinar/aprender música e como o ensinar/aprender acontece nesse ensaio.

A cada releitura dos dados, era como se algo se revelasse a mim, já que qualquer mudança na organização das categorias me fazia perceber aspectos que eu não havia notado antes. Como citado anteriormente, percebi que eles eram inesgotáveis e que não poderia e não teria tempo para trabalhar tais riquezas. Nesse sentido, algumas decisões tiveram que ser tomadas, como, por exemplo, organizar este estudo de uma forma, dentre muitas possibilidades, que o leitor pudesse compreender como o ensino/aprendizagem acontece no ensaio, também tendo como referência meu percurso como pesquisadora.

Durante a análise, percebi que os dados registrados eram como “tirinhas” recortadas, compostas por *flashes* que aconteceram durante os ensaios. Esses dados se constituíam, portanto, de pequenas frases escritas, às pressas, durante o período das observações, momentos e até, se colocados isoladamente, poderiam pouco significar, mas ganhavam sentido em seus contextos e cada um tinha a sua importância. Houve, contudo, a preocupação de descrevê-los o mais fielmente possível, porém, por ser a linguagem do ensaio uma linguagem muitas vezes, aquém do que pode ler os olhos e os ouvidos, as descrições foram tentativas de descrever o que foi visto e ouvido nos ensaios.

Trajano (1984), em seu processo de análise, menciona, com as observações, “pude chegar perto da prosa e fazer depois o movimento de retorno ao meu novo mundo, pois retornar é preciso. É na volta para casa, o lugar da interpretação” (TRAJANO, 1984, p. 18). No que refere à análise e à interpretação, o que diferencia a minha pesquisa e a de Trajano é que enquanto observo e interpreto, faço relações com algo, sem distanciamento, sem estranhamento, participando no espaço imaginário que existe entre o olhar o outro e o olhar para mim, como pesquisadora. Trajano (1984) entende que a compreensão e a interpretação são conseguidas em dois momentos: um primeiro momento “formado por conversas, diálogos e prosas poucas entre eu e as pessoas do mundo da música” (TRAJANO, 1984, p. 18), e em um segundo momento, a interpretação, que, para ele, “só é obtida de maneira mais plena ao fazer uma travessia pela memória, reconstruindo as mais diversas conversações havidas” (TRAJANO, 1984, p. 18). Dessa maneira, ele se define declarando: “meu negócio é conversar, comungar, aprender, compreender e depois, interpretar” (TRAJANO, 1984, p. 18).

De acordo com Pais (2003, p. 110), as metodologias relacionadas com as teorias do cotidiano “respeitam [...] aos microprocessos da vida social”. Dessa forma, a análise dos dados desta pesquisa foi uma experiência de lidar com pequenas partículas sobre a vida do/no ensaio, com suas rotinas, as formas como os músicos estudavam, o que determinados gestos ou expressões faciais diziam ou poderiam dizer. Segundo esse autor, o social

[...] não existe senão através dos indivíduos, estes, por sua vez, não podem ser sociologicamente estudados senão a partir das regras, das normas, das instituições, dos valores e das representações que interiorizam ou que, pelo menos, reproduzem, como um *habitus*, nos seus comportamentos (PAIS, 2003, p. 110-111) (grifo no original).

Este estudo sobre o ensinar/aprender no ensaio de orquestra é marcado pela busca por compreender as “margens”, quando é possível enxergar os pequenos detalhes no ensaio em seus aparentes acontecimentos repetitivos e repetidos. Essa compreensão das “margens” está associada a uma perspectiva teórica em que é possível compreender que existem outras formas de pensar o todo e as partes, logo, o ensinar/aprender música nesse espaço (TEDESCO, 2003). No ato de organizar os dados e pensar sobre eles, analisando-os, evidenciei que, mesmo nas pequenas coisas que aconteceram com os músicos, em momentos que pareciam insignificantes, cansativos, difíceis de ouvir, e difíceis de observar, foi possível ver aprendizagens e uns ensinando os outros.

3 O PERCURSO DA ORQUESTRA CAMARGO GUARNIERI

Discorrer sobre ensino/aprendizagem musical no ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri* torna este caso como sendo o estudo de “um fenômeno contemporâneo” (YIN, 2005, p. 32). Acredito que a abordagem dessa orquestra, neste capítulo, traz à luz questões concernentes ao percurso dela, durante os quase doze anos de sua existência.

A partir do objetivo de compreender o ensinar/aprender no ensaio, foi possível construir ideias sobre a trajetória da orquestra e, ao mesmo tempo, fazer relações com algumas questões sobre o ensinar/aprender que, possivelmente, têm a ver com essa trajetória, enfim, com as próprias especificidades dessa orquestra. Nesse sentido, de acordo com May (2004), “questões novas, oriundas de preocupações contemporâneas, podem nos remeter de volta a uma interrogação histórica para descobrir aqueles aspectos do passado que tinham até então permanecido ocultos” (MAY, 2004, p. 207).

3.1 A questão da institucionalização da *Orquestra Camargo Guarnieri*

Por meio das atas do DEMAC e das vozes dos maestros dessa orquestra, foi possível ter uma visão geral sobre as tentativas de organização e estruturação da orquestra junto ao Curso de Música da UFU e junto à universidade.

O maestro Flávio Santos foi quem esteve mais tempo à frente da orquestra, de 2000 a 2008, e é justamente nesse período que se encontra o maior número de registros sobre a orquestra nas atas das reuniões do DEMAC. Por meio desses registros, foi possível verificar as ações da *Orquestra Camargo Guarnieri*, das pessoas que estiveram envolvidas com ela, no sentido de “existir” como orquestra tanto no DEMAC quanto na UFU. Isso inclui a organização de sua documentação, da sua estruturação como grupo musical e do planejamento das suas temporadas de apresentações.

O maestro Flávio Santos afirmou que, enquanto esteve à frente da orquestra, houve a tentativa, de sua parte, e também da parte de Lucas de Paula, que o apoiou por um longo período, “no sentido de fazer com que a orquestra fosse uma orquestra da universidade” (Flávio Santos, entrevista dia 07/05/ 2010).

O maestro Flávio Santos menciona que procurou se informar sobre as possibilidades de institucionalização da orquestra: uma, como órgão complementar vinculado ao DEMAC, outra, como órgão suplementar vinculado diretamente à universidade. Aí conta que trabalharam

[...] num primeiro momento pra que fosse um órgão suplementar porque a orquestra tem uma particularidade, mesmo naquelas instituições federais que têm uma orquestra oficial como é o caso da UFMG, da UFRJ, da Federal do Mato Grosso, [da universidade] de Recife, e em várias outras instituições federais. Nessas instituições, os músicos participantes da orquestra são de nível técnico e de nível superior. Então, o regente tem uma base com músicos profissionais. Como órgão suplementar, a gente teria como trabalhar para conseguir essa estrutura básica, reivindicar que houvesse músicos servidores como [...] nas outras instituições (Flávio Santos, entrevista dia 07/05/ 2010).

Sendo assim, segundo esse maestro, várias ações foram realizadas durante esses anos para que a orquestra fosse regularizada e pudesse se estruturar. Uma dessas ações foi mencionada pelo chefe do DEMAC na ata da 3ª Reunião do conselho desse departamento, de abril de 2000, que o projeto vinculando a *Orquestra Camargo Guarnieri* à UFU havia sido enviado ao, então, reitor Gladstone Rodrigues da Cunha. Não houve nenhum registro em atas seguintes sobre a aprovação ou não dessa vinculação. Somente na ata da reunião do dia 15 de abril de 2002 que apareceu o registro da discussão sobre a *Orquestra Camargo Guarnieri* tornar-se órgão suplementar da UFU. Contudo o parecer do relator foi de que:

Afora o fato de o presente projeto não pressupor a elaboração de um Regimento Interno para o referido Órgão Suplementar, condição mínima para sua aprovação no CONSUN, e diante de tantas questões a serem resolvidas para um claro detalhamento do papel que caberá à Universidade Federal de Uberlândia e sua administração superior, à qual a *Orquestra Camargo Guarnieri* pretende se vincular de forma direta sou de parecer contrário à sua aprovação nos moldes ora propostos (Ata, 6ª reunião do DEMAC, 15 de abril de 2002).

No entanto, após discussão desse parecer, o conselho decidiu que aprovaria

[...] o Projeto no DEMAC como estava sendo apresentado e que aguardássemos as avaliações pelos conselhos superiores [...] acrescenta-se que o parecerista assumirá o compromisso de rever o parecer de modo a atender a decisão do Conselho (Ata, 7ª reunião do DEMAC, 27 de maio de 2002).

Assim, houve um novo parecer do relator ao projeto:

Entendo que a elaboração de um regimento interno para o órgão será realizada num segundo momento, com a devida acuidade. Tendo em vista o alcance e as prováveis consequências culturais e artísticas do projeto para a região, elevando e promovendo a imagem da Universidade Federal de Uberlândia, sou de parecer favorável à sua aprovação nos moldes ora propostos (Ata, 7ª reunião do DEMAC, dia 27 de maio de 2002).

O ato de enviar o projeto ao reitor, para que a orquestra fosse transformada em uma orquestra da UFU, não significou que este foi deferido, pois a questão continuou sendo discutida nas próximas reuniões. Nessas discussões, estava em pauta o encaminhamento dado ao projeto, já que em vez de ter sido enviado diretamente ao reitor, ele deveria ter sido enviado primeiro para a Câmara de Extensão “como prevê as normas do DEMAC” (Ata, 9ª reunião do DEMAC, dia 9 de outubro de 2000). Nessa reunião, ficou definido pelo “retorno do projeto à chefia do departamento para parecer da Câmara de Extensão”.

O maestro Flávio Santos (Entrevista dia 07/05/2011), após esses anos de experiências com a orquestra, acredita que, “apesar dos esforços das reiteradas solicitações em reuniões o pedido de institucionalização da orquestra [...] nunca chegou a sair do departamento, e se chegou nunca conseguiu transpor a faculdade”.

Em meio às discussões nas reuniões do DEMAC, sobre a função e o vínculo da orquestra, existia uma comissão de professores representada pela professora Terezinha Araújo¹⁸ (Ata, 5ª reunião Conselho do DEMAC, dia 18 de junho de 2001), trabalhando para a normatização da orquestra. No entanto qualquer documento produto dessa comissão não foi localizado. Nenhuma outra referência foi encontrada a respeito desse assunto ou sobre as ações da referida comissão. Somente em 2010, esse assunto voltou à tona, com a criação do Instituto de Artes.

Nas reuniões do DEMAC, eram sempre apresentadas justificativas para a existência de uma orquestra no departamento, a importância da orquestra na divulgação do Curso de Música na comunidade e sua contribuição para aumentar o número de alunos no curso (Ata, 3ª reunião do Conselho do DEMAC, dia 17 de abril de 2000).

O relatório de atividades da orquestra enviado a cada ano, para ser aprovado pelo conselho do DEMAC, além de informar sobre as atividades realizadas no ano anterior e as atividades previstas para aquele ano, também se dedicava a apontar

¹⁸ Foi professora e coordenadora do Curso de Música e faleceu em 2001.

justificativas para a existência da orquestra. Os conteúdos desses relatórios incluíam ainda a prestação de contas, os programas de concertos realizados pela orquestra, além de notícias de jornais sobre ela (Parecer sobre o Relatório de Atividades – Temporada 2000 da *Orquestra Camargo Guarnieri*, 16 de abril de 2001). Cada relatório era votado e, assim, a orquestra foi mantendo seu funcionamento, sem, contudo, regularizar a sua situação junto ao DEMAC.

Se, por um lado, o maestro Flávio Santos e o coordenador artístico Lucas de Paula trabalhavam na estruturação e justificativas para a importância da orquestra para a comunidade universitária e local, por outro lado, havia a solicitação do DEMAC que fosse explicitado qual era realmente a primeira função da orquestra.

A parecerista desse relatório de 2000 colocou em discussão não só o aspecto da função, mas também do vínculo da *Orquestra Camargo Guarnieri* e evidenciou que

[...] a vinculação [da *Orquestra Camargo Guarnieri*] à Universidade Federal de Uberlândia é diferente da vinculação ao Departamento de Música e Artes Cênicas. Ambas vinculações demandam responsabilidades diferenciadas no que se refere a captação de verba financeira e, principalmente, sobre a função da orquestra (Parecer sobre o Relatório das Atividades - Temporada 2000 da *Orquestra Camargo Guarnieri*, parecer da relatora, 16 de abril de 2001).

Diante do exposto, a orquestra, para regularizar o seu vínculo com o DEMAC ou com a UFU, teria que explicitar sua função, o que demandaria ações práticas no percurso da orquestra, nos seus concertos, em seus gastos, em seus repertórios. Essa discussão era se a orquestra teria sua função prioritária junto ao departamento, ou se estaria junto à UFU.

A partir das discussões nas atas, o DEMAC entendia a orquestra como sendo “instrumento fomentador, vitalizador e enriquecedor da vida cultural” (Parecer sobre o Relatório de Atividades – Temporada 2000 da *Orquestra Camargo Guarnieri*, 16 de abril de 2001). O interesse do DEMAC estava na atuação da orquestra na formação acadêmico-musical dos alunos do Curso de Música.

É importante pensar sobre a organização das orquestras universitárias, porque sua estrutura é a base para a realização dos seus trabalhos. Carvalho (2005), que estudou e analisou os aspectos que envolvem a sobrevivência de conjuntos sinfônicos no ambiente da universidade, verificou que os modelos acadêmicos de orquestra voltados exclusivamente para os alunos “servem à cadeira

de prática de orquestra e interação com os diversos departamentos da área afim universitária” (CARVALHO, 2005, p. 44).

Dentre as questões envolvidas na sobrevivência das orquestras universitárias está a financeira. No caso da *Orquestra Camargo Guarnieri*, o maestro Flávio Santos menciona algumas iniciativas¹⁹ no sentido de sanar as dificuldades relacionadas às verbas necessárias para a realização dos concertos planejados para cada temporada.

Com a questão financeira da orquestra permeando todo o processo, a institucionalização da orquestra “se mostrou muito difícil”. Ainda, segundo o maestro Flávio Santos, mesmo tendo “uma parcela significativa” de professores do DEMAC que os apoiava, também havia “resistência [...] dificuldades no sentido de que se conseguisse institucionalizar a orquestra no departamento” (Flavio Santos, entrevista dia 07/05/2011).

Diante das dificuldades encontradas, para levar o projeto da orquestra adiante e tornar possível a realização das suas atividades, o maestro Flávio Santos explicou que se viu “obrigado a buscar apoio fora da universidade” (Flávio Santos, entrevista dia 07/05/2011) e essas discussões, aparentemente, foram tensas no DEMAC.

Eram discussões que envolviam a impossibilidade do DEMAC de assumir as despesas com a orquestra, o problema da infraestrutura - espaço físico e de materiais necessários para o uso da orquestra como as estantes, sobre a administração da parte financeira da orquestra envolvendo cachês, bilheteria e convites para a realização de concertos pagos. Ainda foi retomado, nessas reuniões, o assunto sobre a captação de recursos financeiros para a orquestra e ainda a necessidade de explicitar as atividades de ensino e extensão exercidas pela orquestra no seu âmbito.

Em meio a esse processo, em momentos ora intensos, outros menos intensos, os responsáveis pela orquestra também se viam na responsabilidade de tomar decisões diante dos músicos. Foram as ações de cada maestro e a forma como cada um lidou com as situações do dia a dia que constituíram os rumos tomados pela orquestra. Diante disso, Flávio Santos menciona que resolveu

¹⁹ A diretora da DICAR da UFU, na época, professora Lucimar Belo, conforme a ata do dia 16 de abril de 2001, afirmou que “iria trabalhar para buscar recursos para as atividades de extensão já propostas”, dentro das quais estava a *Orquestra Camargo Guarnieri* (Ata, 2ª reunião do Conselho do DEMAC, 16 de abril 2001).

[...] assumir aquelas pessoas, embora houvesse um grau de preparação técnica muito baixa de tal modo que a gente denominar a orquestra de orquestra fosse realmente uma postura bastante pretensiosa porque, quando a orquestra começou, ela estava muito longe de ser o que é uma orquestra, mesmo se a gente for pensar uma orquestra em um nível amador. Mas havia ali um entusiasmo muito forte por parte dos músicos, um entusiasmo muito forte por parte do Lucas que foi o organizador inicial (Flávio Santos, entrevista dia 07/05/2011).

Depois dessas discussões, houve poucas referências à orquestra nas atas no período de 2004 a 2008. Mesmo a orquestra desenvolvendo projetos de extensão voltados para a formação de músicos, as menções nas atas sobre a orquestra estiveram silenciadas. Não foi encontrada nenhuma indicação à orquestra ou a qualquer outra informação nas atas dos anos de 2008 ao início de 2010, ano em que foi realizada a coleta de dados desta pesquisa.

3.2 A Orquestra Camargo Guarnieri e o Curso de Música da UFU

Depois que a *Orquestra Camargo Guarnieri* estreou, em 2000, e o maestro Flávio Santos a assumiu, surgiram questões que acompanharam essa orquestra até a realização desta pesquisa. Elas definem essa orquestra, suas particularidades e sua trajetória, que é bem específica.

Acredito que o fato de o currículo não ter organização, rol de disciplinas pelo menos, que contemplasse um conhecimento orquestral, desencadeou interrogações durante o percurso da orquestra. E mais, a orquestra não fazia parte do Projeto Pedagógico do Curso de Música, era um projeto de alunos, de alguns professores e de músicos da cidade que se envolveram em torno de tal ideia.

O maestro Flávio recordou que, em 2000, o Curso de Música não oferecia disciplinas voltadas para a prática musical orquestral. No entanto, em 2010, já havia a disciplina optativa *Prática de Orquestra*, cursada pelos alunos participantes dessa orquestra. É possível ver, nesse caso, o Curso de Música procurando criar vínculos entre o seu currículo e a orquestra oferecendo disciplinas relacionadas à prática orquestral.

Mesmo com essa possibilidade, o maestro Kayami Satomi considera que o Curso não era pensado para orquestra. Quando iniciou seu trabalho com essa orquestra, relembra do seu primeiro ensaio e faz uma reflexão:

Quanto professores desses instrumentos aí [de orquestra] a gente tem aqui na UFU atualmente? A gente tem um professor de violino afastado e um professor de violoncelo descabelado. De sopros o que é que a gente tem? Vamos contar quantos instrumentos de sopro que a gente tem na universidade, ou tem na orquestra sinfônica: tem flautas, clarinetes, oboés, fagotes, trompas, trombones, trompetes, tubas, aí vamos entrar mais: harpa, percussão... Percussão na verdade, tímpanos etc., marimbas etc. E desses tantos que a gente contou e já deu bem mais de uma dezena, a gente conta com três ou quatro professores na instituição. É óbvio que não vai ter aluno do curso na orquestra, porque a gente não tem viola e nem contrabaixo [na orquestra] Por quê? Porque a gente não tem professor nem de viola e nem de contrabaixo. Por que no primeiro ensaio apareceram cinco violoncelos, dois violinos e contrabaixo nem apareceu no primeiro ensaio? Exatamente porque não tem os professores. Naquela ocasião eu era maestro, era o professor de violoncelo. Os alunos de violoncelo vieram para o primeiro ensaio (Kayami Satomi, entrevista dia 10/07/2010).

Ao tomar consciência de que o Curso de Música não era pensado para formar uma orquestra, foi possível compreender que isso talvez tenha contribuído para que os professores do Curso de Música não estivessem tão presentes na orquestra. Além da ausência dos professores, havia também poucos alunos do Curso de Música que tocavam instrumentos que compunham os naipes da orquestra.

Por não ser pensado para orquestra, o espaço físico também foi um problema que a orquestra enfrentou. Apesar de o maestro Flávio Santos mencionar que o DEMAC oferecia à orquestra o espaço físico para ensaiar, consultando as atas, constatei que o tema sobre o espaço físico e a orquestra sempre esteve presente nas discussões no DEMAC. Constatei a partir da leitura desses documentos, que a convivência e a luta pelo espaço físico entre a orquestra e os cursos oferecidos pelo DEMAC, Curso de Música e Artes Cênicas, evidenciavam certa disputa por horários e por espaços dos ensaios.

Diante disso, o conselho do DEMAC decidiu que os horários dos ensaios passariam a ser controlados via coordenação que, na época, geria os Cursos de Música e Artes Cênicas (Ata, 3ª reunião do Conselho do DEMAC, dia 17 de abril de 2000). No período da realização desta pesquisa, as salas que foram utilizadas para ensaio da orquestra eram de uso exclusivo do Curso de Artes Cênicas da UFU, transformadas em laboratórios exclusivos desse curso.

Durante as observações, somente dois ensaios gerais da orquestra aconteceram no LIE do Curso de Artes Cênicas da UFU. Sobre um desses ensaios, anotei no caderno de campo “esse ensaio tem algo de mágico”, isso porque o

“passado” estava presente na minha memória, pois foi exatamente naquela sala que aconteceu a estreia da orquestra (C.C, Ensaio 14, dia 17/11/10, p. 78).

A orquestra, assumida por Kayami Satomi em 2008, contava com a frequência de alguns músicos que tinham terminado o Curso de Música há mais de vinte anos, outros recentemente, outros com menos de dois anos de estudo do instrumento. Por esse motivo, esses músicos com pouco tempo de estudo “não tinham leitura à primeira vista, pois ou seguiam as leituras de ouvido, ou pior dublavam as leituras” (Kayami Satomi, entrevista dia 10/07/2010).

Para isso, Kayami esclarece que, em 2009 e 2010, fez parceria com uma professora da área de educação musical²⁰, que promoveu, junto aos estagiários do Curso de Música, ações pedagógico-musicais em aulas de teoria e percepção musical, que os ajudassem a preparar obras do repertório. Além disso, os objetivos eram que esses músicos pudessem desenvolver capacidades básicas de leitura, reconhecimento de notas, reconhecimento do texto musical em obras para orquestra.

Por meio da análise das atas e das entrevistas, verifiquei que o maestro Flávio Santos pensava a orquestra como um laboratório, mais ainda: via a orquestra como um espaço no qual o músico teria a “oportunidade de se aplicar à prática musical em conjunto, fazendo convergir todo o seu conhecimento e experiência na realização das mais importantes e ambiciosas obras da literatura musical ocidental” (Relatório de Atividades - Temporada 2001 da *Orquestra Camargo Guarnieri*). Assim, a vinculação da orquestra estava interligada à sua função, e esta, por sua vez, indicava caminhos para a prática dos músicos nessa orquestra, no repertório e no seu quadro de músicos.

Diante do exposto, três aspectos circundam toda a discussão sobre a orquestra. O primeiro é que, apesar de estar às voltas com a sua institucionalização e seu funcionamento desde que foi criada, a *Orquestra Camargo Guarnieri* exerceu suas atividades, com poucos interstícios, e esteve imersa em situações relacionadas à rotina da preparação do repertório e dos concertos.

O segundo, essa orquestra foi uma imagem do que o maestro em exercício entendia sobre seu planejamento, suas funções, seu repertório, mantendo atuação importante na formação do músico e suas responsabilidades com o Curso de Música

²⁰ Professora Maria Cristina Lemes de Souza Costa.

a que, por sua natureza, de alguma forma, sempre esteve vinculada. A orquestra, nesse processo de “incertezas” em relação à sua vinculação, viveu e, porque não dizer, ainda vive, a dualidade entre a vida diária de uma orquestra lutando para sobreviver e se preparar para os concertos, e sua função formativa junto ao Curso de Música no DEMAC.

O terceiro, sempre esteve em pauta a questão da sobrevivência financeira dos projetos da orquestra junto ao DEMAC e à UFU. Projetos artísticos que demandavam despesas e investimentos financeiros para a vinda de outros músicos para execução das obras musicais propostas. Até o término desta pesquisa, é um quesito ainda pendente e passível de outros capítulos.

3.3 A orquestra: seus maestros e colaboradores

3.3.1 O maestro Flávio Santos

Além da minha atuação frente à *Orquestra Camargo Guarnieri*, da elaboração do projeto ao concerto de estreia e depois como regente assistente, essa orquestra foi dirigida por oito anos pelo maestro Flávio Santos, de 2000 a 2008. Assim que chegou ao Curso de Música, cedido para a UFU pela Universidade de Brasília (UNB), Flávio Santos (Entrevista dia 07/05/2011) mencionou que Lucas de Paula o procurou “de forma insistente” para colaborar e ajudar no trabalho com a orquestra. Afirmou que, quando chegou, “a orquestra já tinha realizado um concerto de natal que foi bem sucedido” e que tinha ouvido “ecos dessa apresentação” (Flávio Santos, entrevista dia 07/05/2011).

Durante os anos em que esteve à frente da orquestra, o maestro Flávio Santos marcou seu caminho. Seu trabalho estava voltado para a formação dos músicos e acredita que “um trabalho para ter permanência ele tem que partir daquilo que o local oferece, onde o trabalho acontece, das possibilidades oferecidas por aquele ambiente” (Flávio Santos, entrevista dia 07/05/2011).

De acordo com o maestro Flávio Santos, quando iniciou seu trabalho, a orquestra contava com a participação de trinta músicos, em sua grande maioria estudantes, alguns músicos de cordas, vários músicos de sopros da Banda Municipal de Uberlândia e do CEMCPC. A formação da orquestra era uma formação

“extremamente singular”, sendo que a orquestra tinha uma trompa, um saxofone, um trombone. Afirma que, para uma orquestra com essa formação reduzida, necessitaria de músicos com “boa formação musical”, pois um repertório escrito para essa formação seria, normalmente, um repertório mais complexo de executar. O maestro Flávio observou que um repertório mais complexo para os músicos naquele momento não seria possível de ser realizado.

A sua estratégia didática, então, foi procurar “um repertório que envolvia uma formação um pouco maior”, mas que teria “condição de realizar de forma razoável com as pessoas que estavam aqui [músicos da orquestra] agregando alguns músicos convidados” (Flávio Santos, entrevista dia 07/05/2011).

A escolha de repertório para este tipo de grupo orquestral torna-se um desafio para os regentes. Segundo Torres *et al.* (2003), existe uma lacuna de material didático, composições e/ou arranjos, para orquestras estudantis. Além disso, há a dificuldade de que

[...] os níveis de domínio técnico dos instrumentos são muito díspares. Infelizmente, no Brasil, as orquestras de estudantes nos moldes tradicionais (compostas somente de instrumentos de orquestra) ainda são em número reduzido, de forma que a busca por um repertório adequado é bastante árdua (TORRES *et al.*, 2003, p. 64).

Ainda, segundo Torres *et al.* (2003, p. 66), nesse caso, o que “costumeiramente ocorre é que os regentes acabam por utilizar material original para orquestra sinfônica, suprimindo as partes dos instrumentos que lhes faltam em sua formação orquestral”.

Na *Orquestra Camargo Guarnieri*, a prática comum para suprir tanto a dificuldade do repertório quanto à falta de músicos nos naipes foi convidar músicos para participarem dos concertos. Nesse caso, já se apresentaram com essa orquestra maestros, solistas e músicos conhecidos nacionalmente e internacionalmente²¹.

Durante o período em que o maestro Flávio Santos dirigiu a orquestra, alguns músicos, como os violinistas Cássio Martins e Klemes César Pires, trabalharam não só como *spallias*, mas tiveram um papel fundamental no trabalho da orquestra durante esses anos. A orquestra, em sua trajetória sob a regência do maestro

²¹Dentre eles os solistas: Nailson Simões, Edson Sheid, Tomaz Soares, Araceli Chacon, Ricardo Amado, Bernard Zinck, Ricardo Kubala, Mabio Duarte, Eliane Tokeshi e Daniel Guedes.

Flávio, participou de várias atividades e apresentações musicais na cidade de Uberlândia e região.

3.3.2 O professor Mábio Duarte

Em agosto de 2004, o professor de violino Mábio Duarte passou a compor o quadro de professores do Curso de Música da UFU e logo foi convidado pelo maestro Flávio Santos para trabalhar junto à *Orquestra Camargo Guarnieri*. Segundo o professor Mábio, a orquestra, para ele, era um laboratório no qual os músicos aprendiam, “mas ao mesmo tempo [era] uma sala de aula” (Mábio Duarte, entrevista dia 14/07/2011).

Para esse professor, o trabalho desenvolvido na orquestra tinha um “caráter formativo”, no qual todos tinham oportunidade de aprender. Para ele, os tipos de aprendizados eram diversificados. Eles aprendiam sobre

[...] a prática da orquestra, sobre o que é tocar em conjunto, sobre o que é fazer música em conjunto em termos de prática de orquestra. Ao mesmo tempo, sem perder a sua individualidade ia desenvolvendo a sua capacidade individual enquanto músico, enquanto instrumentista e enquanto pessoa também [ele falou em forma de indagação] Qual a sua participação no coletivo? Qual a sua participação para a melhoria do trabalho? Qual a sua participação individual? (Mábio Duarte, entrevista dia 14/07/2011).

Afirmou que, assim que iniciou seu trabalho na orquestra, percebeu que seria necessário desenvolver “um trabalho básico [...], pois os músicos não compreendiam o que é tocar ritmicamente juntos, qualidade sonora individual e coletiva” (Mábio Duarte, entrevista dia 14/07/2011). Com o objetivo de trabalhar esses aspectos, ele realizou seu trabalho com os músicos em “várias frentes”: afinação, ritmo, estilos e prática de conjunto, tocar em conjunto.

No que se refere à afinação, sua atuação na orquestra incluía “ensiná-los a escutar, “abrir” os ouvidos, o que é uma quinta afinada, o que é um acorde perfeito maior... afinado com orquestra [...] como se fosse um coral” (Mábio Duarte, entrevista dia 14/07/2011).

O professor Mábio Duarte salientou que havia alunos do Curso de Música nos ensaios da orquestra, no entanto a maioria dos músicos não era os alunos do Curso de Música, eram alunos do CEMCPC. Acredita-se que um dos motivos da falta de participação dos alunos do Curso de Música era porque eles não moravam na

cidade de Uberlândia: “vinham três dias na semana para ter aula na UFU e voltavam para suas cidades” (Mábio Duarte, entrevista dia 14/07/2011). Assim, naquele período, os alunos, por morarem em outras cidades, não participavam dos ensaios da orquestra, e como a orquestra não tinha “patrocínio”, não podiam custear as suas passagens e permanências para estarem em todos os ensaios da orquestra. O professor Mábio Duarte mencionou que alguns alunos que teriam “tido uma ótima participação na Camargo e nunca [puderam] participar” (Mábio Duarte, entrevista dia 14/07/2011). Além disso, havia aqueles que trabalhavam inclusive no conservatório e não participavam da orquestra porque os horários dos ensaios se chocavam com seus horários de trabalho.

No ano de 2006, muitos músicos, depois de tocarem alguns anos na *Orquestra Camargo Guarnieri*, se ingressaram na UFU, muitos eram ex-alunos do conservatório. Dessa forma, os músicos foram deixando o conservatório e se transformando em alunos do Curso de Música. Para o professor Mábio “a orquestra teve uma função de atraí-los para o curso” (Mábio Duarte, entrevista dia 14/07/2011).

3.3.3 O professor maestro Kayami Satomi

Segundo as entrevistas e as atas, em 2008, o maestro Flávio Santos deixou o DEMAC e, conseqüentemente, a orquestra, em decorrência do seu ingresso no doutorado. Em seguida, aconteceu a licença do professor Mábio Duarte, também para o doutorado. Sendo assim, em 2008, a *Orquestra Camargo Guarnieri* ficou sem um dirigente. O professor Cássio Martins, um dos violinistas que esteve na orquestra desde a estreia, depois de ficar pouco tempo no lugar do professor Mábio, passou no concurso como professor de violino na Universidade Federal do Piauí e também deixou a orquestra.

Essa foi a realidade que Kayami Satomi, professor de violoncelo do Curso de Música, encontrou quando assumiu a orquestra, no segundo semestre de 2008, uma orquestra sem maestro, sem chefes de naipe e, conseqüentemente, sem uma equipe de trabalho.

A aprendizagem musical de Kayami Satomi veio de sua vivência como músico de orquestra desde muito pequeno. Ele participou, e é fruto, de uma estrutura em que a criança, desde cedo, já tem oportunidade de tocar em grupos chamados por

ele de “categorias de base da orquestra” (Kayami Satomi, entrevista dia 10/07/2010). Dessa maneira, a sua formação musical passou por essa estrutura até ingressar em uma orquestra profissional (Kayami Satomi, entrevista dia 10/07/2010).

Vale ressaltar que Kayami Satomi menciona que não teve formação específica para ser regente. Sobre sua participação em orquestras afirma que:

É a minha melhor experiência porque eu nunca fui treinado para ser regente, e sim para ver como os regentes trabalhavam, trabalhar de perto com eles e, inclusive, pelos erros e acertos, usar como exemplo para eu poder dirigir esse trabalho que eu faço hoje (Kayami Satomi, entrevista dia 10/07/2010).

Apesar de sua atividade na orquestra ter sido “algo novo” para Kayami Satomi, a liderança de grupos musicais, contudo, já fazia parte de suas experiências musicais.

Kayami Satomi comenta que, quando iniciou seu trabalho frente à *Orquestra Camargo Guarnieri*, encontrou uma realidade difícil: “Não sabia muito bem por onde começar”. Conta que encontrou um número reduzido de músicos e, para resolver esse problema e dar continuidade ao trabalho da orquestra, foi necessário fazer parcerias com professores da comunidade, do conservatório e com colegas do Curso de Música da UFU. Kayami Satomi relembra que um professor de violino do conservatório, que era uma “pessoa influente e professor do conservatório, veio e trouxe com ele seus alunos e pessoas da comunidade”²² (Kayami Satomi, entrevista dia 10/07/2010). A partir da vinda desse professor, foi possível preencher as estantes dos primeiros e segundos violinos.

Com o ingresso dos professores Leandro Soares e Alexandre Teixeira no Curso de Música da UFU, professores de trompete e trombone, respectivamente, Kayami Satomi conseguiu que contribuíssem na organização dos sopros, metais e madeiras. Já a professora substituta de violino Cristiane Cabral, esteve à frente do naipe das cordas durante os ensaios dos violinos e violas, quando o naipe das cordas era subdividido nos ensaios.

Assim, o percurso da *Orquestra Camargo Guarnieri* foi marcado por ideais de seus maestros que desenvolveram, na orquestra, seus trabalhos direcionados conforme suas experiências e como entendiam a estruturação da orquestra se

²² Professor Klemes César Pires mais uma vez fez a parceria com a *Orquestra Camargo Guarnieri*, desenvolvendo um trabalho importante desde sua criação.

considerar a quantidade de professores que estiveram envolvidos com a orquestra, em relação a períodos anteriores, é possível afirmar que a orquestra, no período das observações, passou a ter uma modificação em sua estrutura e organização, como também esteve vinculada ao Curso de Música. Houve ainda a colaboração de outros professores durante os ensaios, além de parcerias com outros grupos do Curso de Música da UFU.

3.4 Os músicos da *Orquestra Camargo Guarnieri*

Na estreia, segundo Vieira (2006), a *Orquestra Camargo Guarnieri* contava com sete primeiros violinos, sete segundos violinos, três violas, quatro violoncelos, duas flautas, dois clarinetes, um fagote, uma trompa, três trompetes, três trombones, uma tuba, percussão com dois percussionistas.

O maestro Flávio Santos informou que assumiu a orquestra com cerca de trinta músicos, “alguns músicos de cordas e vários músicos de sopros da Banda Municipal, do conservatório que também participavam” (Flávio Santos, entrevista dia 07/05/2011).

No ano de 2001, a *Orquestra Camargo Guarnieri* tinha o seguinte quadro de músicos: um regente titular; um regente assistente; sete primeiros violinos; sete segundos violinos; três violas; seis violoncelos; duas flautas; um oboé; duas clarinetas; um fagote; uma trompa; um trompete; um trombone; uma tuba; um timpanista; uma percussionista, sendo que onze eram alunos da UFU, sete eram alunos do DEMAC (Relatório das Atividades da *Orquestra Camargo Guarnieri* no ano de 2001).

Pode-se considerar que a *Orquestra Camargo Guarnieri* era uma orquestra “atípica” em sua formação e veio durante os anos com essa característica. Quando o maestro Flávio Santos iniciou seu trabalho, referiu que aquela orquestra era,

[...] vamos dizer assim, um corpo bastante desequilibrado, em termos da composição instrumental. [...] Você tinha alguns violinos, mas não tinha violas, não tinha violoncelos, nenhum contrabaixo. Então, era um grupo bastante desequilibrado, mas que refletia aquilo que a cidade tinha condição de gerar, [...] naquele momento em termos de grupo orquestral (Flávio Santos, entrevista dia 10/07/2010).

Nesse sentido, o maestro Flávio Santos explicou que a *Orquestra Camargo Guarnieri* “estava muito longe de ser orquestra [...] se a gente for pensar [até] num

nível amador. Mas havia ali um entusiasmo muito forte por parte dos músicos” (Flávio Santos, entrevista dia 07/05/2011).

Torres *et al.* (2003), em seu texto, quando abordam as orquestras de estudantes, citam o exemplo da *Orquestra Jovem* da Escola de Música da OSPA. Consideram essas orquestras como necessárias à formação dos estudantes no que se refere à prática de orquestra. Geralmente, a distribuição instrumental dessas orquestras

[...] numa visão tradicional de formação orquestral, mostra certo desequilíbrio entre o número de violinos e violas disponíveis, o que demanda cuidado da parte dos arranjadores a fim de tentar equilibrar a sonoridade das cordas entre si e delas com os sopros” (TORRES, *et al.*, 2003, p. 63).

O “desequilíbrio”, nessa perspectiva, nesse tipo de orquestra, acontece porque “possui instrumentos de sopros e percussão, mas um número não tão grande de cordas para que se possa ter uma grande orquestra sinfônica; é a questão do equilíbrio entre os sopros e cordas para que se possa executar obras do repertório tradicional” (TORRES, *et al.*, 2003, p. 64).

Flávio Santos também salientou que, nos anos subsequentes, a orquestra foi um reflexo do que era o potencial musical da cidade em termos de performance e de músicos. Essa realidade em relação ao quadro de músicos não estava diferente quando Kayami Satomi assumiu a orquestra. Ele indaga:

Como é que funciona uma orquestra sem tudo isso, ou seja, eu consegui mal e mal convencer os violoncelistas a virem. Eles tinham visto meu trabalho e eu acho que apareceu uma admiração. Então, eles vieram pelo professor violoncelista, não pelo maestro, nem pelo trabalho tão pouco (Kayami Satomi, entrevista dia 07/05/2011).

Kayami Satomi assinalou que, ao partir para o contato com outros músicos, “conseguiu de novo encher as estantes dos violinos da *Orquestra Camargo Guarnieri*” (Kayami Satomi, entrevista dia 10/07/2010).

Pode-se salientar que, desde a criação da *Orquestra Camargo Guarnieri* e em seu percurso, ela foi composta, em sua maioria, por músicos do CEMCPC, da Banda Municipal, e por outros músicos da cidade com outras profissões. No que se refere aos músicos que tocavam nessa orquestra, o maestro Flávio Santos comenta que, quando esteve à frente da orquestra, os professores do conservatório tocavam na orquestra e

[...] traziam seus alunos também. Eram basicamente alunos do conservatório, e quando precisávamos de sopros nós recorriamos aos músicos da Banda Municipal, sempre disponíveis. Em algumas ocasiões nós conseguimos cachês e em outras ocasiões não, mas independente de ter ou não cachê para os músicos, a boa vontade sempre foi a mesma, sempre que eu precisei dos músicos eles sempre estavam ali à disposição, muitas vezes até negociando com compromissos profissionais. A gente tem o caso de vários músicos da banda que negociaram ausências do trabalho para poder estar participando. (Flávio Santos, entrevista dia 07/05/2011).

A orquestra, em todos os momentos, abrigou participantes de diferentes formações musicais. Eram músicos que concluíram seus cursos de música há anos, tocando e ensaiando com músicos que tinham os primeiros contatos com o instrumento, inclusive, alguns carecendo de conhecimentos elementares de leitura e escrita musicais.

Torres *et al.* (2003) salientam que o grande desafio para o regente desse tipo de orquestra é conseguir fazer com que “tanto os alunos tecnicamente mais adiantados quanto aqueles que ainda não podem executar satisfatoriamente determinadas passagens toquem juntos e deem o seu melhor” (TORRES *et al.*, 2003, p. 65).

Kayami Satomi, desde que assumiu a direção da *Orquestra Camargo Guarnieri*, implantou um trabalho de formação para que os músicos pudessem desenvolver habilidades em seus instrumentos. Além de cursos voltados especificamente para esses aprendizados, Kayami, ao escolher o repertório, revelou que lançou “grandes desafios”, inclusive se apresentando com a *Orquestra Sinfônica de Limeira*, em São Paulo (Kayami Satomi, entrevista dia 10/07/2010).

Os músicos da *Orquestra Camargo Guarnieri* não ingressaram nessa orquestra por meio de concursos, ou provas, pois, na sua maioria, eram ainda estudantes ou estavam iniciando no instrumento. Alguns desses músicos almejavam a profissão e demonstraram que estavam interessados em estudar seus instrumentos para, posteriormente, seguirem uma carreira profissional. Outros já possuíam seus trabalhos, alguns como músicos profissionais, como professores de música, e outras profissões.

3.5 A atuação e repertório da *Orquestra Camargo Guarnieri*

A atuação da *Orquestra Camargo Guarnieri*, na cidade de Uberlândia, foi documentada e registrada em uma pesquisa, que catalogou seus programas de concertos e eventos de que participou nos anos de 2000 a 2005 (VIEIRA, 2006). Com base nesse material (VIEIRA, 2006) e nas atas, pode-se dizer que a vida da orquestra transitava por dois mundos, o da estrutura organizacional e o da prática musical.

Ao mesmo tempo em que vivia uma experiência de produção musical dentro das suas potencialidades e possibilidades, a orquestra também vivia a necessidade de se organizar e se estruturar como constituída. A sua prática musical foi acontecendo, mesmo sem solucionar a sua institucionalização.

Diante da indefinição do seu vínculo na UFU e com isso verbas incertas para realização dos concertos, o maestro Flávio Santos lembra que a saída foi buscar apoio para a orquestra fora da universidade e, para isso, era necessário uma “produção”.

Ficou claro que a produção musical da orquestra e a escolha do repertório dependiam do quadro de músicos que compunham a orquestra, pois deveria ser um repertório que eles conseguissem realizar. O maestro Flávio Santos registra que “descobriu que precisava conquistar a comunidade” e entendeu que um repertório que “ganhasse a comunidade, que tivesse um efeito diante do público” contribuiria para a institucionalização da orquestra junto à UFU. Diante dessa ideia, acreditava que era necessário pensar um repertório estratégico, sem desconsiderar a condição técnica dos músicos, com obras contendo “figuras de acompanhamento relativamente simples [...] fáceis de conseguir com o grupo” (Flávio Santos, entrevista dia 07/05/2011). Como mencionado, próximo às apresentações, o maestro convidava músicos de orquestras profissionais que vinham compor o quadro de músicos nos concertos.

Quanto à questão do repertório da orquestra, o professor Mábio Duarte ressaltou que pensava em desenvolver um trabalho “básico, ensinar as pessoas a ter a noção de afinação em conjunto, pois as pessoas não estavam muito conscientes de como tocar afinado em termos de conjunto” (Mábio Duarte, entrevista dia 14/07/2011). Mábio via a *Orquestra Camargo Guarnieri* com um caráter formativo e que nela os músicos teriam a

[...] oportunidade de aprender, aprender sobre a prática da orquestra, o que é tocar em conjunto, sobre o que é fazer música em conjunto em termos de prática de orquestra e, ao mesmo tempo, sem perder a sua individualidade, desenvolvendo a sua capacidade individual enquanto músico, enquanto instrumentista e enquanto pessoa também (Mábio Duarte, entrevista dia 14/07/201).

Uma das características do modelo de orquestra universitária proposto por Carvalho (2005) é que o foco principal da atividade desse tipo de orquestra seja na “formação do profissional músico, e por consequência, sua formação para o mercado profissional das orquestras” (CARVALHO, 2005, p. 58).

Kayami Satomi conta que, quando iniciou seu trabalho na orquestra, chegou a ter uma “crise”, porque não sabia o que estava acontecendo para explicar a falta de músicos. Do que tinha ouvido sobre os concertos que aconteceram anteriormente e a projeção da orquestra, ele não estava vendo nada daquilo.

Apesar de todas as dificuldades enfrentadas, Kayami Satomi enfatizou que foi desafiador tanto ele e para os músicos o trabalho realizado na orquestra. Eram enfrentamentos diários relacionados ao espaço dos ensaios, ausência de músicos que compusessem os naipes da orquestra na preparação do repertório, músicos com formação musical muito diferentes, afora os compromissos com os concertos da orquestra tanto dentro quanto fora do âmbito da universidade.

3.6 A Orquestra Camargo Guarnieri no período da pesquisa

Como discutido, a *Orquestra Camargo Guarnieri* não se enquadrava ao formato de uma orquestra sinfônica, nem ao de uma orquestra amadora, nem a uma orquestra profissional. Poderia, então, se encaixar como “orquestra de formação”? Uma orquestra de estudantes?

Torres *et al.* (2003, p. 65) consideram as orquestras de estudantes com essas características, como “pressinfônicas”. São orquestras com tamanho médio, em torno de quarenta músicos, domínio técnico dos instrumentistas muitos díspares entre eles, e uma formação instrumental “não equilibrada” entre os naipes.

Durante a realização desta pesquisa, algumas vezes, perguntei-me, assim como Silva (2001): “Quando foi que essa orquestra começou a ser orquestra?”, ou ainda, “Como se inicia uma orquestra?” (SILVA, 2001). Sabe-se que o início dessa orquestra não foi com enfeites, nem com a presença de autoridades, nem de

organizações, nem de prefeituras, ou de comissões culturais. Foram pessoas que se juntaram para tocar, que tinham um ideal, um sonho de criarem, ou melhor, de se tornarem um grupo orquestral, de terem a oportunidade de realizar uma atividade musical em grupo.

Pode-se considerar, contudo, que essa orquestra sempre foi uma orquestra. Principalmente, se se despir da “visão tradicional de formação orquestral”. A *Orquestra Camargo Guarnieri* cumpriu, em seus momentos de atividade e inatividade a função de preparação de músicos para/na prática orquestral. É preciso desfocar o olhar que se tem da chamada “orquestra tradicional” para a função que ela pode exercer na formação dos estudantes de música.

Durante o período em que frequentei os ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri* para a realização desta pesquisa, de outubro a dezembro de 2010, essa orquestra realizou dois concertos: um no início de novembro e outro no final do mês de novembro de 2010. Dessa forma, a orquestra se apresentou duas vezes, durante os três meses de observação. O primeiro concerto foi realizado na Sala Cícero Diniz, em Uberlândia, e para esse concerto da orquestra foram incluídas as obras: as *Quatro Estações Portenhas* de Astor Piazzolla, o *Concerto para quatro violinos em si menor*, de A. Vivaldi, a *Valsa Triste* de C. Guarnieri. E o segundo concerto foi a ópera *La Traviata*, de G. Verdi, com o Coral da UFU, em uma versão reduzida, que foi apresentada na cidade de Araguari (ANEXO 2).

A orquestra era composta, durante a pesquisa em 2010²³ (Figura 1), por cinco primeiros violinos, quatro segundo violinos, duas violas, além de seis violoncelos, dois contrabaixos, duas flautas, um clarinete, um fagote, três trompetes, duas trompas, dois trombones, e percussões. Seus participantes eram professores do DEMAC, professores do conservatório, alunos do Curso de Música da UFU e do Curso Técnico do CEMCPC, membros da *Orquestra Jovem de Uberlândia* e membros da comunidade.

²³ Essa orquestra variou um pouco durante esse período. Alguns foram em um ou dois ensaios e não voltaram mais. Essa seria a formação, cujos músicos eram mais frequentes.

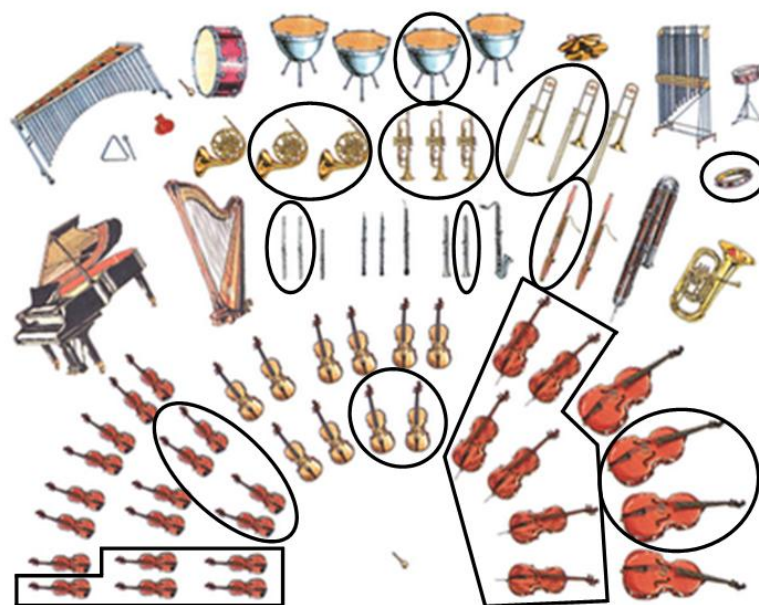


Figura 1: Instrumentos que compunham a *Orquestra Camargo Guarnieri*.

Fonte: <http://www.embarueri.com.br/instrumentosdeorquestra.html>.

Esses músicos tinham a faixa de idade, a formação musical bem diversificada. Alguns estavam se preparando para entrar na universidade, outros estavam terminando o curso ou já o haviam terminado recentemente, ou estavam ainda no curso de graduação em Música na UFU cumprindo a disciplina de Prática de Orquestra. Alguns eram professores do CEMCPC, outros profissionais que trabalhavam em outra área, alguns eram instrumentistas de bandas, outros eram músicos de igrejas. Alguns músicos estavam iniciando o estudo no instrumento, e dividiam estante com outro participante de festivais e vencedor de prêmio nacional no seu instrumento.

Pode-se afirmar que, tendo em vista o percurso da *Orquestra Camargo Guarnieri*, ela sempre teve uma formação instrumental não fixa, um número de músicos que variava, além de também ter entre eles experiências no instrumento muito diversificadas.

Na discussão realizada sobre a *Orquestra Camargo Guarnieri*, apresentei as dificuldades e as considerações sobre sua formação instrumental e estruturação (vínculo) institucional. Acredito que o fato de ter sido pensada por alunos e alguns professores, e a forma como foi se mantendo, “sobrevivendo”, deu a esta orquestra um caráter “duplo”.

Um autor que pode ajudar a entender esse caráter duplo é Carvalho (2005), que analisa modelos de orquestras universitárias acadêmicas com a finalidade de propor um modelo orquestral para universidades públicas. Esse autor identificou três modelos de orquestras universitárias: a *universitária acadêmica*, a de *dupla função* e a *sem vínculo acadêmico*. Ele pondera que essas orquestras universitárias têm algumas características, como a

[...] busca e a interação com o Departamento a qual está ligada e outros fins. São em sua maioria dirigidas e regidas pelo Maestro/professor da cadeira de Prática de orquestra, possibilitam o acesso dos estudantes de regência e composição à sua convivência, se apresentam geralmente em suas próprias dependências. Realizam dois a três ensaios semanais e dez a quinze concertos por ano letivo. De ordem financeira, são mantidas exclusivamente pela universidade incluindo salários de técnicos/músicos que integram os quadros sem a função de professor, não se utilizando da prática da captação de recursos externos (salvo grandes projetos departamentais como óperas, ballet, etc.) (CARVALHO, 2005, p. 44).

As orquestras *universitárias acadêmicas*, com relação a questões financeiras, são, em sua maioria, mantidas exclusivamente pela Universidade, incluindo salários de técnicos-músicos que integram os quadros sem a função de professor, não se utilizando da prática de captação de recursos externos (CARVALHO, 2005, p. 44).

A orquestra universitária de *dupla função* tem como característica principal

[...] atender a demanda acadêmica do departamento de música e manter uma programação estável de concertos e apresentações, e aqui se inclui as solicitações internas da própria Universidade, como abertura e encerramento de congressos, colação de grau, entre outros. Mantém um trabalho profissional, com músicos contratados e carga horária semanal dentro da legislação vigente para a categoria. É comum, assim como no modelo acadêmico, a prática de receber solistas e maestros convidados para sua programação (CARVALHO, 2005, p. 50).

Essas orquestras de *dupla função* “foram criadas independente da área acadêmica”, estão localizadas nos departamentos de cultura ou pró-reitorias de Extensão e o diálogo com o departamento de música é feito por intermédio de professores e alunos dos Cursos de Música.

Já o modelo de orquestra *sem vínculo acadêmico* possui

[...] uma estrutura comparável às orquestras profissionais, com quadros efetivos de músicos, estrutura instrumental e pessoal [...] Além de contar com a estrutura organizacional da universidade à qual está ligada, é característica desse conjunto a busca por novas

fontes de financiamento e rendas alternativas. [...] Seu vínculo de uma orquestra assim, é geralmente com a Pró-Reitoria de Extensão, diretamente ligada à Administração Superior (Reitoria ou Vice-Reitoria), o que a elas garante uma autonomia e independência maior na atuação artística (CARVALHO, 2005, p. 52).

Tendo em vista esses modelos identificados por Carvalho (2005, p. 50), quando se trata da *Orquestra Camargo Guarnieri*, pode-se elucidar que essa orquestra não se enquadra somente em um deles. Então, acredita-se que ela tenha um “caráter duplo ou caráter misto”. Uma orquestra que tem vínculo acadêmico, ainda que frágeis, com o Curso de Música com seus professores e alunos; e de dupla função por ter, durante o seu percurso, se envolvido em atividades relacionadas à Universidade, e de alguma forma, prestado serviços à comunidade universitária. Além disso, por ter sido criada “independente da área acadêmica” e ter, desenvolvido projetos ligados à “pró-reitoria de extensão” e ter à sua frente, dirigindo a orquestra, professores do Curso de Música da UFU.

4 A ORGANIZAÇÃO E ESTRUTURA DO ENSAIO DA ORQUESTRA CAMARGO GUARNIERI

A organização e estrutura dos ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri* não deixaram as formas habituais de se “ensaiar” uma orquestra. Contudo, mesmo em meio a essa questão, também seguiram formas e normas que eram próprias deste grupo. Essa compreensão ocorreu após terem sido analisados todos os ensaios, as particularidades de cada um e uns em relação aos outros.

King (2004) estudou a organização do ensaio de um conjunto de cordas identificando três principais áreas, quais sejam: “estrutura, colaboração e técnicas”²⁴. Na primeira parte, a da estrutura, King (2004) considera as distribuições de atividades na orquestra: a agenda das apresentações, como são os ensaios, quantos ensaios para cada obra musical. A segunda parte está relacionada ao “comportamento colaborativo” dos músicos no ensaio, seja verbal ou não verbal. Já na terceira parte, são vistas as técnicas utilizadas nas construções musicais empreendidas no ensaio, por exemplo, como os músicos conseguem o domínio da técnica do instrumento por meio do treinamento.

Outro autor que estudou a estrutura do ensaio foi Kaplan (1955). Esse autor pensou o ensaio sob dois aspectos: os aspectos sociais, chamados, por ele, de “intrínsecos”, e os aspectos técnicos chamados de “extrínsecos”. Enquanto os aspectos técnicos têm relação com a música, suas pequenas nuances, o controle dos sons, os aspectos intrínsecos se atentam mais para aqueles relacionados ao comportamento do músico durante a apresentação, no concerto.

Tendo em vista a estrutura e a organização do ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*, foram identificadas formas como os músicos ensinavam/aprendiam no ensaio, e que envolveram as técnicas da preparação musical no grupo musical, como técnicas que eram relacionadas ao tocar, individualmente, de cada músico.

A organização dos ensaios dessa orquestra abrangeu a preparação das cópias das partituras que eram distribuídas para os músicos, a organização das salas, a participação dos músicos, o apoio dos *spallas* e chefes de naipes ao

²⁴ No original: “Three principle areas can be identified in the study of chamber ensemble rehearsal, specifically ‘structure’, ‘collaboration’ and ‘techniques’ (KING, 2004, p. 11).

trabalho do maestro, e as atividades realizadas para preparação do repertório. No planejamento do ensaio, constam desde a sequência das obras do repertório que seria ensaiado, a maneira como esse repertório era preparado, até o momento dos concertos.

Em uma orquestra profissional, existe alguém que é responsável por providenciar as cópias das partituras para os músicos, organizá-las e recolhê-las de maneira que essas ações não sejam preocupações dos músicos. Na *Orquestra Camargo Guarnieri*, os músicos faziam esse trabalho, voluntariamente. O maestro Kayami Satomi, além de ser responsável pela parte artística e musical na orquestra, também se ocupava de providenciar as partes e as cópias xerox para cada músico, não raro, também era ele quem distribuía, recolhia e guardava as partituras.

Percebi que os músicos respeitavam as hierarquias no ensaio e lidavam com a situação de forma aparentemente tranquila, pelo menos não identifiquei tipo algum de reação ou conversa contrária. Essas hierarquias estavam associadas ao fato de eles estarem inseridos no espaço da orquestra, e que elas eram também sociais (BOZON, 2000). A figura do maestro e o seu papel diante dos músicos e do ensaio, os chefes de naipes como pessoas responsáveis por direcionarem os ensaios de naipes, os *spallas* de cada naipe, o *spalla* da orquestra e suas funções, as disposições das cadeiras dos músicos e a relação com as suas formas de tocar, compunham um quadro único.

As primeiras estantes, dos primeiros violinos, foram ocupadas por músicos que já haviam terminado ou estavam prestes a concluir o Curso de Música, ou faziam parte da orquestra há mais tempo, de maneira que, nas últimas estantes, dos segundos violinos, estavam os iniciantes, os que estavam começando o estudo do seu instrumento. Obedecendo à hierarquia de experiência, realmente, os segundos violinos, comparados com os primeiros violinos, eram menos experientes de maneira que todos estavam iniciando seus estudos no instrumento, exceto a violinista chefe de naipe que completava a fileira dos segundos violinos.

4.1 Os tipos de ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri*

De acordo com suas funções e características, os ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri* foram classificados em três tipos: de estudo e leitura, de naipes e os gerais, como foi explicado no capítulo dois. A frequência com que estes ensaios

aconteceram dependia das obras que eram ensaiadas, se de maior dificuldade, se obras que a orquestra e/ou os músicos estavam no estágio inicial de preparação, ou se obras que já faziam parte do repertório musical da orquestra há mais tempo, como no caso da ópera cuja preparação os músicos estavam iniciando. Começavam no ensaio de estudo e leitura, depois nos ensaios dos naipes, para só depois tocarem juntos, novamente. Os ensaios gerais eram os últimos, os que antecedia os concertos.

Os ensaios dos vários naipes aconteciam, geralmente, ao mesmo tempo, em salas diferentes, sendo que, muitas vezes, na primeira parte, eles ensaiavam nos naipes e, na segunda, realizavam um ensaio de estudo e leitura. Já os gerais, próximos aos concertos, geralmente, contavam com a presença dos músicos convidados.

Cada um desses tipos de ensaios tem suas características e diferentes organizações, formatos e participações dos músicos.

4.1.1 Ensaios de estudo e leitura

Os ensaios de estudo e leitura contavam com a presença de todos os músicos. Como mencionado, foram observados dezenove ensaios e, no primeiro desses ensaios, os músicos viram o filme *El sistema*, apesar de alguns terem dormido. Logo após, foram discutidas algumas temáticas levantadas em relação ao filme, tais como: a postura do músico, o espírito de coletividade que os músicos deveriam ter, sobre a profissão do músico, dentre outros.

Nas discussões sobre os temas levantados, o maestro Kayami os levou a pensar na realidade da *Orquestra Camargo Guarnieri* e como eles deveriam levar aquele projeto com mais responsabilidade. Dessa forma, no meu primeiro dia de observação, os conteúdos que estariam permeando o ensino/aprendizagem no ensaio não eram óbvios e que eu deveria estar com o “olhar” bastante atento.

Nos demais ensaios de estudo e leitura, uma das características foi a repetição e as tentativas dos músicos de tocarem juntos. O foco do maestro Kayami estava, principalmente, nos instrumentos de cordas, depois, nos instrumentos de sopro, e poucas vezes, se dirigiu aos músicos da percussão. Tanto que observei um dos músicos da percussão no ensaio de estudo e leitura desenhando no quadro, enquanto a orquestra ensaiava uma obra musical de que ele não tinha participação.

Nos ensaios de estudo e leitura, a percussão e os metais foram os instrumentos que mais tiveram pausas nas obras que estavam sendo ensaiadas. Alguns músicos, durante suas pausas, roíam as unhas, sentavam-se ao chão, desenhavam, falavam, anotavam, abraçavam seus instrumentos. Já os músicos das cordas tiveram poucos, ou quase nenhum, momento de pausa.

Quando descrevo dessa forma os músicos da percussão, não gostaria de reificar o preconceito, já de senso comum, que se tem desses músicos que, geralmente, ocupam os lugares mais ao fundo dos grupos instrumentais. Mas essa era a visão que se tinha do ensaio, que não eram todos os músicos que tocavam em todos os momentos. Os músicos que tocavam percussão eram os primeiros a chegar nos ensaios, por terem que montar os instrumentos, carregar os tímpanos, subir escadas, algumas vezes, com os instrumentos. Se, em certas ocasiões, esses músicos ficavam descontraídos, em outras, “eles ficavam silenciosos, sentados, esperando as instruções” (C.C, Ensaio 10, dia 08/11/10, p. 52). Enquanto os demais músicos afinavam seus instrumentos ou tocavam e experimentavam suas passagens, os músicos da percussão não tocavam, esperavam e esperavam.

O ensaio de estudo e leitura teve também como característica um trabalho detalhado de afinação, repassando individualmente cada instrumento. Em meio ao trabalho no ensaio, sempre paravam para decidirem sobre a dinâmica, sobre as arcadas, o tempo da música. Em outro ensaio, Kayami Satomi fez algo parecido com o que foi feito no primeiro ensaio de estudo e leitura - um trabalho de conscientização sobre a responsabilidade dos músicos para com os ensaios e os concertos.

No último ensaio de estudo e leitura observado, o maestro Kayami Satomi trabalhou detalhadamente a afinação com os músicos, a repetição de trechos que precisavam ser melhorados e as discussões sobre o que deveria ser mudado na execução. Trabalhou tanto com todos os músicos, as passagens, como trabalhou individualmente, principalmente com os músicos dos segundos violinos, as passagens em que eles demonstravam dificuldade. Nesses ensaios, para que os músicos conseguissem tocar melhor as obras, o maestro Kayami solicitava que eles realizassem, inclusive, exercícios básicos nos instrumentos.

Nesse ensaio, vendo a forma como os músicos estavam tocando, anotei no meu caderno de campo: “A música começa a fazer sentido [...] parece que a música

passa a ser deles, a fazer parte deles [...]. Sem olhares de dúvida” (C.C, Ensaio 19, dia 08/12/2010, p. 105).

4.1.2 Ensaios de naipes

Como mencionado, além de Kayami Satomi e do *spalla*, participaram efetivamente dos ensaios da orquestra alguns colaboradores. Esses colaboradores eram professores do Curso de Música, como o trompetista chefe de naipes, o trombonista chefe de naipes, a violinista chefe de naipes. Esses colaboradores ficaram responsáveis, principalmente, pelos ensaios de naipes. Foram considerados, nesta pesquisa, como “chefes de naipes”.

Os ensaios de naipes tiveram suas características bem definidas, de maneira que eram diferentes dos ensaios de estudo e leitura e dos ensaios gerais. Esse tipo de ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri* estava dividido em dois grupos: naipes das cordas e dos sopros. Apesar de cada um dos naipes ter o chamado “chefe de naipes”, esses chefes de naipes, não raro, na organização e realização dos ensaios se revezavam. O chefe de naipes das cordas era professora violinista do Curso de Música e os chefes de naipes dos sopros alternavam entre os professores de trompete e trombone.

Além dessa organização, o naipes das cordas foi subdividido em dois grupos: dos primeiros e segundos violinos e violas, e dos instrumentos graves, os contrabaixos e os violoncelos. O músico violoncelista da primeira estante foi “líder do grupo” dos instrumentos graves, desempenhando o papel de um chefe de naipes e, às vezes, de “*spalla* dos violoncelos”. Com o passar das observações, sempre que anotei no caderno de campo, quando tratava do violoncelista da primeira estante, o fiz como sendo o “*spalla* dos violoncelos”. Isso porque, quando o naipes das cordas foi subdividido, ele liderou os músicos, a afinação, as decisões sobre as arcadas, a ordem nos ensaios. Apesar de não se revelar que ele era um chefe de naipes, ele foi conduzindo e direcionando os violoncelistas na preparação das obras do repertório. Eles agiram conforme o que era indicado, e tocavam somente quando eram acionados para tal. À sua maneira, regeu os músicos, ora com uma de suas mãos, ora batendo o arco na estante servindo como metrônomo. Outro fator que contribuiu, para considerá-lo “*spalla* dos violoncelos”, foi que tanto nos ensaios de estudo e leitura e como nos ensaios gerais, os violoncelistas olhavam para ele como se

quisessem ver como ele estava fazendo, quando tinham dúvidas nas entradas. Algumas vezes, quando os músicos estavam com dúvida sobre em que compasso deveriam tocar, ele informava com a ponta do arco a todos os violoncelistas, e depois olhavam para trás como que conferindo se estavam prontos ou procurando saber se ainda estavam com dúvidas.

Nos ensaios de naipes, cada chefe adotou uma forma de conduzir o ensaio e de trabalhar os conteúdos direcionados às obras do repertório, como, por exemplo, o trombonista chefe de naipe, que esperava que todos os músicos se acomodassem com tranquilidade e só depois propunha que os músicos tocassem uma escala. Após tocarem a escala, conversavam sobre os seus sons, sobre o que iriam ensaiar e ainda aguardavam que músicos que chegassem atrasados se acomodassem, abrissem seus estojos e afinassem seus instrumentos.

Cada naipe teve seus conteúdos direcionados para as necessidades de seus instrumentos e desenvolveu estratégias para que os músicos, que compunham o corpo daquele naipe, conseguissem executar as obras. Os conteúdos trabalhados no naipe das cordas se referiam ao dedilhado, ao estudo e escolha das arcadas; no naipe dos sopros à embocadura, ao controle da saída do ar, as articulações nos instrumentos; na percussão, os conteúdos estavam relacionados com a intensidade e o pulso.

Nos ensaios de naipes, além de os músicos tocarem o repertório musical, em alguns momentos, também conversavam, gesticulavam. Eram conversas que aconteciam durante o ensaio com os músicos entre si e entre músicos e chefe de naipe. Expunham suas ideias sobre suas interpretações e, muitas vezes, brincavam entre eles, uns rindo dos outros e imitando uns aos outros durante as brincadeiras.

Percebi que, nos ensaios de naipe, os músicos tocavam mais descontraídos. Em um dos ensaios, por exemplo, o fagotista perguntou para a clarinetista: “– Onde você está?”, querendo saber em que compasso ela estava tocando, ela respondeu: “– Eu estou aqui perto”... Então, eles deram gargalhadas, e, enquanto isso, o fagotista colocou “um cone de papel no instrumento” e ficou brincando (C.C, Ensaio 12, dia 11/11/10, p. 73).

Nos ensaios de naipe, os músicos podiam começar a tocar suas partes por iniciativa própria, sem que alguém os conduzisse ao que deveriam tocar. No caso dos ensaios do naipe dos sopros, quando o ensaio se iniciava, os músicos mudavam as suas cadeiras de lugar, alinhando-as, sopravam seus instrumentos tirando a

saliva, uns paravam de tocar, outros tocavam escalas de aquecimento. Contudo, quando eles começavam tocar o repertório, pensavam no/em grupo.

Nos ensaios do naipe dos sopros, os músicos tiveram algumas ações diferentes de quando estavam nos ensaios de estudo e leitura ou nos ensaios gerais. Uma dessas ações que se destacou foi as batidas dos pés. Essas batidas aconteceram com mais frequência nos ensaios dos instrumentos de metais do que nos ensaios do naipe das cordas. Tais batidas indicavam que os músicos precisavam de uma ação externa para “ter o controle” do tempo musical, para se encontrarem no compasso. As batidas de pés também foram utilizadas pelo chefe de naipe para mostrar aos músicos o que eles deveriam acentuar naquele momento do compasso.

Os ensaios de naipe possibilitaram uma observação mais aproximada dos músicos da orquestra. Os conteúdos musicais relacionados à partitura da obra musical eram os mesmos em todos os ensaios, porém, nos ensaios de naipe, foi possível observar melhor, de forma mais próxima, até espacialmente, as participações dos músicos mais afloradas.

4.1.3 Ensaios gerais

Os ensaios gerais foram os que antecederam aos concertos. O maestro teve a função de procurar desenvolver nos ensaios, principalmente nos gerais, uma forma de interpretar a música. Neles, os músicos não discutiam, ao contrário, anotavam e faziam o que era pedido pelo maestro. Algumas decisões foram tomadas somente nos ensaios gerais.

Durante as observações realizadas, a orquestra teve ensaios gerais preparatórios para os dois concertos que aconteceram no mês de novembro de 2010.

Tiveram como características ensaios sem muitas paradas, sendo que os músicos estavam com a atenção voltada para a execução do repertório o mais próximo possível do que deveria ser tocado no concerto. Com um caráter mais preocupado com a performance, eles tocavam as obras musicais completas, mas, não raro, também paravam e faziam as últimas anotações. As anotações, nesses ensaios, tiveram mais a função de não deixar os músicos se esquecerem do que foi decidido para tocarem no concerto do que informações para o estudo das obras.

Percebi que, no ensaio geral, havia algo de diferente nos olhares, na forma de estarem atentos às suas partituras, nas suas posturas, no silêncio de cada um, e, no caso do ensaio para o concerto da ópera, nos poucos olhares para o coral e a cena que acontecia atrás da orquestra.

Nos ensaios gerais da *Orquestra Camargo Guarnieri*, observei que existia uma tensão, não apenas pelo desafio do concerto, mas por terem que administrar o tempo do ensaio com os últimos detalhes que deveriam fazer nas obras musicais.

4.2 O espaço físico dos ensaios

Para que a *Orquestra Camargo Guarnieri* ensaiasse, era fator principal a utilização de um espaço físico. A realidade do espaço físico dos ensaios desta orquestra fez dela uma orquestra bem específica. Como o lugar de ensaiar não era fixo, cada ensaio era realizado em uma das salas do Curso de Música, sendo que um desses ensaios aconteceu no LIE do Curso de Artes Cênicas. Portanto, os ensaios eram realizados em salas que estavam disponíveis.

Essa situação levou os músicos a desenvolver atitudes de cooperação para que o ensaio acontecesse, carregando estantes, cadeiras, enfim, ajudando na organização do local do ensaio. Pode-se dizer que esta questão do espaço físico, até no momento da realização desta pesquisa, esteve vinculado ao percurso da orquestra durante esses anos de sua existência.

Os ensaios não aconteceram com as cadeiras organizadas em única disposição. Os músicos também tiveram que mudar as cadeiras de lugar nos ensaios. A cada ensaio, os músicos se movimentavam, mesmo que fosse minimamente, às vezes, pela falta de algum músico, às vezes, por causa do repertório.

Algo que ficou em evidência nos ensaios foi o deslocamento dos tímpanos em todos os ensaios. O instrumento era levado para lá e para cá. Essa movimentação se dava porque os músicos precisavam tirar os instrumentos da sala de percussão, que fica no andar térreo do bloco 3M, e leva-los para as salas onde seriam realizados os ensaios. Inclusive, certas vezes, quando o ensaio era realizado na sala 08, os músicos tinham que subir escadas, já que ela ficava no andar superior desse mesmo prédio. Ao final do ensaio, os percussionistas faziam o mesmo trajeto para

levarem os tímpanos de volta à sala de percussão. Cada músico percussionista se responsabilizava por seu instrumento.

Em um dos ensaios realizados na sala oito, do bloco 3M, os tímpanos ficaram atrás dos outros instrumentos no final da sala. O trompetista chefe de naipe ressaltou que os tímpanos estavam presentes e que o som deles era um “som grande”, uma vez que a sala era pequena, tanto para os tímpanos quanto para todos os outros instrumentos tocando juntos.

Em outro ensaio, sobre a quantidade de músicos na sala, mencionei no caderno de campo:

A sala 3M não é uma sala pequena, mas é inadequada para ensaio das cordas. Eles ficaram bem apertados, não tem como se acomodar direito, e ainda tem todos os estojos dos instrumentos... ficando impossível se mexer na sala. Ainda para completar o quadro, Kayami pergunta: “– Será que nesse canto cabe uma pianola?” [nome que Kayami deu à Clave Nova]. Trouxeram esse instrumento para o ensaio da obra *Estações Portenhas* de Piazzola para cordas e piano (C.C, Ensaio 7, dia 01/11/10, p. 29).

Quando os ensaios foram realizados na sala oito, os músicos montaram os instrumentos, organizaram as cadeiras e encontraram uma disposição para que coubesse também um tablado para o maestro.

Tendo em vista essas muitas mudanças, o espaço físico no qual os músicos ensaiavam nem sempre era próprio para um ensaio de orquestra. Os ensaios, em sua maioria, foram realizados na sala *Camargo Guarnieri*, que tem um palco, mas também aconteceram em salas projetadas para aulas de turmas, com formatos irregulares e, portanto, não propícias para um ensaio de orquestra.

Em um ensaio geral, realizado no LIE, no início do ensaio com a sala preparada e as cadeiras organizadas, o maestro Kayami se postou frente à orquestra e disse em voz alta: “– Legal esse espaço aqui. O ideal seria a gente ensaiar aqui duas ou três vezes por semana” (C.C, Ensaio 14, dia 17/11/10, p. 79). É uma sala bastante ampla com pé direito com cerca de 5 metros de altura, e a acústica também é boa.

Percebia-se assim, a recorrência da falta de espaço para a orquestra realizar o ensaio. Em determinados momentos, até mesmo não havia lugar para eu ficar a fim de efetuar a observação devido à falta de espaço físico, não sendo possível me mover, literalmente, no lugar. Nos ensaios, em geral, ensaio sete, a sala não era adequada, os violinos estavam próximos ao quadro negro, quase encostados na

parede de maneira que se alguém quisesse sair teria que pedir aos outros músicos que se levantassem. Mesmo assim, os músicos procuraram se organizar como estavam acostumados, sendo a ordem das estantes, dos músicos, o lugar do *spalla*, a separação das cordas entre primeiros e segundos violinos, depois as violas e os contrabaixos, e, logo atrás, a Clave Nova. Mesmo assim, os músicos se ajustaram em seus lugares de modo que fosse possível o maestro visualizar o pianista.

Segundo Knight (2006, p. 50), existe um “lugar sagrado” para cada músico, o qual é para ele, individualmente, um local especial. Cada músico tem no ensaio um lugar que ele ocupa e onde sempre coloca seu instrumento, como as madeiras na estante ou sobre a cadeira, os trompetes em um suporte específico para o trompete, os contrabaixos deitados, ao lado de suas estantes. Esse autor observou que, durante os intervalos dos ensaios, esses espaços dos músicos não eram “transgredidos”, nem um instrumentista movimentava o instrumento do outro. Segundo o autor, os músicos das madeiras provavelmente são os mais territoriais, vivem reivindicando um lugar específico na orquestra. Essa questão tem a ver, com a concepção de Knight (2006), de que o espaço dos instrumentos de madeiras deve ser bem específico para eles, isso por serem instrumentos que necessitam de espaço frontal e lateral por causa da própria constituição do instrumento.

Knight (2006) afirma que as atitudes dos músicos estão relacionadas com seus instrumentos. Os violinistas com as suas formas de sentar, de colocar suas partituras, de dispor seus estojos; os metais, com os espaços que eles ocupam, as formas como se comportam durante os tempos de espera que são característicos aos metais; as madeiras com seus instrumentos que, nem sempre, estão direcionados para frente, tendo que ocupar diferentes ângulos do espaço em se comparando com outros músicos; a percussão com seus gestos próprios adaptados aos seus instrumentos.

O lugar no qual uma orquestra ensaia é considerado muito importante para suas atividades. Diante do exposto, portanto, a “falta de um lugar” para os ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri* é um fator importante em sua constituição estrutural como orquestra. Sem focar em uma orquestra especificamente, David Knight (2006) é um autor que se dedicou ao estudo da “geografia da orquestra”. Para ele, as orquestras ocidentais - barrocas e sinfônicas - estão organizadas em quatro planos de escalas, sendo elas: macro, média, mini e micro.

David Knight (2006), ao tratar da *escala* macro, esclarece que autores têm pesquisado sobre os “aspectos culturais da orquestra” (KNIGHT, 2006, p. 34) e sobre a orquestra e a história da música, porém pesquisas sobre um “estudo histórico geográfico de orquestras [...] ainda tem que ser escrito”²⁵.

Na *escala média*, o autor coloca o “espaço de performance das orquestras”, o lugar no qual os músicos se apresentam, as salas que são projetadas para as apresentações e os concertos. Na *escala mini*, o autor

[...] olha para as interações entre os músicos e o maestro, entre os músicos, entre as orquestras e o público, bem como formas em que alguns compositores exigem da geografia tanto da orquestra quanto do espaço de concerto para obter algum efeito específico (KNIGHT, 2006, p. 33)²⁶.

Nessa *escala mini*, no que se refere à organização espacial da orquestra, o autor trata da disposição dos lugares de sentar dos músicos, considerando que não há um plano de disposição de assentos que seja único e absoluto. Segundo esse autor, isso pode variar, e o tamanho da orquestra é um fator que vai influenciar em todo o processo da realização dos ensaios, das apresentações e das acomodações no palco (KNIGHT, 2006).

Na *escala micro*, a atenção está para os músicos como indivíduos, como eles se organizam no espaço, como eles se relacionam uns com os outros. No que se refere à questão da espacialidade, o autor discute a forma como os músicos se organizam, o seu espaço em relação ao espaço dos outros músicos na orquestra.

Segundo Knight (2006), as quatro escalas não fazem sentido de forma isolada, sendo importante serem analisadas conjuntamente. Dessa forma, para esse autor, enxergar o músico como indivíduo no seu espaço no ensaio da orquestra, que é um espaço que é *mini*, só terá sentido quando esse músico é visto inserido na relação com outros músicos, de outros naipes, construindo suas músicas e se comunicando também com um público. Ainda é relevante enxergar esse músico individualmente, se inserido em uma *escala “média”*, considerando que a orquestra se apresenta em uma sala de concerto, os espaços e as acomodações dessas

²⁵ No original: “The historical geographic study of orchestras has yet to be written. Mere hints are possible here” (KNIGHT, 2006, p. 34).

²⁶ No original: “I look at interactions between players and the conductor, among players, and between orchestras and the audience as well as ways in which some composers demand that the internal geography of both the orchestra and the performing space itself are to be manipulated to attain a particular effect” (KNIGHT, 2006, p. 34).

salas. E ainda, a ideia do micro se completa na escala “macro”, na qual, o músico, em seu espaço individual, está inserido em um espaço social, organizado, que é histórico e que se modifica conforme os repertórios, os compositores, as políticas envolvidas em sua estruturação conforme as formações instrumentais.

4.3 Os ensaios “no tempo” e em sua rotina

O tempo de duração dos ensaios era, em média, de três horas, sendo, no mínimo, três ensaios semanais, mas pode-se citar que os ensaios não aconteceram apenas no momento estipulado para que tivessem seu início e nem terminaram na hora marcada, rigorosamente. Considera-se, nesta pesquisa, que havia um “tempo instituído” do ensaio, mas que também foram considerados como ensaio os momentos que antecediavam e sucediam o ensaio.

Observou-se que os músicos começavam a tocar seus instrumentos nos momentos que antecediavam o horário estabelecido, e nos momentos após os horários estipulados para seu encerramento. Além disso, tocavam nos intervalos do ensaio, que seriam para um descanso.

Antes de começar o ensaio, os músicos já estavam pensando em suas partes, tocando e treinando as passagens consideradas por eles partes difíceis para seus instrumentos. Porém o início do ensaio, realmente, só acontecia quando os músicos repassavam a afinação, e, com isso, eles se organizavam de outra forma, no alinhamento das cadeiras, cada um em seu lugar, na postura para tocar seu instrumento.

O intervalo, na maioria dos ensaios, foi de, aproximadamente, dez minutos, mas nem todos os músicos estavam preocupados em sair para descansar. Vi cenas, no intervalo, de o *spalla* tocando, uma violinista tocando e logo após anotando, um dos contrabaixistas tocando e fazendo anotações, e ainda os músicos ajudando uns aos outros. Eram momentos em que os músicos se dedicavam a tocar seus instrumentos, sozinhos ou em duplas.

Nessa estrutura, compreendi que havia um planejamento, um direcionamento do maestro para os ensaios. E, ainda, diante da forma como os chefes de naipes conduziam e iam trabalhando nos ensaios, compreendi que eles haviam traçado objetivos a serem atingidos. No entanto esse planejamento, na preparação do

repertório, dependia também se os músicos conseguiriam executar as obras do repertório proposto.

Sendo assim, apesar do planejamento que já existia, o ensaio tinha uma vida própria, porque demonstrava que não aconteciam apenas ações previstas. Em certos instantes, eles deixavam de tocar uma determinada parte de uma obra musical, e iniciavam um trabalho de pequenas partes de uma frase, deixavam de lado a realização de toda a obra, com todos os músicos tocando, pois entendiam que necessitavam aprender outros conteúdos necessários à aprendizagem do repertório proposto e que, nem sempre, envolviam todos os músicos. Em um determinado ensaio, por exemplo, o maestro viu que não era possível a execução de uma obra devido à sua dificuldade para a *Orquestra Camargo Guarnieri*, com aquela formação e naquele momento. Depois de tocarem o Bach²⁷ inteiro, Kayami Satomi explicou aos músicos que iria substituir aquela obra por outra que já fazia parte do repertório da orquestra.

Pode-se afirmar que os ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri* tinham uma rotina que os identificava como um ensaio de orquestra. Nos ensaios, músicos chegavam e sabiam onde eram os seus lugares, qual cadeira estava reservada para eles, conheciam e respeitavam as hierarquias, porém, antes de começarem o ensaio, montavam seus instrumentos, organizavam seus pertences no chão ou nas cadeiras disponíveis (BOZON, 2000).

Ainda faziam parte da rotina dos ensaios as conversas dos músicos antes dos ensaios e até mesmo o silêncio de alguns, que apenas chegavam e ocupavam os seus lugares. Outros músicos também chegavam e, sem muitas palavras, começavam a tocar seus instrumentos como se estivessem pensando em “treinar” alguma música, alguma dificuldade técnica.

Como o principal objetivo do ensaio era a preparação do repertório para as apresentações, as diversas ações estavam voltadas para essa preparação: chegavam, organizavam suas partes, aqueciam seus instrumentos, pensavam até em pequenos detalhes importantes para a execução das obras musicais.

Durante o tempo do ensaio, eles tocavam seus instrumentos, anotavam na partitura informações sobre a forma de executar as obras musicais, estudavam juntos, repetindo para melhorar suas execuções e poderem tocar juntos no ensaio,

²⁷ Concerto nº 1 para violino e orquestra em lá menor, BWV 1041, J. S. Bach.

treinavam até mesmo a forma de respirar tanto nos instrumentos de sopro como nos instrumentos de cordas.

Em um dos ensaios, notei que um pequeno grupo formado por um trombone, duas trompas, dentro da sala, resolveu tocar um trecho musical. Não fizeram nenhuma contagem, ou definiram antes um pulso, apenas começaram a tocar. Apesar de, nos ensaios, procurarem aprimorar a execução da obra no grupo/em grupo, algumas vezes, no entanto, aconteciam iniciativas dos músicos de tocarem sozinhos no meio de um ensaio.

Nos intervalos, geralmente, os músicos tocavam de forma livre, testavam suas habilidades técnicas de velocidade, repassavam alguns trechos das obras, tocavam outras obras que não faziam parte do repertório da orquestra. Quando os músicos retornavam aos ensaios, afinavam novamente seus instrumentos, contudo, como alguns músicos não deixaram de tocar nos intervalos, era como se o ensaio não tivesse deixado de acontecer.

As conversas dos músicos, nos ensaios, foram conduzidas conforme os tipos de ensaios. Em um ensaio de estudo e leitura, um dos violoncelistas começou a conversar durante uma explicação do maestro Kayami Satomi. O maestro, em tom de brincadeira, disse que iria lhe colocar uma mordança, e, após isso, o músico ficou em silêncio. Tanto nos ensaios de estudo e leitura como nos ensaios gerais, as conversas dos músicos aconteceram raras vezes e, em sua maioria, apenas para esclarecer sobre alguma passagem ou para discutirem sobre as decisões de execução de algum trecho musical. A maioria das falas nos ensaios era de músicos que desempenhavam alguma função na orquestra.

No ensaio, as paradas e interrupções dos músicos aconteceram várias vezes por diferentes motivos. Em uma dessas paradas, por exemplo, o maestro informou sobre a agenda de apresentações, os locais, endereços, datas e horários. Eram esclarecimentos importantes, porque alguns músicos tocavam na Banda Municipal, ou ministravam aulas e tinham que organizar seus horários no trabalho, ou moravam longe, ou necessitavam planejar as formas de se deslocarem para o concerto.

Havia interrupção do ensaio quando era necessário xerocar alguma partitura ou quando os músicos tinham dúvidas e paravam de tocar seus instrumentos. Essas paradas também aconteciam por terem de repetir algum trecho da obra ou para definir alguma indicação ou anotação na partitura, mas também paravam de tocar por causa de toques dos celulares durante os ensaios.

Mesmo com essas paradas e interrupções, o ensaio da orquestra era marcado por dedicação e concentração dos músicos em prol do concerto, demonstrando que estavam dispostos a trabalhar, estudar para que cumprissem os compromissos firmados pela orquestra quanto aos concertos. Os músicos tiveram a oportunidade de trabalhar a ópera *La Traviata* com o Coral da UFU. A maioria dos músicos tocou uma pela primeira vez naquela oportunidade.

Enquanto os músicos ensaiavam, também era importante pensar e cronometrar o tempo que restava, para, assim, otimizar o ensaio. Estive presente em um ensaio na sala *Camargo Guarnieri* que aconteceu quase sem intervalo algum. No final de uma passagem, a violinista chefe de naipe perguntou as horas, quando ficou sabendo que já era quase final do ensaio, ela comentou que ainda teria “muita coisa” para estudar. Logo, deram prosseguimento ao ensaio. Nesse momento, começaram a tocar as obras do repertório, sem muitas paradas, e quando houve algum tipo de desencontro não pararam, naquele dia, era importante passar todo o repertório.

Diante da necessidade de passar o repertório, por iniciativa do maestro, algumas vezes, o ensaio se estendia para além do horário estabelecido. Em um dos ensaios, quando os músicos estavam prestes a ir embora, o maestro mencionou que tinha consciência de que eles estavam “mortos”, inclusive ele, mas que não poderiam deixar o Bach²⁸ para o outro dia. Então, o ensaio se estendeu para tocarem um pouco mais essa obra musical. A preocupação do maestro era com o repertório do concerto que aconteceria quatro dias após aquela data, e considerava que a obra não estava sendo executada satisfatoriamente. Nesse caso, dependendo de como essa obra fosse executada, seria necessário decidir por mantê-la ou substituí-la no programa do concerto.

Ao final do ensaio, os músicos organizavam seus materiais para irem embora, alguns demonstravam pressa saindo rapidamente, outros, além de arrumarem seus instrumentos com mais tranquilidade, ainda conversavam e trocavam informações entre eles.

No caso do naipe de metais, mesmo com os lábios inchados, ainda tentavam tocar seus trinados e trabalharem suas dificuldades de forma que, após o término de um dos ensaios, enquanto guardavam os instrumentos, um dos músicos comentou:

²⁸ Concerto nº 1 para violino e orquestra em lá menor, BWV 1041, J.S. Bach.

“– Sabe o que é pior pra mim? A valsa” (C.C, Ensaio 12, dia 11/11/10, p. 73). Dessa forma, não foi possível detectar quando foi que o ensaio realmente terminou, acabava quando todos iam embora.

As anotações na partitura aconteceram na maioria dos ensaios. Essa ação também fazia parte do estudo musical dos músicos, pois a partitura era como um mapa. Inclusive, servia para que não se esquecessem de algumas “dicas”, ou sugestões, ou arcadas, ou mudanças, para chegarem a decifrar a partitura da música que tocariam. As anotações dos músicos foram sempre seguidas de alguma ação: às vezes, eles tocavam para conferir o que anotaram, às vezes, eles afinavam novamente, ou executavam o que foi indicado na partitura, a fim de se certificarem se realmente aquela indicação iria funcionar.

Depois de tocarem o que estava escrito na partitura, repetida e conferida cada parte, a violinista chefe de naipe informou: “– Gostei gente, tem que ser assim, esse contraste mesmo, é piano e forte súbito” (C.C, Ensaio 5, dia 27/10/10, p. 23).

Tendo em vista essas questões sobre a rotina dos ensaios, foi possível entender que, nas formas como os músicos se relacionavam nos ensaios, existia uma “micro ordem” (MENDES, 2008, p. 25). Tocar ou não tocar, repetir ou não repetir as partes, falar ou deixar de falar durante os ensaios eram ações que aconteciam independente da vontade dos músicos. Faziam parte do ensaio da orquestra, mas, de algum modo, existia um desejo individual dos músicos para com estas iniciativas e se justificavam pelo fato de estarem em um ensaio de orquestra. Eram como acontecimentos que não poderiam se dar daquela forma se não estivessem naquele lugar e naquele momento.

4.4 Preparação do repertório no ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*

O estudo do repertório, sem dúvida, é o elemento principal que permeia a estrutura de todos os tipos de ensaios. Contudo, em cada tipo de ensaio, a preparação do repertório tinha suas peculiaridades.

Constatei que o “ensaiar dos músicos” contou com ações que, aparentemente, eram óbvias e básicas para aprender uma obra musical. Essas ações demonstraram que aprender não era “algo mágico”, que acontecia instantaneamente e que os músicos adquiriram seus conhecimentos somente por estarem no espaço do ensaio da orquestra. Foi um processo que mostrou ser lento,

criterioso, gradativo à medida que foram construindo a execução e a performance da obra musical, um trabalho extremamente detalhado.

Nesse processo, de preparação do repertório, envolvendo vários tipos de conhecimentos musicais, também incluía aprendizagens sobre o que seria uma orquestra e o que os tornaria músicos de orquestra profissionais.

Quando os músicos iniciavam o ensaio, depois de afinarem os instrumentos, eles já direcionavam o olhar para a partitura e se postavam prontos para começarem a executar as obras do repertório.

Na preparação do repertório, foi possível perceber um processo complexo que envolvia não só aprendizagens individuais, mas também coletivas. Não era tão importante se o indivíduo - os músicos - conseguisse executar as obras musicais, mas, sim, e que o conjunto - o grupo - conseguisse a performance das obras que faziam parte do repertório. Sendo assim, esse processo envolveu cobranças por parte do maestro Kayami Satomi aos músicos. Eram pressões do tipo: tocar a obra ou não dependeria de como ela seria executada no ensaio, por exemplo: “– Vamos dar a última chance” (C.C, Ensaio 7, dia 01/11/10, p. 37).

Um dos desafios no caminho percorrido pela orquestra durante as observações se deu na preparação da ópera. Um desafio devido ao pouco tempo para essa preparação. Depois de decidir que a orquestra participaria da ópera, Kayami contou quantos ensaios teriam, daí, dividiu com os músicos a responsabilidade, enfatizando: “– A gente tem que resolver virar música, depois ópera, sem contar que a gente não tem lugar pra ensaiar”, e o contrabaixista ainda disse “– Sem contar que a gente não tem as partes” (C.C, Ensaio 10, dia 08/11/10, p. 60).

Essa preparação do repertório passou por muitos desafios do maestro aos músicos, informando-os sobre as chances de trabalho que eles poderiam ter se a postura deles, no ensaio, fosse como “na rotina de uma orquestra profissional” (C.C, Ensaio 10, dia 08/11/2010, p. 53).

4.5 Participantes da *Orquestra Camargo Guarnieri*

Apesar de a orquestra estar sob a responsabilidade do maestro, outras pessoas estavam envolvidas nos vários momentos de atuação dela: na organização do espaço físico, na realização dos ensaios e dos concertos.

Além dos músicos, com suas hierarquias, o *spalla* tem função de destaque na orquestra tanto em termos de conhecimentos musicais, quanto na organização do ensaio, ainda, na falta do maestro, ele atua como o regente substituto.

Como foi mencionado, a orquestra contou com a participação de músicos convidados para a execução das obras nos concertos. Nos ensaios gerais que antecederiam os concertos, os músicos convidados participavam não só tocando, mas também auxiliando na preparação das obras musicais e dando sugestões sobre as execuções e a forma como os músicos deveriam tocar.

4.5.1 Músicos no ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*

Mesmo a *Orquestra Camargo Guarnieri* não tendo a quantidade de músicos e instrumentos para compor os naipes de uma orquestra, cada músico tinha o seu lugar no ensaio. Não houve uma sala única como local de ensaios, os músicos dessa orquestra procuravam se sentar conforme outras orquestras. Assim que chegavam, organizavam a sala, as cadeiras, os instrumentos e suas disposições para o ensaio da orquestra, sem fugir da sequência dos instrumentos: cordas, madeiras, metais e percussão.

Os ajustes no espaço dependiam da sala na qual os ensaios eram realizados, contudo, mesmo com constantes mudanças dos locais de ensaio, os lugares dos músicos no ensaio eram determinados e fixos, assim, quando chegavam já ocupavam os seus lugares e deixavam as cadeiras livres para os músicos que iriam ocupá-las. No caso do *spalla* da orquestra, ele ocupou a cadeira de “fora” da orquestra, à esquerda do maestro. Um músico dividia a estante com o *spalla*, e, logo atrás, ficava um violinista que foi o substituto do solista na parte do solo nos ensaios do concerto de Vivaldi²⁹, isso porque o violinista solista não era um dos músicos convidados da orquestra.

Knight (2006, p. 41) assegura que “existe um padrão na geografia interna da orquestra”³⁰. A forma de uma orquestra de câmara se assentar é padrão, à frente a plateia, os primeiros violinos do lado esquerdo do maestro, os violoncelos à direita, os segundos violinos ao lado dos violinos, só que um pouco mais afastados da

²⁹ *Concerto para quatro violinos em si menor*, op. 3 nº 10, RV 580.

³⁰ No original: “the internal geography of an orchestra is fairly standart” (KNIGHT, 2006, p. 41).

plateia, mais ao centro, contrabaixos atrás dos violoncelos e violas ao lado. No centro, em duas filas, estão as flautas a esquerda, os oboés a direita, atrás, os clarinetes a esquerda e a direita os fagotes. Quando, em um concerto, são incluídos solistas, eles se posicionam sob a forma de um quadrado para que possam ouvir uns aos outros.

Em um dos ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri*, os percussionistas não tiveram outra alternativa senão se posicionarem atrás dos violinistas próximos à porta, pois estavam dividindo espaço com a parte cênica da ópera, que ocupou o espaço que seria dos tímpanos.

Os músicos não se movimentavam muito durante os ensaios, principalmente, nos de estudo e leitura e nos gerais. Nos ensaios de naipe, houve mais movimentação, os músicos entravam e saíam de forma menos rígida e atendiam a celulares, fato que não foi observado nos outros ensaios.

Havia momentos em que os músicos não se sentiam à vontade no lugar a eles destinados. Em um dos ensaios, o violista ficou mais retirado, não alinhado atrás de um dos músicos dos segundos violinos. Compreendi essa atitude de se esconder atrás de outro músico como uma reação ao que aconteceu no ensaio anterior, em que ele havia sido desafiado pelo *spalla* a estudar a sua parte com metrônomo para que conseguisse tocar.

No ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*, os músicos não assinavam um ponto como em um trabalho profissional, mas alguns assinavam uma lista de presença, pois cursavam a disciplina Prática de Orquestra do Curso de Música. Mesmo sem um “compromisso oficial” dos músicos com a orquestra, o maestro demonstrou estar atento às presenças ou faltas e atrasos dos músicos nos ensaios.

Quando acontecia de os músicos faltarem, a dinâmica do ensaio mudava. Em um dos ensaios a que a maioria dos violinistas não compareceu, exceto dois segundos violinos, o maestro se dedicou ao trabalho mais individual, conforme o que os músicos presentes necessitavam aprender.

O músico que chegava atrasado interrompia a sequência do ensaio e interferia na atenção dos músicos. Nos ensaios de naipe, essa interrupção não foi vista da mesma forma como foi tratada nos ensaios de estudo e leitura e mesmo nos ensaios gerais.

Desde os primeiros ensaios, percebi, antes do horário estabelecido, que os músicos conversavam, trocavam telefones, liam algo nos celulares e aproveitavam

para aperfeiçoar suas habilidades musicais. Entendi que o ensaio é um espaço com toda a complexidade. Nos ensaios, nem sempre, os músicos expunham suas opiniões, bem como nem todos os músicos falavam durante os ensaios.

Curotta (2007), que estudou o funcionamento de um quarteto de cordas formado por estudantes nos momentos do ensaio, considera o ensaio como um “fenômeno complexo”. O ensaio envolve a coordenação musical e social do grupo, um acordo com a liderança, envolve uma estrutura regular de ensaio e a construção das aprendizagens individual e colaborativa nas quais os músicos participam.

A violinista chefe de naipe cobrava dos músicos postura e dedicação maior aos ensaios e também dedicação ao estudo das músicas do repertório. Nem sempre, os músicos conseguiram preparar a execução das obras da forma considerada necessária no ensaio e, então, o estudo se estendia em horários fora do ensaio. Um exemplo foi quando a violinista chefe de naipe comunicou: “– Para quarta-feira vão ter que tocar, vão ter que chegar tocando” (C.C, Ensaio 4, dia 25/10/10, p. 18).

Essa orquestra conta com músicos em tempos de formações e objetivos diferentes. Alguns com longa experiência como professores, outros músicos jovens que iniciaram suas aulas de música recentemente e que ainda estão estudando princípios de leitura musical. Diante dessa composição do quadro de músicos, os momentos das aprendizagens são compostos por diferentes dúvidas ou preocupações dos músicos.

Percebi, por exemplo, que os músicos do naipe de metais, em sua maioria, tinham ligação ou com alguma igreja, ou com a Banda de Música. Essa característica também expressava a forma como os músicos estudavam, como foram as suas aprendizagens, a forma como eles estudavam seu instrumento: uns eram iniciantes, um trompista que saiu da orquestra durante sete anos e que estava retornando, outro que estudava há quatro anos e teve suas experiências iniciais na igreja.

Em um dos ensaios, o fagotista afirmou que estudava sozinho e participava de festivais quando tinha oportunidade. Um dos flautistas tinha concluído o Curso de Música da UFU e havia passado no processo seletivo para cursar o Mestrado em Artes. Um outro fagotista, que esteve apenas em um dos ensaios, se apresentou explicando que era uruguaio, e como havia tocado na orquestra, na cidade de Ribeirão Preto, comentou: “– Eu já toquei lá. As orquestras pegam jovens para pagar

pouco, aí os mais velhos ficam dando aulas. Eles não me mandaram embora, eu mesmo saí” (C.C, Ensaio 16, dia 22/11/10, p. 88). Ele ainda afirmou: “– Eu sou meu professor, eu mesmo dou aula pra mim” (C.C, Ensaio 16, dia 22/11/10, p. 88).

Um dos contrabaixistas mencionou, em conversas, no *hall* de espera, que era mecânico de automóveis e que iniciou tocando contrabaixo elétrico e se transferiu para o violoncelo, mas, na orquestra, ele resolveu tocar o contrabaixo porque a orquestra estava precisando. Disse que não tinha professor de contrabaixo e, por isso, aprendia sozinho. O outro contrabaixista, que é professor de violino do conservatório e foi um dos músicos que acompanhou a estruturação da orquestra desde a sua organização, escolheu aprender contrabaixo porque, como já havia outros violinistas, ele poderia contribuir na orquestra de outra forma, aprendendo outro instrumento (contrabaixo). Observei que esse músico, enquanto tocava seu “novo” instrumento, não direcionava seu olhar para os violinos, mostrando, pelo menos aparentemente, estar envolvido com seu instrumento.

A partir desses exemplos, pode-se confirmar que os músicos estavam em tempos e com experiências musicais diferentes. Não eram experiências mais válidas ou menos válidas, eram experiências diferentes e que a partir delas os músicos tinham o ensaio como um lugar no qual essas experiências eram compartilhadas, revividas, caracterizando um ensinar/aprender música bastante específico desse/nesse espaço.

4.5.2 O regente da *Orquestra Camargo Guarnieri*

Fazia parte da responsabilidade do maestro Kayami demonstrar segurança aos músicos e deixar claro o que iria acontecer, os planos para a orquestra e o regente e o tempo que teriam para preparar um repertório para uma apresentação.

Khodyakov (2007) realizou um estudo em uma orquestra que não tinha maestro, em que os músicos ensaiavam e se apresentavam sem um regente, focando também nos processos de cooperação e controle, que foram denominados por ele como “*intra-organizational*”. Segundo esse autor, em orquestra tradicional, o maestro, dentro de um “controle hierárquico”, tem a principal responsabilidade do trabalho musical junto aos ensaios da orquestra. Por acreditar que é importante que um grupo orquestral também não tenha um maestro, Khodyakov (2007) considera

que o controle exercido pelo regente pode “sufocar a criatividade”³¹ dos músicos. Com a presença de um regente, as construções musicais no ensaio dependem de sua visão, que minimizam as chances de erros na performance e dão autoridade a ele para conduzir todo o processo.

No caso da *Orquestra Camargo Guarnieri*, o regente tem um papel muito importante, principalmente tendo em vista a presença de muitos músicos iniciantes. Mas, além dessas responsabilidades, que eram musicais, o regente Kayami Satomi ainda organizava as estantes, as cadeiras, as partituras, a montagem da sala.

O maestro conduziu os ensaios, demonstrando ter uma organização do ensaio que envolvia os chefes de naipe, o *spalla* e os demais músicos. Antes de um dos ensaios, o maestro iniciou uma conversa em particular com a violinista chefe de naipe, discutindo o que iriam ensaiar e definindo qual seria realmente o repertório para o concerto. Depois de conversarem, dirigiu-se aos músicos que estavam no *hall* e os orientou sobre os locais em que seriam os ensaios de naipe, quando iriam fazer ensaio de estudo e leitura, a fim de juntarem todos na segunda parte do ensaio.

Pode-se afirmar que o ensaio foi construído na junção dessas pequenas ações e decisões, o que permitiu ver a forma como o regente e os músicos foram se posicionando e como os ensaios foram realizados. Ao mesmo tempo em que o maestro informou aos músicos sobre a viagem da orquestra³², horários de saída, volta, alimentação, ele também salientou para eles que, quando fossem tocar, que se lembrassem de que sempre deveriam caprichar, cumprir suas responsabilidades.

Kayami fazia diversos tipos de correções na execução musical do grupo, nos ensaios. Em alguns momentos, ele se dirigiu diretamente ao naipe, pedindo que eles repetissem aquele trecho. Em outro instante, ele parou e combinou algo com o *spalla* para alguns músicos especificamente. Em outros momentos ele corrigiu um determinado músico, mas sem dizer o nome. Sobre essa ação, registrei no caderno de campo: “Como o músico sabia que era ele? [...]. É isso que fazemos [os regentes], sempre corrigir sem dizer o nome da pessoa. Aí, então, a pessoa não sabe que é ela especificamente” (C.C, Ensaio 13, dia 16/11/10, p. 78).

³¹ No original: “hierarchical control often “stifles creativity, fosters dissatisfaction, and demotivates employees”, (Adler and Borys 1996) which may negatively influence the quality of the final product in creative organizations” (KHODYAKOV, 2007, p. 5).

³² Essas informações diziam respeito ao concerto da ópera *La Traviata*, que seria realizado em Araguari (MG), em 19 de novembro de 2010.

O professor Kayami utilizou palavras e termos, nos ensaios, com o objetivo de tornar mais clara a música ou a forma como ele pensava que ela deveria soar. Verifiquei, ao longo da observação, que a experiência do Kayami como *performer*, como músico que tocou com diversos maestros, ia lhe dando subsídios para orientar os ensaios.

4.5.3 Os *spallas* da orquestra

O *spalla* na orquestra é um cargo que requer uma responsabilidade musical junto aos músicos. Na falta do maestro, ele é o regente substituto. Ele fica na primeira estante, do lado esquerdo do maestro e exerce uma função além do maestro de responder musicalmente pela orquestra, “ensinando aos músicos” aspectos das obras musicais. Em um dos ensaios, um violinista, já formado no Curso de Música da UFU, ocupava a última estante da orquestra por questões de composição e não hierárquica. Enquanto o *spalla* não havia chegado, ele ocupou a cadeira do *spalla*. Contudo, tão logo o ocupante da cadeira chegou, ele retornou para a sua estante sem contestações, na última estante atrás de todos os músicos.

Segundo Pichoneri (2005), em uma orquestra profissional

[...] além de uma diferenciação salarial, ser *spalla* de um naipe significa um maior prestígio perante o grupo e também a possibilidade de atuação como solista de acordo com a necessidade de cada obra, ou ainda ser convidado a tocar como solista em outras orquestras (PICHONERI, 2005, p. 89-90).

Ainda, segundo essa autora, a diferenciação de posições na orquestra é definida, “normalmente, levando-se em conta o critério da qualidade técnica e artística de cada músico e quase sempre é uma escolha do maestro, que pode, por vezes, fazê-la em conjunto com os chefes de naipe” (PICHONERI, 2005, p. 89).

No período em que ocorreram as observações, o *spalla* da *Orquestra Camargo Guarnieri* era um músico que estava concluindo o Curso de Música da UFU. Pode-se argumentar que ainda “ser aluno” fez com que esse *spalla* tivesse ações, provavelmente, diferentes de um *spalla* de uma orquestra profissional. Era um estudante como muitos outros músicos da orquestra, estava ali aprendendo como ser um músico de orquestra. Quando o regente dirigia o ensaio, pouco falava

ou dava opiniões a não ser sobre aspectos da execução dos instrumentos de cordas.

A relação professor e aluno não deixou de aparecer em alguns momentos no ensaio, como, por exemplo, quando em um dos ensaios Kayami Satomi discutia como os músicos deveriam se “comportar” e de que forma eles poderiam se envolver mais com a orquestra. Em suas falas, ele explicou aos músicos:

“– Sempre ouçam o *spalla*, não vai tocando, não. Aí a gente tem que ter um super *spalla*”. Falou meio brincando e olhando para o *spalla* e nenhum músico disse uma palavra. Estavam todos olhando para suas partes em silêncio, inclusive o *spalla* (C.C, Ensaio 7, dia 01/11/10, p. 30).

Ainda, segundo essa autora, a diferenciação de posições na orquestra é definida, “normalmente, levando-se em conta o critério da qualidade técnica e artística de cada músico e quase sempre é uma escolha do maestro, que pode, por vezes, fazê-la em conjunto com os chefes de naipe.” (PICHONERI, 2005, p. 89).

O *spalla* é quem tem a responsabilidade das chamadas para o som tradicional do *lá* da afinação. Os músicos, quando chegavam ao ensaio ou estavam tocando partes do repertório, antes do início do ensaio, ao ouvir o som do *lá* da afinação tocado pelo *spalla*, deixavam o que estavam fazendo e “silenciavam-se magicamente”. O som do *spalla* tinha uma função organizadora, reguladora do ensaio.

Essa questão do silêncio no momento do ensaio é um elemento que faz parte da “constituição social e cultural” de uma orquestra (BOZON, 2000, p. 145). É uma representação do que é entendido sobre o ensaiar na orquestra. Ele também está relacionado aos diferentes papéis que músicos desempenham. O *spalla*, quando toca, o seu papel é de fazer com que todos os músicos toquem afinadamente, logo, ele é a referência musical. Relacionado a isso, ele desempenha ainda a função, depois do maestro, de maior responsabilidade musical sobre o ensaio.

Apesar de a afinação ser um elemento bastante característico do ensaio de uma orquestra, o ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri* apresentou características de afinação que são próprias desse grupo, que são manifestações próprias de seus ensaios.

Como mencionei, na *Orquestra Camargo Guarnieri*, quando os naipes se subdividiam, havia o que chamei de “*spalla* dos violoncelos”. Em certos momentos,

essa atuação como *spalla* ficava evidente quando utilizava o arco como batuta para “reger” os músicos dos violoncelos e contrabaixos. As preocupações desse *spalla* eram concernentes ao andamento, com a parte técnica dos músicos, oferecendo exercícios técnicos básicos para que eles conseguissem tocar as passagens. Tinha o objetivo de ajudar os músicos em suas dificuldades e, com esses gestos, procurava mantê-los tocando juntos. Tanto nos ensaios de naípe quanto nos ensaios de estudo e leitura e também nos ensaios gerais, os músicos dos violoncelos e dos contrabaixos olhavam para o *spalla* dos violoncelos sempre esperando alguma informação por meio de um olhar.

Os músicos, nos ensaios, também esperavam do *spalla* decisões quanto às arcadas e às indicações na partitura, sobre a melhor dinâmica, sobre andamento. Quando os músicos tiveram algum problema de leitura rítmica ou de execução de alguma parte das músicas, o *spalla* foi quem interrompeu o processo do ensaio e tomou decisões, direcionando os músicos sobre como deveriam estudar e resolver os problemas que apareciam quando tocavam juntos.

O *spalla*, junto com o maestro, assumiu a responsabilidade musical no ensaio. Foi como se ele conduzisse a orquestra também. Em alguns instantes, quando os músicos tocavam sem o *spalla* eles ficavam desafinados, e o maestro dizia “– Está baixa a afinação” (C.C, Ensaio 15, dia 18/11/10, p. 83).

4.5.4 Chefes de naipes da *Orquestra Camargo Guarnieri*

Os chefes de naípe foram pessoas responsáveis pela ordem e desenvolvimento dos ensaios, principalmente, pelos ensaios de naipes. O chefe de naípe ensaiava as obras do repertório dando condições e subsídios para que os músicos pudessem executá-las essas obras. Eles ainda tinham a responsabilidade de solicitar aos músicos que afinassem seus instrumentos antes que comesçassem a tocar. Enquanto estavam afinando seus instrumentos, o chefe de naípe, assim como o maestro nos outros ensaios, dava instruções aos músicos se estavam “mais alto” ou “mais baixo” da afinação, e também explicava sobre o que os músicos deveriam saber sobre seus instrumentos com relação à afinação.

Em uma orquestra profissional, segundo Pichoneri (2005), normalmente,

[...] o *spalla* de cada instrumento é também o chefe de naipe e, portanto, responsável pela comunicação que se estabelece entre o maestro e os músicos. É de responsabilidade dos chefes de naipes transmitir ao grupo, num primeiro momento de preparação de cada espetáculo, as instruções pelo maestro para execução de cada obra (PICHONERI, 2005, p. 89).

Nos ensaios da orquestra, cada naipe teve seu chefe, e alguns naipes tiveram mais de um chefe de naipe. Como o naipe das cordas ensaiava algumas vezes, subdividido, violinos e violas, violoncelos e contrabaixos, algumas vezes, tiveram dois chefes: a professora violinista e o violoncelista da primeira estante de violoncelos da orquestra. O naipe dos metais também teve mais de um chefe de naipe: o professor de trompete e o professor de trombone.

Quando o naipe das cordas se subdividiu em violinos e violas, ensaiou em outro espaço. A violinista chefe de naipe foi a responsável por esses ensaios e trabalhou exercícios detalhados com os músicos, solicitando a todos que anotassem nas partituras as informações e decisões que estavam sendo tomadas, como mudanças de arco, tipos de arcadas, início e término das frases musicais, dinâmicas que não estavam indicadas na partitura.

4.5.5 O regente substituto

O regente substituto teve duas participações nos ensaios: a primeira, quando esteve responsável por todo o ensaio, e a segunda, quando regeu apenas os últimos dez minutos do ensaio.

Na sua primeira participação no ensaio, a orquestra estava preparando a ópera *La Traviata*. O regente substituto era um músico que possuía experiência de regência coral e já havia preparado a ópera com o Coral da UFU. No ensaio, quando ele regeu os últimos dez minutos do ensaio, o maestro Kayami assumiu a postura de um professor de regência, interrompendo o regente substituto, orientando-o ele como deveria reger, o que deveria fazer, indicando os movimentos, percorrendo sobre a clareza nos gestos e sobre o seu contato visual com os músicos.

No ensaio em que o regente substituto se responsabilizou por todo o ensaio, os músicos ficaram atentos, em silêncio, enquanto ele se acomodou e arrumou as suas partes no espaço à frente da orquestra. Antes de começar a reger, disse aos músicos que iriam estranhar bastante. Ele mostrou a forma como seria o tempo

explicando como iria fazer a entrada para os músicos, e depois de repetirem o trecho da obra musical ele dirigiu-se aos músicos: “– Eu estou aqui é pra isso mesmo” (C.C, Ensaio 17, dia 29/11/10, p. 96).

Pode-se afirmar que, nos ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri*, o ensino/aprendizagem musical esteve relacionado às maneiras como os músicos entenderam o que era solicitado por parte do maestro, ao reconhecimento dos gestos de um maestro, e também às diferentes formas de estudar e compreender a partitura.

4.5.6 Os músicos convidados no ensaio

Foram convidados dois violinistas para fazer parte de um dos concertos da *Orquestra Camargo Guarnieri*, e um deles desempenhou uma parte solística. Foi convidado, ainda, para o mesmo concerto, um cravista, que fez a parte do contínuo em uma das obras musicais. Um desses violinistas que foi solista convidado participou de dois ensaios de estudo e leitura e um ensaio geral, que antecederam o concerto realizado no início do mês de novembro de 2010.

Durante o período da coleta de dados, também fez parte dos ensaios da orquestra um clarinetista convidado, que não tocou em nenhum dos concertos, porém, a convite do maestro Kayami, ficou responsável por um dos ensaios do naipe dos sopros, e também ofereceu *master class* para alguns músicos, conforme comentários dos músicos nos ensaios.

Um dos violinistas convidados era filho de Calimério e também tocou na *Orquestra Camargo Guarnieri* desde criança, vindo a sair para estudar fora da cidade de Uberlândia.

Esses músicos foram convidados pelo maestro para tocarem o repertório juntamente com a orquestra ou para serem solistas, ou porque a obra que seria executada necessitava de um determinado instrumento ou porque algum dos naites precisava ser completado.

Knight (2006) menciona que a composição específica do número de participantes de uma orquestra varia conforme o compositor, que, muitas vezes, pode exigir que se acrescente um instrumento. No caso da *Orquestra Camargo Guarnieri*, a participação de um músico convidado no concerto também se deu porque houve uma exigência da composição de se ter um *contínuo* [cravo]

acompanhando a obra musical. Nesse caso, o músico convidado para tocar a obra foi o professor Calimério Soares. Registrei no meu diário de campo: “Calimério fará uma participação tocando o contínuo [cravo] na obra de Vivaldi³³ [...]. E, então, a orquestra conta com dois contrabaixos, dois violinos de orquestras profissionais e um cravista” (C.C, Ensaio 9, dia 03/11/10, p. 46).

Nos dois primeiros ensaios que contaram com a participação do violinista convidado, embora os músicos da orquestra já houvessem estudado e preparado as arcadas nas obras musicais, com a chegada dele, foi como se os músicos estivessem recomeçando e tiveram que remarcar as arcadas. Desenvolveram um trabalho detalhado nas obras e, à medida que eles foram tocando, deixaram de interromper a execução para tratar de algum assunto ou decidir sobre algo referente tanto à partitura quanto à execução. No ensaio geral, os músicos já estavam tocando sem paradas e pensando em outros detalhes diferentes dos que foram tratados nos ensaios de estudo e leitura, como, por exemplo: o local do concerto, o horário da apresentação, a ordem das obras.

O clarinetista convidado foi um músico que participou no ensaio do naipe dos sopros. Nesse ensaio, o clarinetista ficou responsável pelo ensaio desempenhando as mesmas responsabilidades dos chefes de naipe. Ele se posicionou a frente dos músicos que estavam com suas cadeiras dispostas em formato de semicírculo e, antes de pedir aos músicos para tocarem, ele solicitou-lhes que afinassem seus instrumentos. Depois de ouvir um trecho de uma das obras que estavam ensaiando, o clarinetista convidado os interrompia e explicava como achava que deveria ser executada cada parte em cada instrumento, e depois, para que os músicos compreendessem, solicitava que eles tocassem mais lento e tocando juntos iam aumentando a velocidade.

É bom destacar a participação do professor Calimério, como músico, na orquestra. Quando voltei aos dados, ler a descrição do ensaio nove não foi algo fácil. Calimério Soares faleceu nesse entremeio, no ano de 2011. Foram muitos anos com sua presença na orquestra, não poderíamos mais ouvi-lo tocar o cravo e nem mesmo esperar que ainda criasse obras, compostas especificamente para essa orquestra. Naquele ensaio, realizado em novembro de 2010 registrei no meu

³³ *Concerto para quatro violinos em si menor* op. 3, nº 10 RV 580.

caderno de campo: “Quando terminam o ensaio, Kayami diz, levantando as mãos: Muito obrigado Calimério. É uma honra” (C.C, Ensaio 9, dia 03/11/10, p. 47).

5 O ENSAIO DA ORQUESTRA CAMARGO GUARNIERI COMO TEMPO E ESPAÇO DE ENSINAR/APRENDER MÚSICA

A *Orquestra Camargo Guarnieri* é “orquestra” em sua organização hierárquica, na rotina dos seus ensaios, na organização do espaço, no repertório para seus concertos. Uma orquestra que já faz parte de um mundo organizado, independente do seu vínculo na universidade.

A orquestra, segundo Costa (2003, p. 1), é “uma instituição ortodoxa para alguns, anacrônica para outros, traz a convergência de esforços individuais e coletivos para manter uma tradição longamente cultivada, a expressão musical do passado e a oportunidade para futuros voos sonoros”.

Para Spitzer e Zaslav (2002), a orquestra é um grupo de músicos que executa os instrumentos conjuntamente, e, para isso, precisam de um alto grau de disciplina musical. Nessa disciplina musical, estão incluídos a busca por uma uniformidade e o desenvolvimento da capacidade de tocarem, rigorosamente, o que está escrito na partitura. Dessa forma, os músicos, ao fazerem parte de um grupo orquestral, têm a necessidade de reconhecer as especificidades do espaço do ensaio: sua disciplina, a questão da “uniformidade musical”, conhecer, compreender e aceitar a estrutura do que é uma orquestra.

Pesquisar sobre o ensinar/aprender no ensaio não é uma tarefa simples, pois demanda entender também o que é a “generalização dos atributos” (TEDESCO, 2003, p. 35). É como se as pequenas particularidades existissem porque estão inseridas no contexto da orquestra, fazem parte somente da organização social da orquestra, e, de uma forma mais ampla, “sem o conhecimento das margens (do que lhe dá especificidade) e da capacidade de ação não podemos interpretar a vida cotidiana” (TEDESCO, 2003, p. 35).

Partindo da ideia de que o ensaio é um espaço organizado e que tem suas características voltadas para o mundo da orquestra, segundo Schutz (1970, p. 79), ele é “um mundo social organizado”. Um mundo social compartilhado por vários músicos que, por sua vez, fazem parte de vários mundos. Em cada mundo vivido, o indivíduo cria seus significados de pertencer a cada um dos grupos sociais dos quais faz parte (SCHUTZ, 1970).

Segundo Schutz (1970), quando as pessoas se relacionam com diferentes grupos, elas têm formas de personalidade, e essas formas serão diferentes para cada grupo. Esse estudo nos leva a entender que as pessoas não são a totalidade no grupo em que estão, e isso acontece porque “uma personalidade única é precisamente aquilo que não pode ser repartido com os outros” (SCHUTZ, 1970, p. 84).

Schutz (1970, p. 79), ao esclarecer sobre essa questão do espaço social, afirma que uma pessoa “nasce num mundo que existia antes de seu nascimento e que, logo de partida, não é um mundo simplesmente físico, mas também um mundo sociocultural”.

Dessa forma, o ensaio como espaço social e que não deixa de estar inserido em um contexto social ainda mais amplo, que é o da orquestra, é entendido como sendo um lugar no qual os músicos vivenciam suas experiências de ensino/aprendizagem em um tempo e espaço comuns.

5.1 O mundo organizado da orquestra e do ensaio

Sabe-se que o mundo organizado da orquestra é resultado de um “processo histórico e diferente” (SCHUTZ, 1970, p. 79) e que, em cada cultura, em cada sociedade, esse mundo se constituirá de forma diferente.

Alguns traços do mundo organizado da orquestra podem ser encontrados em outros grupos ou mundos sociais, como “sexo, idade,” também “hierarquias de superioridade e de subordinação, de líder e seguidor, dos que estão no poder e dos que são subjugados” (SCHUTZ, 1970, p. 79). Por exemplo, Bozon afirma que a Orquestra Sinfônica da cidade de *Villefranche*,

[...] reproduz as divisões de idade e as divisões sociais. A função mais prestigiosa³⁴ aquela dos primeiros violinos, escolhe indivíduos, e mais tarde o de meio social abastado. Em troca, aqueles que têm papel mais intermitente e que estão mais distanciados do maestro, os metais e as percussões, apresentam características opostas (juventude meio social mediado ou modesto) (BOZON, 2000, p. 160).

³⁴ Prestígio que provém tanto da ‘nobreza’ dos instrumentos de cordas como da proximidade do maestro – nota 18 (BOZON, 2000).

Bozon (2000) menciona que há diferenciação entre os grupos musicais e em cada grupo musical. Na condição de grupo musical, a orquestra, “a representatividade mais acabada da legitimidade musical”, tem uma “distribuição das funções relativamente rígida”, sendo que “a hierarquia musical na orquestra é então também uma hierarquia social” (BOZON, 2000, p. 260).

Compreende-se, assim, que o músico, no ensaio de orquestra, o vivencia como um mundo social, “como uma rede fina de relacionamentos sociais, de sistemas de signos e de símbolos com sua estrutura de significado particular, de formas institucionalizadas de organização social de sistemas de *status* e prestígio etc.” (SCHUTZ, 1970, p. 80).

Schutz (1970) esclarece que o fato de assumir o mundo como um “pressuposto inquestionável” é considerar, a partir do senso comum, que o mundo vai continuar sendo “da mesma maneira como foi até aqui”, e que aquilo que se fizer “poderá ser realizado de forma semelhante, e trará resultados essencialmente semelhantes”. Isso nos remete a “pensar como sempre” (SCHUTZ, 1970, p. 80).

Diante disso, é possível ver que o ensaiar assumiu aspectos desse sistema de signos e do “senso comum” tanto no que se refere à sua função de preparar um repertório de obras musicais, como nas “normas” que vão sendo incorporadas no que se refere ao como se portar, as ações esperadas de cada músico, no ensaio.

Por um lado, “o ensaiar” passou por uma construção sem que alguém explicasse aquele sistema de signos e símbolos. Os músicos sabiam que, quando estivessem nos ensaios de estudo e leitura e nos ensaios gerais, eles não poderiam agir como nos ensaios dos naipes, e sim deveriam ter ações e posições diferentes e condizentes com aquele ensaio. Por outro lado, os mundos particulares foram fazendo com que os modos de ensaiar fossem subvertidos quando, por exemplo, os músicos demonstraram que, ao tocarem “sozinhos”, antes do horário estabelecido para o início e o término do ensaio, eles eram independentes nas suas ações. Essa independência mudava com a chegada do chefe de naipe, como registrei no caderno de campo:

O chefe de naipe chegou e, então, acontece uma mostra de virtuosidade, uma grande escala, um cromático da clarinetista, agora com sons bem definidos, nada de ensaios ou tentativas. Apenas as madeiras sobressaem agora com a pessoa do trompetista chefe de naipe presente, [os músicos] sem palavras e os sons são mais definidos (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 7).

Nesse contexto, mesmo sendo uma orquestra com essa formação, ou não tendo um espaço definido para o ensaio, os músicos assumiam seus papéis conforme as hierarquias e ensaiavam as obras musicais. Na rota do ensino/aprendizagem, alguns aspectos específicos desta orquestra foram observados, como a utilização de Cd's para aprenderem/ensinarem música, as relações de afeto, de respeito entre os músicos.

5.2 O ensaio como espaço social

Este trabalho adota uma abordagem ampla de educação musical, que, para Kraemer (2000), como área de conhecimento, divide seu objeto de estudo com as chamadas “ciências humanas”, filosofia, antropologia, pedagogia, sociologia, ciências políticas, história, sendo que a pedagogia da música³⁵ ocupa-se

[...] com as relações entre a pessoa(s) e a(s) música(s) sob os aspectos de apropriação e transmissão. Ao seu campo de trabalho pertence toda prática músico-educacional que é realizada em aulas escolares e não escolares, assim como toda cultura musical em processo de formação (KRAEMER, 2000, p. 51).

Sob essa perspectiva, o conhecimento pedagógico-musical

[...] não se encontra exclusivamente dentro dos institutos científicos. Por causa do cruzamento singular da prática músico-educacional com a reflexão pedagógico-musical ele diz respeito a todas as pessoas que transmitem conhecimentos e habilidades próprios da música, portanto, também jornalistas especializados em música, regentes, músicos de igreja e professores particulares de música, entre outros. [...] Pais, políticos da área educacional, mas também crianças e jovens têm uma idéia sobre a transmissão de música. Nas instituições pedagógico-musicais o pensamento e o querer pedagógico-musical encontram-se à disposição junto aos receptores. A variedade destes pensamentos terminam em decretos, diretrizes, em cancionário, livros didáticos, documentos e métodos mas, também, em biografias, autobiografias, registros de diários, romances, filmes de cinema e imagens (KRAEMER, 2000, p. 65).

Tendo em vista essa exposição de Kraemer (2000), pode-se visualizar o ensaio de orquestra como um lugar rico, no qual é possível visualizar uma

³⁵ Termo pouco utilizado no Brasil e que em outros países como Alemanha é utilizado para designar a área da educação musical como campo de conhecimento.

diversidade de acontecimentos, como o fato de os músicos tocarem juntos e estarem ali construindo a execução, interpretação e performance musical.

Para Trajano (1984, p. 47), o ensaio é o momento em que os músicos se preparam para o ritual do concerto e é “a sequência de ensaios que faz nascer a orquestra enquanto totalidade”. Como ritual o concerto

[...] é claramente um ritual com uma sequência de comportamentos, ações, gestos e palavras ordenados através da utilização de símbolos pertencentes ao estoque cultural dos grupos sociais que dele participa. Os símbolos rituais deixam mostrar certos padrões característicos de convencionalidade, condensação, cristalização e deslocamento de significação, fazendo com que o rito transmita, intensifique, controle e crie socialmente a experiência com a música (TRAJANO, 1984, p. 47).

O ensaio, nesta pesquisa, é visto como um espaço onde se ensina e se aprende música, espaço tal como concebido por Bourdieu (1997, p. 160). Para esse autor, os espaços são físicos e sociais, sendo que “os agentes são constituídos como tais em e pela relação” com os espaços, os “lugares” em que vivem. Sendo que o espaço social consiste

[...] no conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas às outras, definidas umas em relação às outras por sua *exterioridade mútua* e por relações de proximidade, de vizinhança ou de distanciamento e, também por relações de ordem, como acima, abaixo e *entre* (BOURDIEU, 2004, p. 19).

Na perspectiva do ensaio como um espaço social, os músicos se constituem e são constituídos na(s) relação(s) que estabelece(m) com os demais e com o conhecimento musical.

Schutz (1964b, p. 161) menciona que “a maior parte do conhecimento musical [...] é de origem social”. Ao executar uma obra, o músico parte das experiências musicais que ele traz consigo, e “esse acervo de experiências se refere indiretamente a todos seus semelhantes, passados e presentes, cujos atos e pensamentos contribuíram para edificar seu conhecimento” (SCHUTZ, 1964b, p. 161).

Tedesco (2003, p. 39) elucida que as formas sociais são constituídas. Para esse autor, a organização social está relacionada com a “divisão de funções” dos trabalhos que as pessoas desenvolvem, e que as próprias normas comportamentais provocam “desejos de distinção”. O ensaio é esse espaço no qual os músicos têm

suas funções e interpretam seus papéis divididos por grupos: os naipes das cordas, sopros e percussão, e os grupos de músicos dos primeiros violinos, dos segundos violinos, das violas, das flautas, dos violoncelos, dentre outros. Os músicos que estão sozinhos em seus instrumentos não deixaram de demonstrar suas afinidades com outros músicos.

Trajano (1984), em sua pesquisa na Orquestra Sinfônica Brasileira, afirma que, no ensaio, havia uma distinção entre os músicos das cordas e os músicos dos sopros, havia uma hierarquia entre eles: os músicos das cordas, como tocam mais notas, participam mais tempo no ensaio, tocando seus instrumentos, enquanto os músicos dos sopros têm mais pausas. Eles ficam mais tempo sem tocar seus instrumentos o que lhes propicia, por exemplo, observar os erros do maestro, enquanto os das cordas, como não têm tempo para isso, apenas olham na partitura e tocam o tempo todo do ensaio. Sob essa óptica, para Trajano (1984), o ensaio de orquestra não é um lugar de igualdade e de uniformidade, pelo contrário, é um lugar de diferenças.

Nessa mesma direção, Bozon afirma que a música é:

[...] um fenômeno transversal, que perpassa todo o espaço de uma sociedade, a prática musical constitui um dos domínios onde as diferenças sociais ordenam-se da maneira mais clássica e marcante, mesmo se os agentes sociais, mais seguido e constantemente que em outros campos, se recusem a admitir que a hierarquia interna da prática é uma hierarquia social. (BOZON, 2000, p. 147).

Nesse sentido, o fenômeno musical para Bozon (2000, p. 147-148) “joga um papel importante no ‘vivido’ pelos praticantes”, visto que, com o seu caráter social, a prática musical em si “implica relações entre as pessoas que tocam juntas, e induz, ao mesmo tempo, a um processo de diferenciação entre grupos de músicos”.

O ensaio da orquestra é estudado tendo em vista como os músicos aprendem a partir das regras do ensaio: como se eles são constituídos, as regras de como se sentar, onde sentar e as formas de aprender estão ligadas à responsabilidade de quem tem o papel de ensinar como acontecem essas tramas quando estão no ensaio. Os músicos vivenciam experiências de ensino/aprendizagem musical em um contexto socialmente organizado.

Muitas vezes, pensa-se que o ensaio não é um lugar onde se aprende, mas um momento no qual os músicos chegam com suas partes prontas, já estudadas.

Esse aspecto faz parte do caso, que é estudar tanto como os músicos que aprendem nesse espaço, quanto como esse espaço se traduz na vida deles, como eles vão se tornando parte desse espaço do ensaio mediante suas aprendizagens musicais ou não.

As relações sociais que se estabelecem, quando esses músicos tocam juntos no ensaio, se preparam para os concertos, as diferentes responsabilidades estabelecidas no ensaio no que se refere à sua organização, o contato com uma obra musical que, nem sempre, ou na maioria das vezes, faz parte da cultura ou do convívio diário daquele músico, a aquisição de experiências e de vivências musicais na compreensão do discurso musical, as trocas seguidas por esses músicos na construção do conhecimento musical em/no grupo, são fundamentais no processo de construção sociomusical no ensaio.

5.3 Os músicos como grupo social

Compreender o ensino/aprendizagem no ensaio envolve as questões concernentes aos conteúdos musicais do ensaio, bem como a compreensão de como é formado esse grupo, onde acontece o ensaio de orquestra. Schutz (1970) considera que um grupo é “formado por um processo através do qual, muitos indivíduos unem partes de suas personalidades – impulsos específicos, interesses, forças – enquanto o que cada personalidade realmente é permanece fora dessa área comum” (SCHUTZ, 1970, p. 84).

Faz-se necessário considerar que os músicos não só tocam no ensaio da orquestra, como vivem diferentes “mundos”, vindos de diferentes situações, pois o “indivíduo sempre é membro de numerosos grupos sociais” (SCHUTZ, 1970, p. 84). Nesse pensamento, os músicos da orquestra são pessoas que se situam “na interseção de diversos círculos sociais” e essas diversidades estão relacionadas a quanto mais “diferenciada for a personalidade” desse músico (SCHUTZ, 1970, p. 84).

Pensar o ensaio é ver um grupo de músicos, juntos, mas também um instrumentista individualmente. No ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*, todos os músicos participavam conjuntamente de um ambiente comum de trabalho. Esse ambiente comum de trabalho é considerado, por Schutz (1970), como um lugar no qual um músico está “unido com o Outro numa comunidade de pessoas” (SCHUTZ,

1970, p. 161). Para esse autor, “não poderíamos ser pessoas para os outros e nem mesmo para nós próprios se não pudéssemos encontrar com os outros um ambiente comum como contrapartida da conexão intencional de nossas vidas conscientes” (SCHUTZ, 1970, p. 161).

Segundo Schutz (1970), cada músico, mesmo compartilhando com outros e vivendo nesse ambiente que é “comum” a todos, tem suas particularidades consideradas pelo autor de “ambiente subjetivo particular”. Esse mundo privado de cada um “é dado a ele, e a ele somente” (SCHUTZ, 1970, p. 161).

Esses “mundos particulares” também levam os músicos a terem ações bastante próprias nos ensaios. Trajano (1984) ressalta que os músicos, quando chegam para os ensaios, já tocam seus instrumentos, estudam suas partes, o que eles entendem como sendo necessário para sua participação, sua execução na orquestra profissional. De acordo com esse autor, “a maioria dos músicos que chegam mais cedo para estudar e para esquentar seus instrumentos são músicos jovens dos violinos e metais” (TRAJANO, 1984, p. 100). Com a intenção de estudar os trechos difíceis do repertório, o “esquentar o instrumento é apenas uma necessidade técnica” (TRAJANO, 1984, p. 100). Se os músicos dos sopros, dos metais e das madeiras precisam esquentar seus instrumentos, os músicos das cordas precisam aquecer seus dedos. Conforme Trajano (1984), os músicos mais jovens chegam mais cedo porque, geralmente, são músicos que não têm uma estabilidade naquela orquestra, e, logo, mostram suas habilidades almejando um possível vínculo profissional.

No caso da *Orquestra Camargo Guarnieri*, essas ações também aparecem, mas as motivações são diferentes. Os músicos, a maioria deles, além de aquecerem seus dedos e/ou aquecerem os instrumentos, precisavam rever as passagens das obras musicais para conseguirem tocar com o grupo no ensaio. A participação desses músicos nos ensaios os conduzia à responsabilidade de terem que “tocar corretamente” os vários trechos, com o objetivo de não comprometer, no concerto, as obras musicais que estavam sendo preparadas. Nesse aspecto, conseguir realizar esses trechos era importante, o que os levava a um certo tipo de tensão nos ensaios.

Pode-se compreender, então, que o músico que tem a experiência de ensaiar na orquestra, ambiente que é comum a todos, tem a sua “esfera” que lhe é

particular, e que é no seu “mundo privado”, que ele tem conhecimento e autonomia (SCHUTZ, 1970, p. 161).

Apesar do mundo privado de cada um, os músicos compartilham interesses que os constituem como grupo. Por exemplo, os músicos da *Orquestra Camargo Guarnieri* que assinavam listas de presença por cursarem disciplina de Prática de Orquestra demonstravam, aparentemente, prazer por estarem participando da orquestra e dos ensaios. Ao tratar sobre a importância de um grupo para seus membros, Schutz (1970) afirma que “é frequentemente descrito como um sentimento entre os membros de que eles pertencem ao conjunto, ou de que compartilham interesses comuns” (SCHUTZ, 1970, p. 82).

Tendo como suporte o pensamento de Schutz, entende-se que os músicos têm seus diferentes tempos, tanto interiores como exteriores, e essa diferença os faz olhar e compreender “o mesmo objeto que o seu parceiro, mas com coloridos que dependem de seu determinado Aqui e seu fenomenal Agora” (SCHUTZ, 1970, p. 161). Para esse autor, na vida diária, o comportamento e os pensamentos das outras pessoas são considerados objetos vivenciados por nós, pois “captamos o pensamento do outro na sua presença vívida [...] a fala do outro e a nossa escuta são vivenciadas em simultaneidade vívida” (SCHUTZ, 1970, p. 162).

Schutz (1970, p. 163) considera presente vivido a experiência em grupo. Nessa perspectiva, sabemos mais uns dos outros do que de nós mesmos, pois “não podemos captar nosso próprio agir em seu presente real; podemos apenas captar aquele passado de nossos atos que já foram, mas vivenciamos os atos do outro no seu desempenho vívido”.

Pensar nas relações sociais no ensaio da orquestra, conseqüentemente, passa pela compreensão da outra pessoa e que, no caso, é o outro músico no ensaio. Para Schutz, a noção do que seria compreender o “outro” é ambígua. Isso se refere a olhar o outro a partir das “experiências vividas de você” (SCHUTZ, 1970, p. 164). Ainda dentro dessa ambiguidade, é importante entender que “só podemos interpretar experiências pertencentes a outras pessoas em termos das experiências que nós próprios vivemos delas” (SCHUTZ, 1970, p. 166).

Com base em Schutz (1970), a experiência de tocar com o outro no ensaio é uma questão ambígua. Os músicos vivenciaram nos ensaios situações de convicção do que estavam fazendo, e demonstravam isso, bem como, em alguns momentos, revelaram, também, incerteza com a forma como estavam tocando e/ou abordando

algum tema, no caso dos chefes de naipe ou responsável pelo ensaio. Isso ficou claro por causa da maneira como eles se olhavam, como eles paravam e “testavam” sozinhos seus instrumentos no ensaio. Essa ambiguidade pôde também ser observada nas decisões relacionadas ao ensino/aprendizagem que os chefes de naipe, ou o maestro, ou os músicos assumiram entre eles nos ensaios.

5.4 Os músicos tocando juntos no mesmo “tempo” e “espaço”

No espaço do ensaio, os músicos vivenciam um mundo sociocultural, que é um espaço complexo no qual ensino/aprendizagem musical não acontece somente com/no grupo. Mas como um espaço que é composto por diferentes vias, individuais e coletivas, um processo compartilhado, não desconsidera as nuances como grupo orquestral.

Nesse aspecto, o ensino/aprendizagem no ensaio não desconsidera a orquestra, que é uma organização social, por esse motivo, o ensaio é um espaço formado por “teias de relações sociais direcionadas umas às outras, portadoras de sentidos atribuídos a elas” (SIQUEIRA, 2001, p. 48).

Nesse espaço do ensaio, o ensino/aprendizagem aconteceu não apenas por os músicos estarem juntos, mas por compartilharem ensino/aprendizagem. Na concepção de Schutz, “outra pessoa está ao alcance da minha experiência direta quando ela compartilha comigo um tempo comum e um espaço comum”. Durante esse “tempo comum” no processo ensinar/aprender, os músicos vivenciaram “mínimas relações sociais [...] ações recíprocas e mútuas entre os indivíduos” (SCHUTZ, 1970, p. 180).

Para Schutz (1970), o compartilhar o tempo comum é quando as experiências caminham e “fluem lado a lado”, possibilitando as experiências em grupo. O ensaio é o espaço no qual os músicos vivenciam a construção da música e, simultaneamente, a consciência da “existência física do outro” (SCHUTZ, 1970, p. 196). Está incluído nessa existência física do outro a intenção de comunicação por intermédio de “uma expressão facial involuntária, um olhar furtivo, corar, tremer, o modo de andar do outro, [...] qualquer evento fisiológico pode ser interpretado como signo da cogitação de um semelhante” (SCHUTZ, 1970, p. 197).

Esse vivenciar juntos um tempo e um espaço “é essencial para a situação face a face” (SCHUTZ, 1970, p. 180-181), e pode nos remeter a conscientizar que o

outro está lá, no mesmo lugar que “eu”. Esse reconhecimento de um “outro ser humano vivo e consciente” envolve considerá-lo como outra pessoa, e a minha percepção dessa outra pessoa, ou seja, a “minha percepção dela como presente [tempo]”. Esse autor esclarece que o fato de as pessoas estarem juntas não as faz serem iguais, mas “encontramos pessoas reais com características próprias e traços pessoais” (SCHUTZ, 1970, p. 181).

No relacionamento do “nós” no ensaio, estão envolvidas conversas que podem ser “animadas ou insípidas, tensa ou casual, séria ou leve, superficial ou bastante pessoal” (SCHUTZ, 1970, p. 186). Nessa “situação face a face”

[...] vejo o meu parceiro diante de mim. Enquanto olho seu rosto e seus gestos e ouço o tom de sua voz, torno-me consciente de muito mais do que aquilo que ele deliberadamente está tentando me comunicar. Minhas observações acompanham cada momento de sua corrente de consciência conforme ele transpira. Como resultado, estou incomparavelmente melhor sintonizado com ele do que comigo mesmo (SCHUTZ, 1970, p. 186).

Pelos dados coletados, é possível constatar que existem olhares que foram destacados, formas de falar diferentes, que incluem: tons de voz, a fala mais rápida, a fala mais calma e mais lenta. Como no exemplo: “Os músicos terminam juntos [o *spalla* e a primeira estante de violoncelos] olham um para o outro dão um sorriso” (C.C, Ensaio 4, dia 25/10/10, p. 19). Schutz (1970, p. 187) entende que “esse cruzamento de olhares, esse espelhamento um do outro, de mil facetas, é um dos traços únicos da situação face a face”.

As gargalhadas dos músicos nos ensaios apareceram em diversos momentos por diferentes motivos. Um dos acontecimentos em um ensaio de naípe, quando eles riam e eu me vi rindo também, registrei no caderno de campo: “Eu também acho graça, aí parece que eu estou no meio deles. Não dá para separar, em alguns momentos, eu vendo, assistindo e eles ensaiando” (C.C, Ensaio 12, dia 11/11/10, p. 70). Outro lance ocorrido entre os músicos foi quando “um trompetista ri do outro trompetista [...] e olha para o professor tentando comunicar [como se quisesse dizer algo]” (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 10). Em outro caso, também, um violista sorri porque todos sorriem, “um riso em resposta ao riso dos outros”, como diria Pais (2003, p. 116).

No ensaio, essa situação pode ser considerada como um “mundo do nós” (SCHUTZ, 1970, p. 189), no que os músicos adquirem outros modos de fazer e são

influenciados entre eles, sendo que a forma como nos “atentamos para as nossas experiências conscientes é realmente modificada pelo nosso relacionamento um com o outro” (SCHUTZ, 1970, p. 189). Para Schutz, quando os músicos estão tocando juntos, eles estão em situação face a face, o que os leva a olhar para suas experiências musicais de maneira nova.

Durante a pesquisa, pensava: O que motivava os músicos a estarem tanto tempo juntos? Naqueles ensaios, por tanto tempo e tantas vezes por semana? Como eles compreendiam não só a música, mas também a forma de serem e estarem juntos naquele lugar? Schutz considera as motivações que são recíprocas entre pessoas que compartilham um tempo e um espaço e que é comum na situação face a face, quando acontece uma “descoberta específica dos motivos da outra pessoa” (SCHUTZ, 1970, p. 190).

5.5 Formas de comunicação no ensaio

Os músicos, quando passam a integrar uma orquestra, têm a responsabilidade de interpretar o que a obra do compositor comunica para o ouvinte ou para a plateia. O “processo de comunicação”, nos ensaios, envolve tanto essa responsabilidade de transmissão da obra, a compreensão do que é ensinado pelo maestro, *spalla* e chefes de naipe sobre a obra musical quanto à vivência dos músicos, por estarem inseridos em um ensaio em grupo, as maneiras de se comunicar entre si, as suas “relações sociais” (SCHUTZ, 1964b, p. 153).

Por meio da interação, os indivíduos se comunicam entre si. Turner (2000), com base em G. H. Mead, entende a interação como uma emissão mútua de sinais e de gestos. Desse modo, os sinais e gestos podem ser analisados no ensaio de maneira que os músicos estão sempre interpretando o que os outros músicos fazem conforme o que pensam naquele espaço. Assim, interação social é “um conjunto de comportamentos (gestos) que as pessoas emitem e que os outros aceitam como significando um tipo e curso de ação particular” (TURNER, 2000, p. 67).

Na concepção de Turner (2000), o grupo desempenha uma função na vida do indivíduo, e o grupo desempenha um poder na formação da autoimagem daquele que está inserido nele, como explica: “nos vemos refletidos nos gestos dos outros que são importantes para nós” (TURNER, 2000, p. 95). O autor esclarece sobre a

ideia de que existe a tendência de cada indivíduo adquirir símbolos culturais dos grupos que são implantados nas relações sociais.

Uma estrutura de comunicação e as formas de se comunicar são características em cada ambiente de trabalho, pois os indivíduos se relacionam e vão criando seus códigos para se fazerem entender. No caso da *Orquestra Camargo Guarnieri*, os músicos adquiriram e foram descobrindo essa linguagem ao longo do processo do ensaio.

Schutz (1964b) chama as estruturas de comunicação no ensaio de “sistema semântico”, que é essa comunicação pela qual é possível transmitir a música que foi criada pelo compositor, e que é interpretada pelo músico. O interesse, nesta pesquisa, é assimilar o ensinar/aprender no ensaio, considerando as relações sociais na execução conjunta de músicos.

No ensaio, estão envolvidas as linguagens que são verbais, as linguagens gestuais ou corporais, e essas linguagens estão interligadas à linguagem musical, que tem relação com a compreensão da partitura, com a compreensão do repertório. Nesse sentido, os músicos estão lidando, no ensaio, com toda essa estrutura de linguagens e, como expõe Schutz (1964b, p. 154): “o processo comunicativo é realmente a base de todas as relações sociais possíveis, [...] toda comunicação pressupõe a existência de algum tipo de interação social”.

Schutz (1964b, p. 253), fundamentado em G. H. Mead, faz uma análise do “caráter específico de todas as interações sociais vinculadas com o processo musical”. Esse autor, quando apresenta a “comunicação com gestos, símbolos e expressões” na execução musical conjunta, assinala que a orquestra está contextualizada nessa linguagem de gestos e símbolos.

Schutz (1964b), ainda, refletindo sobre a comunicação, afirma que

[...] se o processo comunicativo é realmente uma base de todas as relações sociais possíveis, assim ao contrário, toda comunicação pressupõe uma existência de algum tipo de interação social que, onde é uma condição indispensável de toda comunicação possível, não integra o processo comunicativo nem pode ser captada por ele (SCHUTZ, 1964b, p. 154).

O fato de os músicos estarem juntos permite enxergar que enquanto alguém está tocando, ou ensinando, ou demonstrando, ou sendo visto, estão ocorrendo,

simultaneamente a isso, “interpretações objetivas de suas palavras e gestos” (SCHUTZ, 1970, p. 191).

Foi surpreendente a forma de comunicação na *Orquestra Camargo Guarnieri* do maestro com os músicos, dos músicos com o maestro, dos músicos com os músicos. A primeira constatação foi de que a comunicação verbal no ensaio não era a única forma de comunicação. Os gestos, os olhares e os movimentos corporais também fizeram parte do/no ensaio.

Schutz (1970) discorre que a “relação face a face” envolve a “existência física do outro”. Nesse tipo de relação, os signos são muito importantes. São considerados signos os movimentos, os gestos, as intenções de voz, o caminhar, o movimentar coisas, os próprios instrumentos.

No ensaio, os músicos lidaram com esses signos, presentes em suas falas ou em suas poucas falas, em seus gestos, nos sons produzidos, o que demonstra que o ensaio é composto por uma relação que é face a face. Esses signos constroem uma forma singular, característica própria desse espaço. No ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*, para indicar que aprenderam algo nele, os músicos construíram formas de se comunicarem, não eram gestos combinados, e não houve também um “ensinar” ou uma “preparação” dos músicos para se apropriar de tais códigos.

Schutz (1970) continua ressaltando que, no contexto do relacionamento face a face, existem aqueles signos que se apresentam com uma “distância no tempo e no espaço” (p. 196), por meio de uma “lembrança” de uma “recordação” (p.197). Em um dos ensaios, um dos contrabaixistas deu uma sugestão ao regente, dizendo “a regência orquestral privilegia a clareza”. O contrabaixista, logo em seguida, explicou o que viria a ser esta “clareza”. Ele ensinou como era a regência coral, deixando o arco do contrabaixo em uma das mãos e fez gestos com a outra mão, e completou: “– É uma coisa que o Ivo Cruz cobrava muito da gente. Você conhece?” (C.C, Ensaio 17, dia 29/11/10, p. 96).

Os músicos, ao se integrarem à orquestra, passavam por uma compreensão das formas de convivência que são próprias de um ensaio de orquestra. Diante disso, o ensaiar assumiu aspectos do “sistema de signos e símbolos”, e isso abarcou a tradição orquestral, as experiências do “passado” (SCHUTZ, 1970, p. 102-104). Um passado de experiências em outros grupos orquestrais e/ou de câmara tocando juntos, bem como as que vivenciaram, ao longo do tempo, nos ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri*. Desse modo, as práticas pedagógicas no ensaio não

estavam associadas apenas ao que estavam realizando naquele momento dos ensaios, mas a todo um estoque de conhecimento, dos músicos, de suas experiências, e de toda a tradição orquestral. O ensinar/aprender, naquele “presente vivido” (SCHUTZ, 1970, p. 164) no ensaio desse grupo, por exemplo, teve percursos peculiares e, de alguma maneira, os músicos encontraram uma forma e um momento para as falas, os olhares, as ajudas entre eles, as perguntas, as observações.

Schutz (1970) leva a entender que, na situação face a face, os movimentos, os gestos e suas interpretações são resultados não apenas do “Agora”. Tanto os gestos quanto as suas interpretações podem ser motivados por lembranças que não são externas e que podem não ser entendidas, fazendo parte de um mundo que é interior.

Nesse caso, esses signos, que são compartilhados, podem não fazer parte do tempo ou espaço vivido pelo indivíduo no/pelo grupo, mas demonstram estar muito vivos no ensaio. Participei desse momento vivido e dessa lembrança, quando escrevi “eu me lembro disso, como se fosse hoje, [um dos violinistas naquela época] me dando uma aula de regência, durante o ensaio, naquele tempo. É como se eu tivesse entrado no ensaio naquele momento, virtualmente, e voltado a essa mesma situação, no início da orquestra. Cruzamento” (C.C, Ensaio 17, dia 29/11/10, p. 96).

Pensar sobre esses signos foi muito importante no ensaio, porque, durante a maior parte do tempo de ensaio, os músicos tocavam seus instrumentos e não falavam. Uma das dificuldades enfrentadas no início das observações foi a de observar o ensinar/aprender a partir das falas dos músicos, pois, a maioria das falas era do maestro, dos chefes de naipe, músicos convidados e do *spalla*.

Em alguns momentos, os músicos foram cobrados para não falarem, e, em outros, foram cobrados porque eles deveriam ter falado. No caso dos segundos violinos, a violinista chefe de naipe, constatou, depois de repetirem diversas vezes, que as arcadas estavam “todas erradas”. Ela esclareceu aos músicos que, se eles não falassem, não teria como descobrir se estavam erradas. Nesse instante, os músicos dos segundos violinos não se moveram, ficando em total silêncio.

Observando os ensaios, percebi que as palavras, em sua maioria, eram acompanhadas por gestos, olhares, formas faciais, um movimento com os braços, cabeça ou sobrancelha. Em um dos ensaios, enquanto o *spalla* tocava o solo, os olhares dos músicos para ele, que estava substituindo o violinista convidado, eram

de curiosidade: “Todos estavam olhando para ele, alguns até regendo, talvez dando uma forcinha, conferindo, [...] batendo a cabeça. [...] O rapaz estava com as mãos transpirando” (C.C, Ensaio 5, dia 27/10/10, p. 23). Esses eram olhares acompanhados de um tipo de sentimento ou de “força”, ou de “companheirismo”, que eles manifestaram naquele momento. É importante destacar que, nessa orquestra, o *spalla* era um aluno do Curso de Música. Pode-se assegurar que músicos e *spalla* se viram sujeitos do processo de ensinar/aprender.

Dos autores que estudaram a comunicação nos ensaios, além de Schutz, estão Kaplan (1955); Freire, Collet e Vanzella (2007) e Seddon e Biasutti (2009).

Para Kaplan (1955), os veículos de comunicação existentes na orquestra são três: a fala, o gesto e a música em si. Esse autor distingue os elementos que fazem parte de cada uma dessas formas de comunicação. Para ele, as falas podem ser ordinárias, metafóricas e técnicas, sendo que as “ordinárias”, referem-se aos assuntos do dia a dia, tais como, “bom dia”, “o concerto será dia 27”; as “metafóricas” são aquelas utilizadas para descrever as concepções sobre a obra estudada, como: “quase nada” “fechando o violino”; e, por último, as técnicas são: *vibrato*, *tutti*, compassos. Os gestos envolvem a comunicação entre os maestros e os músicos, são formas de dizerem uns aos outros: o que está correto, ou está com afinação diferente, ou que deveriam alterar a velocidade, ou para começarem juntos. Nesses gestos, eles se comunicam em momentos que, nem sempre, podem ou é possível falar. Já a comunicação pela “música em si”, para o autor, é a “mais importante”. Essa comunicação tem como conteúdo os símbolos musicais – notas, dinâmica, a concepção de como esses símbolos são executados nos instrumentos, a concepção de como o som é combinado, matizado um com outro.

Freire, Collet e Vanzella (2007) analisaram como a visão é utilizada quando os músicos estão tocando em um grupo sem regente. Esses autores consideraram dois tipos de visões: central e periférica. Esses autores entenderam que esses tipos de visões são uma ferramenta para que os músicos aperfeiçoem a comunicação não-verbal no ensaio de uma orquestra. Como pesquisaram em uma orquestra que desenvolve o trabalho musical sem um regente, os músicos dependem de suas percepções para desenvolverem suas performances instrumentais na orquestra. Para que os músicos possam desenvolver suas percepções, eles utilizam os sentidos.

Esses autores discutiram que a performance pode ser vista como uma “múltipla tarefa”. Para que os músicos ensinem/aprendam nos ensaios, é necessário que eles tenham atenção “hábil e flexível”. Essa atenção diz respeito à forma como o músico, enquanto está ensaiando, deve prestar atenção na partitura, e, ao mesmo tempo, “monitorar visual e auditivamente os outros membros do grupo, de maneira que haja uma integração entre as partes para que o resultado musical seja coerente” (FREIRE; COLLET; VANZELLA, 2007, p. 2). Esses autores entendem que no desenvolvimento do trabalho em grupo, a atenção ao movimento é importante, pois “cada um percebe a música de uma forma diferente, e o gesto é uma forma de mediação entre os músicos para unificar a interpretação. A percepção dos gestos é realizada por meio da visão” (FREIRE; COLLET; VANZELLA, 2007, p. 4). Dessa forma, os músicos necessitam ver os gestos para aprenderem a música e, assim, transmiti-la.

Observei que o ensaio, geralmente, era regulado pelo silêncio e pelo ato de tocar. O compartilhar aconteceu, na maioria das vezes, entre uma música e outra, nas conversas, nas paradas. Nos momentos em que não era possível se comunicar verbalmente, os músicos se comunicavam por meio de gestos.

O sorriso no ensaio indicava que os músicos não estavam “tocando bem”, ou haviam tocado corretamente, ou que desconstruíram, ou que estavam perdidos. Quando o violinista convidado pediu para que os músicos repetissem um trecho da música mais devagar, a fim de conferirem a dinâmica, os músicos tocaram, e a violinista chefe de naipe deu um sorriso. Logo em seguida, o violinista convidado disse: “– Isso” (C.C, Ensaio 8, dia 01/11/10, p. 45). Naquele momento, compreendi que os músicos estavam tocando como foi pedido e que aquele sorriso foi de aprovação. Em outro ensaio, depois que os músicos haviam repetido várias vezes a mesma passagem, tentando resolver algumas dificuldades que os músicos dos segundos violinos estavam tendo, o maestro orientou: “– Vamos dar uma passada nessa parte toda. [certas notas musicais que não estavam corretas]. Então, eles começaram. Depois de tocarem corretamente, a violinista chefe de naipe olha para trás e sorri para um músico do segundo violino com satisfação. [...] e todos os músicos ali perto também dão um sorriso” (C.C, Ensaio 9, dia 03/ 11/10, p. 47).

Apesar de poucas falas dos músicos nos ensaios, elas, muitas vezes, aconteceram “clandestinamente” mediante pequenos sussurros por baixo dos instrumentos, olhares, meneados de cabeça. Eram pequenos instantes que foram,

aos poucos, compondo um quadro, para entendimento de ensinar/aprender, nesse espaço, com base em uma perspectiva teórica, em que se concebe o ensaio, com suas repetições, as falas dos músicos, seus movimentos, os silêncios, suas aprendizagens, suas preparações do repertório, “consiste senão em instantes, em minúsculas situações que ganham sentido” (TEDESCO, 2003, p. 125,129). A vida cotidiana no ensaio não é apenas um músico visto isoladamente, mas “as interações partilhadas por todos de uma mesma cultura, num lapso de tempo significativo, que pode ser o presente”, e, assim, entendê-lo de forma a sobressair o “minimizado”, o “tudo serve”, “as migalhas”. Nesta pesquisa, existiu a dificuldade de observar por ter essa característica de “fragmentação” (TEDESCO, 2003, p. 188), e, com isso, faz-se importante uma “leitura detalhada” para “descortinar as estruturas do cotidiano” (TEDESCO, 2003, p. 188) desse espaço social. Nesta pesquisa, compreende-se que as estruturas do cotidiano, no ensaio, são as formas como os músicos constroem suas aprendizagens e como o ensinar acontece, sabendo que esse processo está imerso em condições sociais próprias desse universo da orquestra e do ensaio. Essas estruturas, conforme os dados, não são iguais, não ocorrem ao mesmo tempo, e podem acontecer aprendizagens que não são iguais no mesmo tempo e no mesmo espaço.

5.6 O ensaio como espaço e tempo de ensinar/aprender música

Eberle (2008), dentre outros temas, estuda a dinâmica de funcionamento do ensaio de um grupo de Louvor e Adoração e pensa o ensaio como “uma oportunidade de troca de experiências musicais, de desenvolvimento das percepções e de entrosamento em torno da música” (p. 45). Para essa autora o ensaio

[...] constitui-se num espaço prévio à *performance*, onde acontece o exame e o estudo do material musical oferecido (partitura), bem como é realizada a experiência musical prévia com o referido material. Trata-se de uma prática que atravessa os séculos da história da música ocidental (EBERLE, 2008, p. 45) (grifo no original).

Segundo Eberle (2008, p. 47), o ensaio “é o espaço e o tempo da aprendizagem, da tentativa, do ajuste”. Essa autora menciona que, em alemão, utiliza-se o termo *probe* para ensaiar,

Não no sentido de praticar ou treinar (*üben*), mas no sentido de amostra, experiência ou prova. Esta prova não se refere, ainda, à avaliação escolar, mas por exemplo, a uma prova de roupa que se manda fazer sob medida. Permite, então, as devidas modificações, ajustes ou alargamentos, conforme a necessidade. Também permite perscrutar o próprio gosto e perceber se está de acordo com o planejado, e mesmo se este planejado é viável em condições reais. Ou seja, uma avaliação acontece. Quando pensamos em prova como avaliação escolar, geralmente o resultado está fechado, não pode ser modificado. No sentido utilizado acima, o resultado ainda pode ser alterado, não está fechado e não é definitivo (EBERLE, 2008, p. 69).

Para essa autora, esse caráter de dinamicidade é o que diferencia o ensaio da performance

[...] ainda não é o momento definitivo, ainda é possível fazer alterações e melhorar o resultado final. A avaliação acontece de forma espontânea e de forma contínua. E pode ser feita por todo o grupo envolvido [...] o que nem sempre é possível é o grupo expressar sua opinião (EBERLE, 2008, p. 69-70).

O espaço do ensaio, como um espaço coletivo de aprendizagens, “pode propiciar aos seus componentes uma forma rica de interação não só com a música, mas também de aprendizagem coletiva” (MENDES, 2008, p. 7). No caso da *Orquestra Camargo Guarnieri*, as formas como os músicos se relacionavam nos ensaios demonstravam que existia uma “micro-ordem cujas regras são, na maioria das vezes, sujeitas a negociações” (MENDES, 2008, p. 25).

Sob esse ponto de vista, o ensaio “faz parte da dinâmica de qualquer formação musical [...]. É um momento de experiência e de compartilhar, onde, juntos, os integrantes desenvolvem habilidades musicais” (EBERLE, 2008, p. 54-55).

Se, por um lado, o ensaio é o momento da experiência, por outros, é também espaço composto por músicos que se encontram em grupo com um objetivo musical específico. Nessa descrição, a imagem que se apresenta do ensaio leva-nos a enxergar o grupo de músicos como indivíduos que não são iguais. Schutz (1970) entende que esse mundo da vida diária “não é de forma alguma meu mundo privado, mas é, desde o início, um mundo intersubjetivo compartilhado com meus semelhantes, vivenciado e interpretado por outros; em suma, é um mundo comum a todos nós” (SCHUTZ, 1970, p. 159). Desse modo, “a situação biográfica única em que me encontro dentro do mundo em qualquer momento da minha existência é apenas, numa escala muito pequena, feito por mim próprio” (SCHUTZ, 1970, p. 159).

Nessas circunstâncias, ensinar/aprender no ensaio está associado à ideia de coletividade e de individualidade de forma que, mesmo o ensaio sendo um espaço no qual os músicos aprenderam juntos, existiu uma individualidade. As aprendizagens dos músicos não estiveram associadas apenas aos chefes de naipe, ao *spalla* ou ao maestro, elas aconteceram por outras vias, uns com os outros no ensaio, justamente por causa das individualidades e das necessidades de cada músico.

Pensar o ensaio como um grupo de músicos, portanto, é também pensar os músicos com suas particularidades. Isso dá a entender que esse espaço é constituído por dimensões que são em grupo, bem como por questões que são particulares a cada um.

Pode-se dizer que a preparação do repertório no ensaio, além de passar pelas experiências prévias de aprendizagens dos músicos, passa também pelo conhecimento que esses músicos têm da partitura, com seus elementos de leitura e escrita musicais. Na partitura, estão indicadas boa parte das intenções do compositor, sendo que a partitura na orquestra tem um papel muito importante para a execução da obra musical.

Nesse sentido, ao participarem dos ensaios, os músicos tinham o objetivo de executar as obras que estavam sendo ensaiadas. Era um grupo de pessoas que estavam juntas para preparar um repertório, mas cada um precisava de algo para acompanhar o que era exigido pelo maestro no ensaio. Assim, muitas vezes, os músicos se juntavam para praticarem juntos o que era trabalhado nos ensaios. Um exemplo foi quando um dos violinistas da última estante, ao perceber o atraso por parte dos metais, virou-se para trás e começou a reger os metais, ao mesmo tempo que o maestro.

Estão envolvidos nas aprendizagens que acontecem no ensaio, o estudo dos símbolos e sinais registrados na partitura da obra executada pelos músicos. Esses conhecimentos musicais passam por conhecimentos que antecedem a experiência que os músicos tiveram na orquestra. No caso da *Orquestra Camargo Guarnieri*, não eram todos os músicos que passaram pelo curso no conservatório ou na universidade, alguns eram alunos iniciantes em projetos sociais que envolvem a prática da orquestra. Por conseguinte, o ensaio tornava-se para esses músicos um espaço intenso de aprendizagens musicais. E ainda, algumas vezes, esse espaço precisava se adaptar a esses músicos, como, por exemplo, quando o maestro

intimou: “– Quem não souber tocar em outra oitava, repita a mesma nota” (C.C, Ensaio 8, dia 02/11/10, p. 40).

Dentre os conhecimentos importantíssimos para o trabalho realizado no ensaio, está a compreensão da escrita musical. Schutz (1964b, p. 158-159) menciona que “a notação musical não é senão um entre os vários meios para comunicar o pensamento musical”, é ainda uma “instrução dirigida ao executante para que produza por meio de [...] seu instrumento um som de determinado tom ou duração”. Assim, o músico intérprete, como coloca Schutz, tem a experiência de decifrar os códigos colocados na partitura, mas “o texto do compositor não pode indicar nada enquanto ao volume [...] um forte [...] assim, toda interpretação está sujeita a várias interpretações”. Conforme o autor, o que está indicado na partitura será interpretado pelo músico, e este definirá a forma como será realizada a interpretação.

A leitura da partitura era, portanto, um conhecimento musical importante para os músicos na orquestra. Dada a organização e a estrutura dos ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri*, existiam diferentes enfoques de leituras musicais em cada tipo de ensaio. Nos ensaios de naipes, as leituras realizadas tinham muito mais consonância com as necessidades individuais de cada músico. No ensaio de estudo e leitura, as estratégias eram mais gerais, mas o maestro não deixou de estudar com os músicos e instruí-los sobre aprendizagens que eram mais específicas a um determinado naipe e até mesmo a um músico, particularmente. Quase sempre, o maestro desenvolveu um trabalho no qual todos os músicos participavam tocando, mas, em alguns momentos, ele se direcionou a alguns naipes específicos, e até mesmo a uma pessoa particularmente, mas por pouco tempo. Nos ensaios gerais, o interesse do maestro e dos músicos era o de concluir a obra musical, tocar a obra sem muitas paradas, poucas paradas para anotações.

Nesse espaço de ensinar/aprender, os músicos foram descobrindo o que necessitavam aprender com o decorrer dos ensaios. Muitas dessas aprendizagens incluíam conteúdos musicais que estavam relacionados com a execução do que estava escrito na partitura. Os músicos tiveram que trabalhar tanto as questões práticas no instrumento, com os outros músicos, quanto questões individuais, que diziam respeito às suas formas individuais de realizar a obra musical, para se adequar ao grupo.

É importante mencionar que não se pretende estudar as experiências prévias dos músicos, ou quais conteúdos musicais os músicos já conheciam. É muito mais reconhecer a existência de vivências musicais que eles trouxeram e que são consideradas por Schutz (1964b, p. 161) como um “acervo de experiências musicais”. Esse acervo se refere a “todos seus semelhantes, passados e presentes, cujos atos, pensamentos contribuíram para edificar seu conhecimento”.

Apesar de o ensaio ter grande ênfase na necessidade de que os músicos aprendam ou consigam realizar as obras musicais do repertório, o ensino/aprendizagem musical, nesse espaço, envolve muito mais conhecimentos do que só os especificamente musicais. Dessa forma, como poucos músicos tinham experiências de tocar em outras orquestras, foi necessário o maestro desenvolver um trabalho esclarecendo sobre o que viria a ser tocar em grupo. Esse tocar em grupo estava para além dos conhecimentos musicais específicos, como: importância de se fazer um aquecimento, em uma região confortável, focado em questões técnico-musicais próprias do seu instrumento. Ao observar essas discussões nos ensaios, foi possível notar a forma como os músicos receberam essas informações e como os músicos “utilizaram essas informações” em suas formas de tocar. Em um dos ensaios, durante um trabalho de afinação, o trompetista chefe de naipe explicou justamente sobre a afinação, fazendo uma explanação sobre os harmônicos no instrumento e como os músicos deveriam realizá-los no instrumento. Quando os trombonistas precisavam “melhorar a afinação”, ele logo dizia: “– Passa” [significando que a afinação estava alta] “– Menos [significando que a afinação estava baixa]”. E ainda, para ajudar os músicos e para conscientizá-los sobre a importância da afinação, esse mesmo chefe de naipe aconselhou: “– O músico precisa de três ferramentas básicas: afinador, metrônomo e espelho. O afinador traz qualidade, o metrônomo dá o recurso para executar bem, e o espelho possibilita ver de fora. (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 7).

O que os músicos desenvolvem e/ou almejam no ensaio tem ligação com suas intenções e realizações profissionais. Os músicos têm seus interesses em se desenvolver profissionalmente e, nesses interesses, eles têm seus pares, e assim, formam seus grupos. Não é possível ver o ensaio da orquestra e os músicos sem percebê-los como pessoas sociais, como pessoas que estão inseridas em um espaço. Segundo Trajano (1984), “o ensinar/aprender no ensaio esta relacionado com a constituição do que é a profissão do músico, as suas expectativas, e sua vida social”.

6 ENSINAR/APRENDER NO ENSAIO DA *ORQUESTRA CAMARGO GUARNIERI*

Pode-se afirmar que o ensaio na *Orquestra Camargo Guarnieri* era algo “vivo” e o ensinar/aprender música era como engrenagens entre o tocar, constituía-se, aí, o espaço de preparação do repertório e onde se aprendia música. Registrei no diário de campo a cena:

“– Desculpa, desculpa, não toquei meu solo... Vamos... letra C... 3 e 4...” [a professora chefe de naipe conta em voz alta] e... Depois ela experimenta tocar o solo na viola... [e diz] “– Vamos no dois [compasso] antes do lento”. O músico começa a tocar... [e a chefe de naipe diz olhando para o violista]. “– Espera aí... Está comendo um tempo. Vamos lá. Eu toco contigo”. Enquanto isso os violoncelos resolveram algo, e o *spalla* diz: “– Espere os violoncelos fazerem ‘tá, rá, rá, rá...’ e é anacruse...”. A violinista chefe de naipe mostra como os arcos devem ser... Eles resolvem rapidamente. Aí ela diz: “– É assim... e toca. Não é tão desligado” (C.C, Ensaio 5, dia 27/10/10, p. 24).

Costa (2003), ao estudar a execução musical do instrumentista de orquestra, menciona que atividade dos músicos que integram os diferentes naipes da orquestra

[...] se articula frente às solicitações explícitas da obra a ser executada e da macro-visão do maestro, convergindo para uma realização sonora coletiva. O fazer de cada um não ocorre isolado, mas é orientado pelo objetivo comum, pela realização da obra musical. Procura-se, no decorrer dos ensaios, resolver conjuntamente e de forma dinâmica os problemas propostos pelo compositor e reavaliados pelo condutor, dado o elevado número de variáveis presentes na atividade de trabalho (COSTA, 2003, p. 14).

Como foi dito, os músicos se envolviam em outros momentos de estudos, compartilhados ou não, para além do “tempo instituído” do ensaio. Nesses momentos, cada um tinha sua forma de tocar, e seus motivos para tocarem nesses momentos, tanto que, muitas vezes, tocavam obras musicais que não constavam no repertório ensaiado pela orquestra. Dessa forma, para tocar, os músicos não dependeram do tempo/hora do ensaio, não havendo limite entre o momento de aprender ou de ensinar. Os músicos iam, aos poucos, iniciando, treinando, anotando, testando seus dedilhados e “passagens difíceis”.

Antes do início do horário marcado para começar o ensaio, os músicos já vivenciavam o tocar juntos, as negociações e particularidades envolvidas nesse ato, como registrei no caderno de campo:

Um violoncelista, descontraidamente, começou a tocar, talvez na sua mais alta velocidade e precisão. Outro violoncelista entrou e disse: “– Espere, eu vou tocar também, faça o primeiro que eu faço o segundo”. Logo, então, o músico que estava tocando sozinho disse: “– Espere, eu não consigo”. Então, ele deixou de tocar, levantou do lugar, e foi se sentar na sua posição na cadeira da orquestra (C.C, Ensaio 2, dia 06/10/10, p. 3).

O ensaio foi um espaço no qual os músicos desenvolveram o “tocar com o outro”, tiveram oportunidade de aperfeiçoar suas habilidades musicais individuais. Isso ocorreu antes do início do ensaio, como tempo instituído, e também nos intervalos e depois dos ensaios, ampliando não só o tempo do ensaio, mas as formas e conteúdos do ensino/aprendizagem, nesse tempo e espaço.

O ensaio foi um momento em que os músicos não apenas tocavam seus instrumentos, mas conversavam entre si, e aprendiam que ser músico de orquestra “é mais que profissão, é estilo de vida”; “a gente tem que provar o contrário, mostrar que a gente pode” (C.C, Ensaio 1, dia 04/10/10, p. 2). Os músicos também eram incentivados a trabalhar e construir e irem descobrindo a música juntos, de forma que “vale tudo. Tudo isso são coisas que fazem com que o ensaio aconteça, todas essas paradas e combinações” (C.C, Ensaio 4, dia 25/10/10, p. 19).

Os músicos ensaiavam sozinhos também, não só antes do ensaio, mas nos ensaios de naipe, quando tinham mais liberdade. Nesses momentos, eles demonstraram que aprendiam repetindo várias vezes, porém não combinavam como iriam tocar, não falavam o que iriam mudar, apenas tocavam e repetiam mais de uma vez.

Pode-se dizer que os conteúdos do ensino/aprendizagem musical, com os quais os músicos estiveram envolvidos nos ensaios, estavam relacionados com as obras musicais preparadas para os concertos, quais sejam: as habilidades técnicas de tocar seus instrumentos, os estilos das obras musicais, e o reconhecimento das diferenças e da realização de passagens nos seus instrumentos bem como o tocar em grupo.

Além do ensino/aprendizagem dos conteúdos necessários para a preparação das obras musicais, os músicos experimentaram outras formas de aprender, com outra organização do espaço do ensaio, como anotei:

[...] um trombonista tocando sozinho e, ao mesmo tempo, outro trombonista tentando tocar outro trecho musical com as trompas em outro lugar da sala. [...] Eles não fazem nenhuma contagem, ou

definem antes um pulso, apenas começam a tocar. [...] Eles se organizam e sentam formando grupos, ou ficam sozinhos dentro do próprio naipe. A tuba sozinha, trompas e trombone em outro espaço, grupo de percussão bem juntos ao fundo da sala, um trombone sozinho. [...] Enquanto os metais tocam, a percussão afina. Enquanto esses músicos tocam, ouve-se uma conversa de alguém sobre uma “inscrição”. [...] O antes do ensaio tem uma ordem diferente. As coisas vão acontecendo ao mesmo tempo sem nenhum problema (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 5-6).

No início das observações, com uma aguçada curiosidade para compreender como uma pessoa ensina/aprende no ensaio, me dei conta de que não daria para entender esse ensinar/aprender só por meio da fala, de uma frase, ou até mesmo de perguntas dos participantes nos ensaios. Dar-me conta disso, abriu caminhos para uma observação em que estivesse atenta a alguns detalhes que, aparentemente, não estariam associados a esse processo. As poucas frases, os gestos, tudo foi importante para perseguir esse foco, principalmente, nos ensaios estudo e leitura, nos ensaios gerais. Diante disso, os ensaios de naipes foram importantes, porque neles havia mais diálogos, e descontração.

Além de se revelar um lugar no qual aconteciam poucas falas, quando os músicos falavam, era de forma tão sutil e discreta que, às vezes, era difícil perceber. Nos ensaios de estudo e leitura e nos ensaios gerais, eram pequenos diálogos, eram poucas palavras em tempos esparsos.

O vocabulário, nesse caso, o vocabulário musical, é um dos meios de codificação pelo “qual o conhecimento social é transmitido, é o vocabulário e a sintaxe da linguagem cotidiana” (SCHUTZ, 1970, p. 96). Segundo Schutz, na forma de o indivíduo falar, de transmitir, existem basicamente dois vocabulários: o “vernáculo cotidiano”, que pode ser compreendido por ser naturalmente “uma linguagem de coisas e eventos nomeados”; e o “vernáculo pré-científico”, considerado como símbolos que podem ser “catalogados no dicionário e nas regras sintáticas enumeradas numa gramática ideal” (SCHUTZ, 1970, p. 96). Esse grupo social chamado orquestra é um grupo que tem seu vocabulário bem especificado, contudo não deixa de ter suas “orlas”, inerentes a elementos do universo da orquestra, às implicações sobre o passado e o futuro desse universo.

Além da fala, dentre outras ações observáveis, estão os gestos e os movimentos corporais dos músicos, que perpassaram todo o processo de preparação da execução musical em todos os tipos de ensaios. As falas, como citado acima, aconteciam por intermédio de pequenas frases, como se fossem

pequenos *flashes* que davam pistas sobre o ensinar/aprender, no ensaio. A observação desses pequenos *flashes* exigiu muito cuidado, pois era um trabalho que abrangia as individualidades dos músicos e a forma como esses músicos ensaiavam coletivamente.

A primeira fala de um músico, nos ensaios de estudo e leitura e nos ensaios gerais, quando estavam tocando seus instrumentos, que anotei, foi quando um violoncelista que estava se preparando para ingressar no Curso de Música da UFU, dirigiu-se ao maestro: “– No trecho que é *crescendo* a gente podia começar menos para a gente crescer. O maestro respondeu: – Está certo. Você tem razão” (C.C, Ensaio 10, dia 03/11/10, p. 46).

Se o ensinar e o aprender se estenderam para além do tempo e do espaço instituído do ensaio, o processo de ensino/aprendizagem esteve também para além do que o maestro, o *spalla*, os chefes de naipe ensinavam ou o que o repertório exigia que os músicos aprendessem. Eram aprendizagens concernentes, principalmente, à profissão de músico, temática bastante discutida nesses muitos momentos em que concebi como sendo o ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*.

Eles participaram de *master classes*, com músicos convidados, ou com concertistas que estiveram na cidade durante o período de observação. Para os metais, aconteceu um *master class*, ministrado por um músico que realizou algumas apresentações na cidade; um *master class* para os instrumentos de sopro, mais voltado para as madeiras, com um professor, clarinetista, que passou pela cidade. De alguma forma, a participação desses músicos nessa orquestra abria possibilidades para outras aprendizagens musicais, em outros momentos que não o do ensaio.

O ensinar/aprender nos ensaios foi analisado à medida que foi possível ver também o que estava, aparentemente, invisível e escondido. Nos ensaios gerais e nos de estudo e leitura, na maioria das vezes, o maestro falava e os músicos ouviam e respondiam às solicitações tocando as obras musicais. Em alguns momentos, o maestro perguntou aos músicos algo, porém os músicos não responderam. Compreendi que eles não deveriam responder, e que esse “jogo” fazia parte do que é ensaiar em uma orquestra. Parece-me que não eram todas as perguntas que deveriam ser respondidas.

6.1 Tocar sozinho, tocar no grupo

Uma característica do ensino/aprendizagem dos músicos nos ensaios da orquestra foi o “tocar no grupo”, quando os músicos tiveram que adaptar suas formas de tocar individuais às formas de tocar do/no grupo.

Em vários momentos deste trabalho, foi dito que a maioria dos músicos da *Orquestra Camargo Guarnieri* estava iniciando suas aprendizagens no instrumento e que isso era uma característica dessa orquestra. De um modo geral, o ensino/aprendizagem musical no ensaio esteve relacionado com as maneiras como esses músicos aprenderam música e como eram as práticas musicais desses músicos nos ensaios, considerando as diferenças de tempos de aprendizagens musicais deles.

Pode-se dizer que, em qualquer orquestra, a formação musical e as experiências musicais dos músicos são diversas. Nessa orquestra, durante a realização da pesquisa, a questão foi, principalmente, o pouco tempo de que os músicos tinham de aprendizagem dos seus instrumentos, alguns ainda iniciando seus estudos de leitura e escrita musicais. Leitura e escrita musicais constituem conhecimentos musicais importantíssimos no ambiente de orquestra que tem a partitura como elemento fundamental na organização e nas estratégias de preparação das obras musicais no ensaio.

Dessa forma, tocar junto no ensaio implica ter vários músicos com formação e experiências musicais muito diferentes. Cada músico tinha seus interesses e necessidades. Alguns estavam aprendendo somente a executar as obras musicais no grupo, atendendo às indicações do maestro. Outros, além de terem que aprender e realizar tudo isso, tinham que ultrapassar outra barreira, que era a da realização técnica do instrumento, como deveriam efetuar as suas passagens, como deveriam resolver seus dedilhados, arcadas. De maneira geral, todos os músicos estavam aprendendo como tocar naquela orquestra, com aqueles músicos, com toda a questão do espaço da orquestra, e adaptação das salas.

Mesmo aqueles músicos que traziam suas partes das obras já preparadas, tiveram que mudar, adaptar suas formas individuais de tocar no grupo. Mesmo os músicos tendo suas aprendizagens individuais, fosse com mais tempo, todos precisavam aprender a tocar juntos.

No início da preparação de alguma obra, quando não conseguiam tocar individualmente alguns trechos, ficava evidente que aquela execução ainda estava distante do “domínio” deles. Isso porque, mesmo nos ensaios que participavam todos os músicos, algumas vezes, era solicitado que um músico sozinho ou grupos menores tocassem. Mas, à medida que iam estudando as obras, eles passavam a ter mais segurança e consciência do que e como deveriam tocar as obras, em seus respectivos instrumentos. Com o passar dos ensaios, eles aparentavam não só estarem mais seguros da sua execução, como também estarem compreendendo melhor as obras que tocavam. Assim, foi possível entender que o tocar coletivo dos músicos propiciou uma experiência coletiva, e que essa experiência os aproximava como grupo.

Em vários momentos, quando tocavam juntos, uns tocavam adiantados, uns tocavam mais rápido, outros mais lento, uns sentiam que deveriam fazer certas respirações ou interpretações, ficando claro os desencontros. Para tocar juntos, no mesmo pulso, por exemplo, foi necessário ensaiar e repetir diversas vezes o mesmo trecho, ou a mesma passagem. Uma aprendizagem coletiva que é composta por outros tipos de aprendizagens, que as individuais não tratavam.

Por estarem tocando juntos, o resultado da produção musical do grupo de músicos dependia da forma como eles trabalhavam os detalhes e, em certos momentos, de algumas negociações e/ou combinações. Dentre as diferentes formas de tocar, individual e coletiva, a diferença já começou com o olhar, pois, antes de iniciarem alguma passagem de um trecho musical, eles olhavam uns para os outros e só depois começavam. Isso acontecia, principalmente, nos ensaios de naipes, quando os músicos falavam em vez de tocar, combinavam antes o que tocar, para, depois, iniciarem a execução musical da obra. Muitas vezes, a realização musical acontecia a partir de informações trocadas entre eles.

Alguns acontecimentos eram característicos do tocar em grupo, como, por exemplo, quando um dos músicos solfejou o ritmo de forma diferente dos outros músicos. A reação de todos foi “olhar”, rapidamente, para ele. Nos ensaios, tocar junto passou pela aprovação dos colegas, e se algum músico “saía fora” ou “tocava errado”, diferente do que todos estavam realizando, até mesmo durante as primeiras leituras, aconteciam os “olhares” dos outros músicos para o músico que não conseguia tocar o trecho, ou olhavam uns para os outros.

Para poder compreender o processo do tocar sozinho e o tocar em grupo, acompanhei ensaios, seguidamente, no naipe das cordas. Em um dos ensaios, em que os músicos estavam estudando uma obra musical que necessitava de um estudo detalhado das arcadas, em algumas passagens, os músicos estudaram-nas bem lentamente, parando e interrompendo a cada momento. O naipe das cordas estava reunido, tocando junto, quando em uma passagem, em que todos os violinos e o único violista tocavam juntos, eles se desconstruíram na execução. O *spalla* se dirigiu ao violista e disse:

“– Metrônomo até no dia da apresentação. Não pode levar o arco tão longe, senão fica pra trás” (C.C, Ensaio 8, dia 01/11/10, p. 42). Depois de muitas repetições do mesmo trecho musical, e das solicitações do *spalla* para tocar corretamente, enfim, tomou coragem e disse: “– O meu é diferente”. Só então, um segundo violinista também se colocou dizendo: “– O meu [também] é diferente... é assim ó... [então ela tocou a parte que era diferente e também mostrou como estava marcado]” (C.C, Ensaio 8, dia 01/11/10, p. 42). Quando os músicos repetiram mais uma vez aquele trecho da música o violista estava sozinho tocando algo que era diferente e deslocado dos outros músicos, pois a sua parte era diferente de todos os outros, até mesmo dos segundos violinos, e por estar sozinho ele parecia que estava errado. No próximo ensaio, o ensaio geral, o violista parecia que estava em evidência não somente para mim, como observadora, mas, para todos os músicos que ficaram atentos, e quando chegou o momento do violista tocar, ele tocou com segurança. O maestro sorriu, a violinista chefe de naipe sorriu aí, então, o violista também sorriu (C.C, Ensaio 9, dia 03/11/10, p. 50).

Nos ensaios, quando algum músico tocava sozinho, individualmente, então, por solicitação do maestro ou chefe de naipe, ele tocava. Um exemplo disso foi quando o maestro orientou um segundo violinista “– Você não toparia fazer tudo sem mudar de corda? [...] Vamos estudar a duração desse negócio. O maestro ficou ao lado do violinista, tentando e experimentando lentamente” (C.C, Ensaio 18, dia 01/12/10, p. 99).

Durante um ensaio, quando estavam ajustando algumas questões musicais, que ainda não estavam conseguindo realizar, o maestro fez as indicações destinadas a todos do grupo, bem como as sugestões a certos músicos, especificamente. No caso da clarinetista, ele chamou a atenção: “– Cuidado [fala para a clarinetista]”. Ela explicou: “– É o dedilhado! É muito difícil”. O maestro alerta: “– Tem que ver um dedilhado alternativo”. Ela respondeu: “– Eu já tentei todos” (C.C,

Ensaio 10, dia 08/11/10, p. 58). No ensaio seguinte, depois de perceber esse momento, fiquei acompanhando como seria a reação da clarinetista diante do desafio do maestro. Para trabalhar essa dificuldade do dedilhado, o maestro Kayami Satomi deixou de reger, abaixou as mãos e a clarinetista ficou testando, e eles esperaram por um tempo, até ela parecer ter encontrado o dedilhado que seria possível para aquela música. Quando estavam todos os músicos tocando juntos, observei que a clarinetista não parou de tocar a sua parte, dando a entender que estava conseguindo tocar a parte do dedilhado, que era “difícil”, como afirmou ela.

Dessa forma, muitas vezes, foi necessário que os músicos tocassem sozinhos, nos vários tipos de ensaios, para conseguirem, depois, tocar juntos. Quando tocavam juntos, eram outros aspectos que ficavam em jogo. Para tocar juntos, os músicos tiveram que experimentar um trecho musical, muitas vezes, para que pudessem entender como funcionava tocar em grupo. Esses “experimentos” não eram fáceis, pois, se estivessem ensaiando sozinhos, cada músico estaria se desenvolvendo conforme suas formas de tocar, objetivando suas dúvidas individuais. Mas, como tocavam juntos, o experimentar também passou pelo que o outro poderia compreender, passou pelo que o outro músico não sabia ou não conseguia realizar, passou por tocar com outro músico que, não raro, já havia adquirido informações que ele desconhecia, logo, estava em outro momento da formação musical.

Para tocar em grupo, era importante o “tocar uniforme”, passando pela busca da “uma igualdade”. Os músicos intencionavam uma padronização de toque, de arcada, de respiração, de articulação, dentre outros aprendizados.

“– Acho que pode ser mais sonoro... Acho que pode ser um pouco mais articulado... Pode ser mais *pom...*, *pom...*, *pom...* Conduz um pouco mais. Pode exagerar. Pode ser mais acentuado... Cuidado para não correr. Tem como diminuir no último compasso...? Esse *glissando* pode ser mais exagerado...? A gente não pode esquecer: é uma dança”. Então, eles tocam e o clarinetista convidado depois disse: “– Isso foi bem legal” (C.C, Ensaio 16, dia 22/11/10, p. 88-89).

Spitzer e Zaslav (2002, p. 530) explicam que a orquestra, por ser “um grupo de músicos que executam os instrumentos conjuntamente”, necessita de “um alto grau de disciplina musical”. Esses autores incluem, nessa “disciplina musical”, a busca por “uma uniformidade e o desenvolvimento da capacidade de tocarem rigorosamente o que está escrito na partitura” (SPITZER; ZASLAW, 2002, p. 530).

Dessa forma, sob a perspectiva desses autores, um grupo orquestral tem a necessidade de reconhecer as especificidades do espaço do ensaio, sua disciplina, a questão da “uniformidade musical”, conhecer, e compreender e aceitar a estrutura do que é uma orquestra.

No âmbito das questões musicais envolvidas no tocar coletivo em uma orquestra, foi feita com frequência a solicitação de que era importante “ouvir o outro”. O clarinetista convidado falou aos músicos que tocavam os instrumentos de metais: “– É importante sair da partitura e tentar ouvir”; o trompetista, por sua vez, falou que eles deveriam ter o ouvido como referência quando estivessem tocando. Compreendi que se pedia aos músicos que se preocupassem menos com o que estavam lendo e mais com o resultado sonoro do que estavam tocando. Um autor que discute essa questão é Knight (2006), que argumenta não ser fácil sair do momento da concentração do tocar, para ouvir “de fora”.

6.2 Quem ensina, quem aprende

Quando se pensa em ensino/aprendizagem na orquestra, a primeira figura que vem à mente é a pessoa do maestro, referência de quem ensina e direciona a parte artístico-musical no ensaio, preparando os músicos para tocarem juntos o repertório musical. Contudo, na *Orquestra Camargo Guarnieri*, o *spalla* e os chefes de naipe são vistos e tratados como pessoas que também representam o ensinar no ensaio. No entanto, nesta pesquisa, o olhar para o ensinar/aprender não considera que alguns estão no ensaio para aprender e outros para ensinar. Olha para todos, inclusive os músicos, como sendo potencialmente capazes de ensinar/aprender ou aprender/ensinar.

Apesar de ser possível afirmar que as aprendizagens musicais aconteceram a partir do que era trabalhado pelo maestro, por meio do estudo da partitura, pelo *spalla* e chefes de naipe, algumas dessas aprendizagens estavam dissociadas de uma pessoa específica. O ensinar/aprender dependeu, principalmente, das necessidades apresentadas pelas várias circunstâncias que o ensaio dessa orquestra envolveu. Esse processo também não teve um lugar e nem um momento específico para acontecer, de maneira que os conteúdos aprendidos no ensaio dependeram de cada músico. Esses conteúdos foram trabalhados nos tipos de ensaios de formas diferentes, em momentos diferentes, quando da necessidade de

cada músico, percebida tanto pelo músico quanto pelo maestro, *spalla* ou chefes de naipes.

Ao acontecerem de modos, e em momentos, distintos, as diferentes aprendizagens musicais no ensaio não foram fáceis de serem investigadas, como também foram intrigantes. As pessoas responsáveis pelos ensaios, como o maestro, o *spalla*, os chefes de naipe “transmitem conhecimentos”, não uma transmissão em que os músicos “absorvem informações”, eles passam por um processo de apropriação de conhecimentos. Em alguns momentos do ensaio, quando os músicos estiveram “sozinhos” sem a presença do maestro, do *spalla*, dos chefes de naipe “eles voltam para a partitura e decidem como funciona cada compasso, o que querem [...] dão seus palpites. [...] Eles encontram um jeito para fazer funcionar, para dar sentido às partes” (C.C, Ensaio 12, dia 11/11/10, p. 73). Nesse ensaio do naipe das madeiras, ficou evidente a participação dos músicos não só tocando, mas também participando das decisões e de alguma forma contribuindo para a construção de uma ideia da execução da obra musical.

Dessa forma, pode-se afirmar que os músicos, não só aprenderam, como, também tiveram participação na construção da execução das obras. Nesse ensinar/aprender, não houve um planejamento prévio e o processo foi voluntário e espontâneo. No único ensaio realizado só com os instrumentos das madeiras, os músicos pareceram estar à vontade para tocar, paravam e retornavam. Entre as paradas, falavam e discutiam como iriam repetir e, juntos, combinavam as possíveis mudanças. Enquanto os músicos tocavam, também se divertiam, rindo deles mesmos, quando erravam, quando trocavam alguma nota, ou quando desafinavam. Nas madeiras, apesar da clarinetista demonstrar, muitas vezes, sua liderança, todos os outros músicos tiveram as suas participações e as suas lideranças em determinados momentos. Nesse ensaio, por exemplo, vendo o colega executando um ritmo que soava como uma ‘tercina’, para que o colega tocasse “corretamente” o que estava na partitura, o flautista cantou o ritmo, demonstrando como concebia a execução da célula rítmica em questão.

As escolhas das arcadas estavam relacionadas com a forma com que o chefe de naipe ou *spalla* pensavam a realização musical da obra. Durante os estudos dos músicos no ensaio, percebi que eles aprenderam as arcadas que a violinista chefe de naipe anotou, pois ela “levou para casa a partitura dos segundos violinos e marcou todas as arcadas. Pareceu-me que todos tocavam juntos, e a violinista chefe

de naipe não fez nenhum comentário” (C.C, Ensaio 6, dia 28/10/10, p. 28). Contudo, no próximo ensaio, o violinista convidado, que veio para trabalhar e tocar com os músicos trouxe outras indicações de arco, e os músicos tiveram que refazer o que havia anotado, estudado e tocado no ensaio anterior (C.C, Ensaio 7, dia 01/11/10, p. 29).

Outro exemplo aconteceu em um ensaio do naipe das cordas, um dos violoncelistas que se posicionava na segunda estante, atrás do *spalla* dos violoncelos, fez uma observação sobre uma passagem da obra, dizendo que eles teriam de estudar subdividindo as notas musicais daquele trecho, lembrando que havia uma colcheia que eles não estavam considerando. Nos estudos realizados nos ensaios de naipes, os músicos necessitavam desses tipos de esclarecimentos, para que executassem todos, com a mesma precisão, o valor de cada nota. Nesse caso, a sugestão indicava que o violoncelista estava não só tocando, mas ouvindo e buscando compreender o que “estava errado”, para resolver o problema.

Em um dos últimos ensaios de preparação da ópera, outra situação aconteceu, quando a percussionista saiu da última fila e se dirigiu ao trompetista chefe de naipe, mostrando para ele onde estavam localizados, na partitura, os cortes que haviam sido combinados, previamente.

Durante uma das muitas afinações, alguns músicos ajudavam uns aos outros, algumas vezes essas ajudas vinham do *spalla*, outras do *concertino*³⁶. Nesses momentos, quando um músico tocava, o outro sugeria: “– Está alto..., está baixo..., mais..., menos...” (C.C, Ensaio 10, dia 08/11/10, p. 52). Nesse caso, o *spalla* desempenhou o papel de cuidar da afinação, e não apenas ele, mas outros músicos também.

Com base nesses acontecimentos, acredita-se que existem aprendizagens que aconteceram nesse espaço, e que dizem respeito à orquestra, às necessidades dos músicos, relacionadas às suas formas de tocar em grupo, aos conhecimentos sobre o repertório de obras preparados no ensaio, à organização e à adaptação dos músicos aos ensaios. Acredita-se que o ensino/aprendizagem aconteceu mediante a participação de todos, no grupo, ensinando enquanto estavam aprendendo, aprendendo enquanto estavam ensinando.

³⁶ Músico que divide estante com o *spalla*, e na sua falta o *concertino* o substitui.

6.3 Formas de ensinar/aprender no ensaio

Os músicos tiveram de cumprir o objetivo dos concertos, como foi planejado e proposto pelo regente da orquestra. Assim, no ensaio, dentre as várias preocupações com a execução de suas partes nas obras, havia ainda as pressões com relação à produção musical necessária para as apresentações.

O ensinar/aprender no ensaio era composto também do entendimento de como os músicos começaram a preparação de um repertório e como eles chegaram aos concertos. No início do estudo de uma obra, era possível ver que alguns músicos usavam mais o arco que outros, essa desigualdade, geralmente, fazia com que eles se desencontrassem. Depois, no ensaio geral, antes do concerto, suas posturas, suas formas de tocar eram completamente diferentes, inclusive, as arcadas no naipe das cordas, que eram muito mais homogêneas.

As aprendizagens nos ensaios foram marcadas pela forma com que o músico lidou com o previsto para orquestra e com suas necessidades e interesses próprios. As buscas para suprir essas necessidades eram visíveis, quando os músicos experimentavam tocar seus instrumentos antes e/ou depois dos ensaios. Ficava evidente que eles tinham um interesse maior por algumas partes das obras, por alguns trechos, que era preciso estudar mais, ou que tocavam mais a obra, por considerá-la mais bonita.

Os músicos, nos ensaios, não aprenderam apenas tocando, mas também ouvindo o outro tocar. Geralmente, o músico “modelo” era aquele que dominava melhor seu instrumento, que era mais experiente no repertório em questão. No convívio dos músicos, nos ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri*, era comum um músico olhar para o outro para imitar o que ele estava fazendo, “essa forma de aprendizagem talvez seja a mais antiga, aprendemos por meio da imitação durante toda a vida” (MENDES, 2008, p. 38).

A compreensão do ensinar/aprender no ensaio constituiu-se também do observar os músicos, individualmente. Era visível, como havia mudanças na forma de tocar, dos músicos, de um ensaio para o outro. Apesar de estar fora da alçada desta pesquisa, houve estudos e aprendizagens de um ensaio para outros que não aconteceram no espaço e no tempo dos ensaios da orquestra. Um exemplo foi de um flautista que teve de se adaptar, rapidamente, ao momento em que seu grupo se encontrava, na execução da ópera. Ao realizar suas primeiras leituras da ópera, não

consequia fluidez no som da melodia, parecia que ele “não estava entendendo a obra e o resultado musical era confuso” (C.C, Ensaio 12, dia 11/11/10, p. 67). No entanto, no ensaio seguinte, ele tocou fluente a parte que ele estava “encravando” no ensaio de naipe.

Tal fato também ocorreu com o violinista que se dispôs a tocar, em dois ensaios prévios, a parte do violinista solista convidado, o qual só estaria nos últimos ensaios antes do concerto. No primeiro ensaio, “sempre que podia, ele passava a mão direita na roupa fazendo um movimento como que estivesse enxugando... mostrou as mãos para o *spalla* e elas estavam trêmulas” (C.C, Ensaio 5, dia 27/10/10, p. 23). No ensaio seguinte, essa cena aconteceu muito diferente e registrei-a no meu caderno de campo:

Hoje, ele me parece mais solto, confiante... Ele olhou para mim respirou fundo na sua pausa, virou a cabeça para trás, como que massageando as costas e executou o solo. Eles tocaram com energia e ele tocou mais tranquilo, mais seguro. Percebi que ele, provavelmente, estudou a parte (C.C, Ensaio 6, dia 28/10/10, p. 26-27).

A repetição foi um procedimento que esteve presente e que marcou o aprendizado dos músicos nos ensaios. Não aconteceram somente porque os músicos deveriam repetir, mas porque também tinham formas e objetivo variados. A repetição foi acompanhada de outras ações, como, por exemplo: “Eles repetem o trecho. Agora, quem não tocou, toca e quem tocou não toca. Nesse momento, cada um fala um pouco sobre quem faz o acompanhamento. O trompista explica como eles tocaram na primeira seção” (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 9).

A construção conjunta e as pequenas frases ditas fizeram da repetição um fator determinante para as aprendizagens no ensaio. Assim, faziam parte das aprendizagens dos músicos os momentos de parar para corrigir e os momentos de seguirem em frente, mesmo se as passagens não estivessem prontas, como foi registrado: “Kayami conta... Passa [repete a frase musical] rapidamente... Sem parar... Conta e fala... cortinho..., para frente...” (C.C, Ensaio 13, dia 16/11/10, p. 76)

A aprendizagem nos ensaios também passou pelo “errar” dos músicos o que incluiu “o ver” os outros músicos tocarem, para tentar acertar, ou tocar igual. O fato de nem “sempre conseguirem realizar de igual maneira” foi determinante para que eles voltassem e repensassem e, com isso, repetissem mais uma vez. Nesse

contexto, a aprovação se confirmou por meio do olhar, de uma palavra verbalizada, do comentário dos chefes de naipe, do *spalla*, do maestro. Os músicos necessitavam dessa aprovação, a fim de se certificarem de que “tocaram corretamente”, ou melhor, tocaram o que se esperava que eles tocassem.

Quando os músicos não tocavam conforme se esperava, o maestro pedia para que eles voltassem e repetissem aquela passagem. Geralmente, depois de interromperem e antes de repetirem, eles recebiam algumas informações com a intenção de que aquele erro fosse corrigido. Em alguns momentos, aconteceram paradas nos ensaios porque os músicos não haviam tocado corretamente, demonstravam que haviam errado, porém eles apenas repetiam. Repetia para consertar o erro e, por esse motivo, repetiam muitas vezes, sem, contudo, combinarem ou receberem alguma outra informação, entre uma repetição e outra.

Por mais que se acredita, nesta pesquisa, que quem ensina/aprende, quem aprende/ensina, pode-se dizer que há uma crença entre os músicos em uma abordagem centrada na transmissão do conhecimento/musical pelos maestros.

É possível afirmar que as aprendizagens relacionadas ao pulso, no ensaio, aconteceram, principalmente, por meio da repetição, em tentativas de erro e acerto. Os músicos foram realizando pequenas mudanças nas passagens, descobrindo formas diferentes de tocar, transformando a execução do trecho musical, a cada repetição.

Entre cada repetição, os músicos paravam para decidir o que deveriam fazer, alguém dava uma opinião, como registrei no diário de campo: “Eles param mais uma vez, e o chefe de naipe explica como é o pulso: “– É mais que 116, ‘bota’ 120”, e, então, os percussionistas respondem: “– Está muito... [rápido]” (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 11). Essas ‘paradas’ também serviram para refletir, pensar sobre o que estavam tocando e direcionar as próximas decisões em busca de formas e estratégias, para que todos tocassem no mesmo pulso.

As paradas, nos ensaios, estavam ligadas ao estudo das obras musicais. À medida que conseguiam executar trechos mais extensos das obras, as paradas ficavam mais escassas. Para ver a capacidade dos músicos e se eles haviam compreendido os detalhes de cada parte, que havia sido estudada e repetida, o maestro sugeriu “– Vamos dar uma ‘passadona’. O que der errado, na segunda vez a gente conserta” (C.C, Ensaio 15, dia 18/11/10, p. 83).

As anotações na partitura foi algo que aconteceu na maioria dos ensaios, e isso também fazia parte do estudo musical, realizado no ensaio. A partitura era como um mapa, nela os músicos registravam as informações combinadas, inclusive, como uma forma de não se esquecer de algumas “dicas”, ou sugestões, ou arcadas, ou mudanças para chegarem a decifrar a obra musical a ser executada. Após estudar, repetir, conferir cada parte, a violinista chefe de naipe disse: “– Gostei gente, tem que ser assim. É esse contraste mesmo, é piano e forte súbito [...]. Até vou botar aqui! [e anota na partitura]” (C.C, Ensaio 5, dia 27/10/10, p. 23). Às vezes, eles tocavam também para conferirem o que anotaram, se realmente aquela indicação funcionava.

Observei, ainda, o que não era “usual”, ou o que apenas alguns estavam fazendo. Para entender porque uns faziam e outros não, fui anotando alguns detalhes, que pareciam apenas “detalhes casuais”, mas que se transformaram em algo grande, quando vistos conjuntamente. No ensaio em que as trompas tocavam o ritmo diferente do que estava indicado na partitura o maestro pediu, diretamente a eles: “– Toquem como um baiãozinho”. Aí o maestro bateu as mãos e “movimentou o quadril” (C.C, Ensaio 2, dia 06/10/10, p. 4). Outro momento, em um intervalo,

[...] alguns deixam o instrumento e saem da sala... Alguns decidem conferir trechos da música. Depois de algum tempo, um violoncelista é o único que ainda continua testando passagens, difíceis não sei, sozinho. Os violinos e violas vêm para a sala Camargo Guarnieri para tocarem o restante do tempo juntos (C.C, Ensaio 4, dia 25/10/10, p. 18).

Outro instante, no qual é possível perceber esses “detalhes, aparentemente casuais”, acontece quando um dos contrabaixistas recebeu instruções diretamente da violinista chefe de naipe: “– Você precisa tocar *pizzicato*, bem forte... põe forte aí...” (C.C, Ensaio 5, dia 27/10/10, p. 25), e ainda quando o maestro explica aos violoncelos “– Tem que ser *Cân*”. Ele mostra, fazendo da batuta, um arco. Ele pede para tocarem e depois orienta: “– Dá para ver que é você [fala o nome do músico]. Toque mais curto” (C.C, Ensaio 7, dia 01/11/10, p. 33).

As formas que os músicos encontraram para ensinar/aprender, no ensaio, estiveram relacionadas aos cargos que desempenhavam, às necessidades relacionadas às obras musicais que estavam sendo preparadas, às questões técnicas de cada um. Todas estas questões podem ser vistas em relação ao maestro, chefes de naipe, *spallias*, e em relação aos músicos que não exerciam

esses cargos, mas assumiram suas respectivas responsabilidades, em suas estantes.

6.3.1 Do regente

Durante o período em que os músicos estavam nos ensaios eles foram construindo, gradativamente, tanto a execução das obras quanto seus conhecimentos sobre elas. O maestro Kayami Satomi foi um maestro com características marcantes de um professor, sendo que algumas ações indicavam que ele compreendia que era necessário fazer um trabalho de base com os músicos.

Algo que fazia parte do papel do maestro, como líder dos músicos, foi ter certa cobrança, para que os músicos continuassem ensaiando e produzindo nos ensaios. Momentos como quando disse: “– Se a gente é desafiado e não gera esforço nenhum, a gente morre na praia. Se o repertório anterior foi desafiador esse é outro desafio... A gente tem que matar muitos tigres...” (C.C, Ensaio 10, dia 08/11/10, p. 60).

O trabalho do maestro Kayami Satomi, como líder, incluiu brincadeiras bem humoradas, cultivando o ânimo dos músicos, para que eles tocassem com dedicação. Quando ele apresentava desafios e deixava claro que era possível, para os músicos, transporem esses desafios, dizia para eles: “– A gente vai começar o ano tocando” (C.C, Ensaio 18, 01/12/10, p. 100), e ainda: “– Apesar dos pesares, a gente evoluiu muito” (C.C, Ensaio 10, dia 08/11/10, p. 52).

Dessa forma, o maestro Kayami conversava sobre como os músicos deveriam se comportar, e que poderiam se envolver cada vez mais com a orquestra. Em suas falas, ele dizia para os músicos: “– Sempre ouça o *spalla*, não vai tocando não” (C.C, Ensaio 7, dia 01/11/10 p. 30).

Kayami chamava a atenção dos músicos para a importância da concentração nos ensaios, enquanto preparavam o repertório. Sendo incisivo em muitos momentos, como quando disse ao contrabaixista: “– Tem que ser coladinho com o violoncelo” [...] [sussurrando...], *chiii...*, *rallentando...* vai morrendo o violoncelo” (C.C, Ensaio 7, dia 01/11/10, p. 30). Isso também ocorreu quando ele pediu: “– Façam o favor de repetir a nota... Façam o exercício de repetir a nota bem lentinho [...]. Agora um pouquinho mais rápido [...] Não percam a conta não!” (C.C, Ensaio 10, dia 08/11/10, p. 54). Quando precisava de alguma resposta musical, procurava conduzi-

los a alguma concepção musical da obra que ele já conhecia bem: “– Está ok!... De novo. Agora sem as notas repetidas, está atrasando um pouquinho! [...]. A gente tem que começar a corrigir” (C.C, Ensaio 10, dia 08/11/10, p. 54).

Uma de suas características, frente à orquestra, foi realizar estudos detalhados das obras, deixando claro que seu interesse era deixar as “obras limpas” e compreensíveis para os músicos. Para isso, trabalhou com os músicos, o repertório, de forma detalhada e se revelou atento às diferentes formações musicais e aos tempos de aprendizagens musicais.

Sem dúvida, pelas estratégias utilizadas nos ensaios, a afinação esteve claramente em destaque no trabalho do maestro. Em um ensaio, ele declarou: “– Eu estou só apertando a ferida. É como ver um buraco e dizer: – Constrói uma casa aí. Como é que a gente conquista? [Kayami mesmo respondeu]: – Estudando” (C.C, Ensaio 18, 01/12/10, p. 100).

Nas observações da *Orquestra Camargo Guarnieri*, ficou evidente que era intrínseco trabalhar com os músicos mais do que os conteúdos ligados, ao tocar na orquestra, ou só ao repertório. Era necessário abordar conhecimentos musicais iniciais, para que continuassem a participar da orquestra:

Kayami Satomi pergunta para os segundos violinos: “– Num compasso ternário, qual é o tempo mais fraco?” [os outros músicos demonstravam que queriam responder] Kayami diz: “– Deixa os segundos violinos responderem”. Todos os músicos ficam esperando atenciosamente a resposta. Eles demoraram e ainda responderam por eliminação. Após Kayami dar uma explicação sobre a valsa, tocaram um grande trecho (C.C, Ensaio 10, dia 08/11/10, p. 60).

O maestro usou vários recursos para comunicar suas intenções aos músicos, e os músicos foram compreendendo. Com o passar das observações, pude entender que o maestro, às vezes, brincava com eles nos ensaios e, ao mesmo tempo, chamava-lhes a atenção para um detalhe importante, outras vezes, dava uma “bronca” e, enquanto isso, eles foram construindo as músicas e combinando os detalhes para o concerto.

Ele se comunicava com os músicos utilizando gestos e palavras. Nos ensaios de estudo e leitura o maestro desenvolveu um trabalho detalhado e, por vezes, esse trabalho demonstrou ser exaustivo.

Nos ensaios gerais, essa forma de trabalhar ainda era acentuada. Em alguns momentos, ele se dirigiu aos músicos de forma mais individual, foi se aproximando

do músico, dizendo em voz baixa: “– Muito mais som”. Ele ainda disse, olhando apenas para um dos violoncelistas, o mais novo em idade: “– Muito mais vibrato” (C.C, Ensaio 14, dia 17/11/10, p. 79). Era como se ele estivesse dizendo aos seus músicos que eles poderiam tocar, que eles deveriam tocar, e que ele, o maestro, estava contando com eles. Percebi que eram mais do que indicações de som, eram indicações que ele (o maestro) estava confiando neles (os músicos).

Um dos recursos utilizados pelo regente, para mostrar aos músicos o que gostaria de ouvir, foi o canto. Era uma forma de exemplificar o resultado sonoro, que ele esperava que os músicos tocassem. Em outros momentos, ele também contou os tempos dos compassos cantando, enquanto regia.

O canto foi utilizado pelo maestro, enquanto os músicos tocavam, como se ele quisesse ajudar aos músicos na linha melódica, para que eles não errassem, naquele momento. Foi como se estivesse conferindo com os músicos que estavam próximos a ele: “– Pelo menos nota e ritmo certos a gente tem que ter (C.C, Ensaio 7, dia 01/11/10, p. 33).

Dessa forma, o canto possibilitava aos músicos ouvir como as frases musicais deveriam soar e, ainda, gerava compreensão dos ritmos, da sonoridade e da qualidade do som, um exemplo disso foi quando o maestro disse: “– Tem que ser como no canto, a gente tem que ter um pouquinho mais de impostação. Vem de dentro... Não é martelando... Aperta, depois puxa... e com vibrato” (C.C, Ensaio 18, dia 01/12/10, p.103).

Pode-se dizer que Kayami, durante o tempo em que esteve à frente da orquestra, também foi “aprendendo” a reger e a se comunicar com os músicos. Em um dos ensaios de estudo e leitura, o maestro realizou um movimento errado, indicando para os músicos o que deveriam tocar, a violinista chefe de naipe o informou: “– Você entrou antes, ele te acompanhou [ela fala apontando para o *spalla*] né?”. Então, Kayami respondeu: “– É. Eu o acompanhei, eu estou, aqui..., sabe..., [percebi que ele ainda estava conhecendo aquela obra musical]” (C.C, Ensaio 7, dia 01/11/10, p. 30). Assim, os músicos foram compreendendo o seu jeito de reger, seus gestos, e foram juntos “apagando os incêndios” (C.C, Ensaio 10, dia 08/11/10, p. 52).

6.3.2 Do *spalla*

O *spalla* esteve presente em quase todos os ensaios do naipe das cordas, nos de estudo e leitura e nos gerais. Ele teve participação importante na afinação dos instrumentos, principalmente, do naipe das cordas. Ele também ajudava o maestro nos ensaios e a chefe do naipe das cordas.

Nos ensaios que contaram com a presença do violinista convidado, o *spalla* foi uma figura que pouco apareceu, pois já estavam liderando o ensaio, o maestro, a chefe de naipe e o violinista convidado. Nesses ensaios, o *spalla* foi um músico como os outros, inclusive quando o violinista convidado chegou “ele assumiu o lugar do *spalla*, [então] o *spalla* passou a dividir a estante ao seu lado, enquanto o concertino passou para a estante da segunda fila” (C.C, Ensaio 8, dia 0211/10, p. 43).

Mesmo dividindo suas responsabilidades com os chefes de naipes, ele trabalhou com os músicos na direção de uma audição mais atenciosa e detalhada. Para isso, ele, assim como os outros músicos, que eram responsáveis pelo ensaio, utilizou da repetição, de partes das obras, para conseguirem preparar o repertório. Repetições tocando em intensidade mais forte, da próxima vez menos forte, e diminuindo, gradativamente, até que os músicos tocassem mais *piano*. O objetivo desses líderes, no ensaio, era que os músicos “tocassem mais *piano*”, o que, pelo que entendi, indicava um maior domínio técnico do instrumento.

O *spalla* também, assim como os chefes de naipe e como o maestro, tinha suas estratégias de ensino no ensaio. Dentre elas, executar alguns trechos no instrumento, para que os músicos pudessem tocar da mesma forma. Em um ensaio, o maestro “pediu para o *spalla* marcar com o segundo violino e violas os cortes da ópera” (C.C, Ensaio 13, dia 16/11/10, p. 74).

O trabalho do *spalla*, no ensaio da orquestra, incluiu a afinação dos instrumentos. A afinação acontecia antes do início e durante os vários tipos de ensaios, entre a preparação de uma obra e outra, e até mesmo nas paradas em uma mesma obra musical, se acaso ele percebia que era necessário, se ele entendia que a afinação não estava na altura correta. O início instituído do ensaio acontecia quando ele se levantava e emitia a nota *lá*, então todos os músicos iniciavam a afinação dos seus instrumentos. Depois, ele ia passando próximo aos músicos, repetindo a nota *lá* e olhando de forma direta, para cada um dos músicos. Nesse

momento, ele os ouvia mais individualmente, conferindo, parando e insistindo com alguns músicos, particularmente, para que corrigissem a afinação.

O *spalla* ajudava os músicos “a encontrar o tempo/andamento certo, rápido, mais lento. Enfim, encontram, já quase no final do ensaio” (C.C, Ensaio 2, dia 06/10/10, p. 4). Também o *spalla* teve função importante, no trabalho relacionado ao pulso com os músicos, identificando quando as obras eram executadas fora do pulso, fora da batida do metrônomo. Ele propunha exercícios, que levariam os músicos a conseguir executar as obras no pulso. Pedia que eles tocassem repetidas vezes, de maneira que foram tocando diferente à medida que iam repetindo. O *spalla*, juntamente com o maestro, identificava o que não estava sendo executado no ritmo correto e, logo depois, conferiam as informações do ritmo, na partitura.

Uma das formas do *spalla* organizar o estudo dos músicos, nos ensaios, era tocando pequenos trechos. Tocar pequenas partes foi estratégico, foi uma forma de organizar tanto o conhecimento prévio quanto ao que ainda os músicos deveriam se dedicar a estudar para conseguirem executar a partitura. Para “tocar corretamente” os músicos não precisavam só conhecer a partitura, seus códigos e sua escrita, mas também como esses códigos eram executados nos seus respectivos instrumentos.

No ensaio em que o regente substituto esteve responsável pelo ensaio, o *spalla* atuou assumindo outras responsabilidades como “auxiliar o regente substituto com informações sobre a obra” (C.C, Ensaio 17, dia 29/11/10, p. 95).

6.3.3 Dos chefes dos naipes

Nos ensaios da orquestra, os chefes de naipe utilizaram diversos recursos para ensinar aos músicos uma forma de tocar, de executar seus instrumentos. Um exemplo disso foi o trompetista chefe de naipe, que nos ensaios de naipe fez colocações diretas aos trombonistas na tentativa de que eles conseguissem uma determinada sonoridade.

Os chefes de naipes exerciam papel importante nos ensaios, não só na organização, mas também nas estratégias utilizadas, para trabalhar o repertório com os músicos. Um exemplo de algo dessa natureza se deu em um dos ensaios de naipes, quando a chegada do chefe de naipe à sala de ensaio mudou a forma como os músicos estavam tocando. No momento anterior à sua chegada, os músicos tocavam seus instrumentos com outro tipo de organização, indicando uma certa

independência em suas ações. A chegada do professor e chefe de naipe fez com que os músicos procurassem mostrar que estavam firmes e dominando seus instrumentos. Quando ele chegou aconteceu

[...] uma mostra de virtuosidade, uma grande escala, um cromático [...]. Agora com sons bem definidos, nada de ensaios ou tentativas, apenas as madeiras sobressaem agora com a pessoa do trompetista chefe de naipe presente, [os músicos] sem palavras e os sons são mais definidos (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 7).

Cada chefe de naipe possuía sua característica de ensinar no ensaio. O trompetista chefe de naipe utilizava os gestos com os braços e com o corpo, juntamente com a comunicação verbal. Enquanto a violinista chefe de naipe explicou o que e como gostaria que os músicos tocassem, alternando a execução ao violino e à regência com o arco, gesticulava e movimentava o corpo para frente e para trás, como se estivesse mostrando como deveriam sentir a música. Com os braços levemente erguidos, e com o arco fora das cordas, verticalizado, ela tocava seu instrumento, mas também parava e regia os músicos com o arco.

As recomendações da chefe de naipe, aos músicos, era para que eles anotassem tudo o que incluía a arcada, as respirações, a dinâmica. Nos ensaios, de forma geral, a violinista chefe de naipe procurou dar suas opiniões sobre a forma como gostaria que tocassem. Em um dos ensaios de naipes, quando os segundos violinistas estavam tocando bem *piano*, ela olhou para trás e perguntou a eles: “– Gente, cadê vocês?”. Na repetição, a violinista chefe de naipe, olhando para trás, novamente, observou que, desta vez, os músicos estavam tocando muito forte, logo, fez um pedido de silêncio (*chiii*), ela queria que eles tocassem mais *piano*, assim como os segundos violinistas estavam fazendo.

Quando o trompetista, um dos chefes do naipe dos sopros, esteve à frente do ensaio de naipe dos sopros falou para os músicos que era importante que desenvolvessem a escuta. No seu entendimento, a escuta possibilitaria melhor execução. Trabalhou com os músicos não só questões técnicas dos instrumentos, mas também aspectos relacionados à execução, como eles deveriam tocar a obra no estilo do compositor. Em um dos ensaios, o chefe de naipe chamou a atenção dos músicos para que a execução não fosse de forma “verticalizada”. O “tocar de forma verticalizada”, pelo que compreendi, estava relacionado com o pensar a música acorde por acorde, e não fraseologicamente. A sua intenção era que os

músicos pensassem na frase e não nos acordes. Quando disse isso, pegou um instrumento e tocou como gostaria que o trecho musical fosse executado.

Além de utilizar o seu instrumento para ensinar, o trompetista chefe de naipe utilizou de outro recurso, que foi a gravação da obra *Fanfarra*³⁷. Ele deixou os músicos um instante, virou-se para o computador, procurando a gravação da *Fanfarra*. Ao encontrá-la, ele a apresentou a todos. Ele destacou a execução dos intérpretes da obra naquela gravação.

Enquanto os músicos dos instrumentos de sopros e da percussão estavam ensaiando, entre uma parada e outra, o trompetista chefe de naipe respondia às dúvidas dos músicos sobre as práticas de como executar a obra de um determinado compositor e como são as características estilísticas daquele compositor. Para exemplificar, ele pegou o instrumento e tocou um trecho da *Fanfarra* de *Purcell*, mostrando aos músicos que, dependendo da forma como tocassem uma nota improvisada, ela não estaria no estilo característico de *Purcell*.

A percussão participou do ensaio de naipe dos sopros, e foram poucos os momentos em que se trabalhou questões sobre suas partes, especificamente. No ensaio em que o trompetista chefe de naipe fez apontamentos sobre questões relacionadas às partes da percussão, dirigiu-se à percussionista que estava tocando tímpano e perguntou: “– Você vai fazer [tocar] na caixa?” Depois o trompetista chefe de naipe respondeu: “Não sei, não é minha área” (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 8).

O fato de não ser um instrumentista que dominasse aspectos ligados aos instrumentos de percussão não o impediu de contribuir na construção da execução dos instrumentos de percussão da obra no ensaio. Ainda se dirigindo ao trompetista chefe de naipe a percussionista propôs, “– Vamos tentar juntos. Depois que tocaram juntos aí, ele disse: Não!!! Tem que ser VRAUUUUU [ele emite um som tentando ensinar como ele pensava o trecho para o tímpano que a percussionista está tocando]”. Outras vezes, também a sua atenção estava em prever a possibilidade do erro, assim: “Ele pediu à percussionista: – Na próxima entrada [o professor fala]... RULUPPP, um, dois, três... para que a percussão entre no espírito” (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 9).

Outro chefe de naipe dos sopros foi o trombonista. Em alguns momentos parava o ensaio e conversava sobre a profissão de músico, as oportunidades de

³⁷ Obra de Purcell que os metais estavam preparando.

trabalho, e também expunha o seu desejo de montar um projeto de educação à distância, utilizando vídeos na *internet*. Em um dos ensaios em que foi o chefe de naipe, ele aguardou que todos se acomodassem para, então, começarem o ensaio. Enquanto o trombonista chefe de naipe estava trabalhando com os músicos dos instrumentos de metais, ele foi conduzindo o ensaio, e comentou:

– Vamos lá, desde o início... Sempre o segundo trompete. É bravo! Vamos de novo...” Aí tomando decisões: “– Vou deixar essa pra dar mais uma passada depois. Disse ainda: “– Falta algo... Vamos experimentar essa parte...” e ao final disse: “– Vamos dar uma passada pra gente matar o negócio?”. Quando os músicos tocaram ele disse: “– É isso aí gente” (C.C, Ensaio 11, dia 11/11/10, p. 62).

O trombonista chefe de naipe desenvolveu com os músicos um trabalho de embocadura, a região do aquecimento, conversando sobre a sonoridade dos instrumentos.

6.3.4 Do regente substituto

Quando o regente substituto foi ao ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri* pela primeira vez, ele disse aos músicos que tinha consciência de que ensaiar o coral era diferente de ensaiar uma orquestra. Disse também que não iria ensinar nada a ninguém, pelo contrário, os músicos é quem iriam ensiná-lo.

O regente substituto tinha a preocupação de que, além de preparar o repertório, ele precisava resolver os seus problemas de gestos, de entradas, de respirações e como os músicos estavam respondendo aos seus comandos. Nos ensaios da orquestra, era importante informar aos músicos a numeração do compasso, para que eles pudessem se encontrar na partitura. Essa informação era um fator organizador, do grupo, no momento do ensaio.

Com uma prática de trabalhar mais com coral, o regente substituto indicava as entradas aos músicos da orquestra, cantando a parte das vozes dos solistas, o texto, ou dizendo, por exemplo, os nomes das árias que iriam tocar, ao invés de indicar o número de compasso como, usualmente, era feito na orquestra. Durante todo o tempo do ensaio, apegou-se a esse recurso. Os músicos que tocavam os instrumentos de metais e, por exemplo, que tinham em suas partes muitas pausas, pareceram estar perdidos sem a informação do número de compassos. Ele indicava

aos músicos: “– Vamos agora na *Ária El Alfredo*³⁸” (C.C, Ensaio 17, dia 29/11/10, p. 97). Enquanto estava regendo, ele pedia sugestões ao *spalla*, e os músicos conversavam entre si, de maneira que eles ajudavam uns aos outros, mas, aparentemente, sem entenderem muito bem o que estava acontecendo, demonstrando estarem perdidos.

Em um dos momentos, quando percebeu a dúvida dos músicos, ele perguntou: “– Vamos para o final, *Finalle*, ato II. [Nesse momento, ele fala o texto e pergunta]: – Vocês sabem do que estou falando?” (C.C, Ensaio 17, dia 29/11/10, p. 98). A sua forma de se comunicar com os músicos foi a partir do texto dos cantores e não da numeração de compassos.

Assim como os chefes de naipe ou o maestro, o regente substituto também utilizou o canto para ensinar, porém ficou claro que ele estabelecia outra relação com o canto. Talvez, por ele desenvolver um trabalho vocal com os cantores, com o coro e ter conhecido a obra, primeiramente, pela parte vocal da ópera, o canto foi utilizado para se comunicar com os músicos, dar as entradas, indicar os lugares em que o grupo de músicos deveria começar a tocar, a definir o andamento.

Com o passar do ensaio, ele foi cantando as pausas e regendo ao mesmo tempo e a orquestra foi respondendo. Desse modo, ele foi se adequando ao que a orquestra necessitava, adaptando o que ele estava acostumado a fazer com o que era necessário ao ensaio de uma orquestra. Com o tempo, os músicos foram encontrando uma forma de entender melhor o que o regente substituto queria que tocassem. Às vezes eles se entreolhavam, ajudando-se a se encontrarem na partitura, uns apontavam na partitura, com os arcos, o lugar em que estavam tocando, e assim eles tocaram a ópera.

No meio do ensaio, o regente substituto confessou aos músicos que, muitas vezes, ele esteve preocupado com a parte vocal, e que acabou se esquecendo da entrada dos instrumentos. Admitiu que havia “se perdido” na sua regência. Durante esse ensaio, o regente substituto foi se adaptando à regência orquestral e, aos poucos, os gestos ficaram mais claros.

A troca estabelecida entre os músicos e esse regente possibilitou uma comunicação e a realização do ensaio. Acredita-se que essa parceria foi importante, não só para a obra em si, no fortalecimento do elo entre as partes vocal e

³⁸ Ária da ópera *La Traviata*.

instrumental da ópera, mas também para a *Orquestra Camargo Guarnieri* e o Coral da UFU.

6.3.5 Dos músicos convidados

Como mencionado, durante o período das observações, foram convidados para participarem dos ensaios da orquestra dois violinistas, um cravista, e um clarinetista. O cravista não fez nenhuma interrupção do ensaio, e o tempo que participou se concentrou na execução da obra de Vivaldi, na qual ele era responsável pelo contínuo. Já o clarinetista não participou dos concertos, mas foi convidado “a dar uma força” no ensaio do naipe dos sopros.

Um dos violinistas convidados veio para tocar a parte solista da obra. Ao chegar no ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*, pela primeira vez, trouxe as arcadas marcadas e prontas, já indicadas na sua partitura. Ele entrou, cumprimentou os músicos e logo deixou, nas primeiras estantes, as indicações das arcadas para que os músicos anotassem. Embora os músicos já tivessem anotado e revisado essas arcadas em ensaios realizados anteriormente, tiveram que mudar a forma de realizar as arcadas. Assim, eles passaram um tempo, no início do ensaio, apagando as suas arcadas e anotando as novas formas de realização, indicadas pelo violinista convidado. Quando os músicos tocaram as novas arcadas, eles foram percebendo as diferenças entre as que foram pensadas por eles, anteriormente, e as novas. Pode-se dizer que os músicos encontraram dificuldades na execução das indicações das novas arcadas.

Esse violinista convidado desenvolveu um trabalho detalhado, e teve uma participação efetiva nos últimos ensaios, que antecederam a apresentação da orquestra, juntamente com o maestro Kayami Satomi e a violinista chefe de naipe. Também procurou mostrar aos músicos aspectos que pudessem melhorar a capacidade deles de tocar e de executar as suas partes das obras musicais. Para aperfeiçoar a afinação, deixou claro que eles precisariam se dispor a ouvir. Seria necessário trabalhar não só a afinação na música, mas a concepção que eles tinham sobre afinação e audição. Tal afirmação não estava escrita na partitura, mas era considerada uma questão importante, que os músicos da orquestra precisavam ter em vista. Sua atenção esteve focada nos músicos de forma geral, mas em um dos momentos se dirigiu à violinista do segundo violino e lhe deu sugestões, como,

por exemplo: “– Vamos fazer sem diminuir [o andamento da obra musical]” (C.C, Ensaio 9, dia 03/11/10, p. 47). Quase que no mesmo instante ele se volta para todos os músicos dizendo o que e como deveriam tocar.

Esse violinista usava seu instrumento para mostrar como ele gostaria que a obra soasse. Também tocava para exemplificar como os músicos deveriam realizar a respiração nas frases da obra. Para explicar e discutir sobre as dificuldades de uma determinada passagem, ele tocava mais lento, para que os músicos pudessem acompanhar suas considerações.

A *Orquestra Camargo Guarnieri* vivenciou, durante o período em que foram realizadas as observações, o contato com outros músicos que não faziam parte da sua rotina musical, que vinham de outras orquestras, isso causou uma mudança no modo como os músicos tocavam. Como, por exemplo, eles marcaram ensaios extras, alguns prepararam obras individuais para se apresentarem em *master classes*. Esse contato com outros músicos, segundo Curotta (2007), interferiu na forma e nos processos como os músicos ensinavam/aprendiam nos ensaios.

7 CONTEÚDOS DA APRENDIZAGEM MUSICAL NO ENSAIO DA ORQUESTRA CAMARGO GUARNIERI

O ensinar/aprender no ensaio foi uma movimentação de ações entre o que o maestro solicitava aos músicos e o que os músicos conseguiam fazer, ou corresponder ao solicitado. As suas indicações e ensinamentos incluíram pedidos de atenção, formas de executar a obra musical, considerações sobre afinação, tempo, dinâmica, anotações na partitura, a importância do silêncio no ensaio. Incluiu ainda o estudo da partitura, com todos os músicos, um trabalho detalhado sobre como estudar com metrônomo, informações estilísticas sobre os compositores e como interpretá-los.

Os músicos foram aprendendo e conquistando suas aprendizagens, suas formas de fazer a "música no papel" se tornar música "para ouvir". Um dia, durante um ensaio, percebi, o que se ouvia não era algo que estava escrito na partitura e registrei no caderno de campo: "Aconteceu alguma coisa de ontem para hoje... A música está inteira. Como isso tudo se construiu?" (C.C, Ensaio 15, dia 18/11/10, p. 84).

A forma como os músicos lidavam com o aprender/ensinar, no ensaio, foi mudando, estruturando-se de maneira que não se teve uma regra, ou que o ensinar/aprender aconteceu apenas de uma forma. Para os músicos executarem as obras musicais que faziam parte do repertório da orquestra, foi essencial que os músicos compreendessem as indicações do compositor, nas partituras, e como realizar, musicalmente e tecnicamente, essas indicações em seus instrumentos. Esse processo de identificação e compreensão dos elementos contidos na partitura foram resolvidos aos poucos, algumas vezes, a partir de sugestões do maestro, dos chefes de naipes; outras, por iniciativa dos próprios músicos. Tal fato pode ser visto quando um músico declara que: "– A gente acaba fazendo, mas ele [o maestro] nunca falou" (C.C, Ensaio 16, dia 22/11/10, p. 91). Dessa forma, algumas ações dos músicos no ensaio estavam ligadas às suas iniciativas individuais, aos conhecimentos adquiridos, conforme suas experiências. Sem dúvida, as experiências anteriores, com outras músicas, em suas aulas com professores, em outros lugares, foram importantes para a preparação do repertório no ensaio da orquestra.

A leitura da partitura foi uma das dificuldades que os músicos enfrentaram para aprenderem a tocar juntos no ensaio. Pode-se dizer que a partitura foi um elemento relevante na organização do ensino/aprendizagem dos músicos, no ensaio. De certa forma, ela foi direcionando os conteúdos musicais que eles tiveram de aprender, para participar dos ensaios. Para Knight (2006), a orquestra é um conjunto organizado de músicos que executa as obras musicais escritas para instrumentos individuais e/ou em grupos de instrumentos. Essas obras musicais estão registradas nas partituras e, segundo esse autor, só fazem sentido quando os músicos tocam na forma que foi exigida pelo compositor, ou seja, “uma interpretação fiel ao que o compositor solicitou e indicou para que fosse executado”³⁹.

Nos ensaios, era possível identificar que alguns músicos tinham suas concepções sobre as obras, mesmo que essas concepções estivessem equivocadas ou diferentes das concepções dos músicos mais experientes, ou do maestro e/ou dos chefes de naipes. Alguns músicos trouxeram suas anotações para os ensaios, deixando entender que eles estudaram antes suas partes, fato visível pela ação dos músicos em apagarem suas anotações e fazerem outras.

Diante dessa evidência, os estudos realizados, individualmente, pelos músicos, seja antes de começarem a tocar juntos, seja nos estudos em aulas, ou nos estudos em suas casas, possibilitaram perceber os que ainda não tinham autonomia para estudarem sozinhos e que ainda não estavam com a obra preparada para tocar com os demais músicos no ensaio da orquestra. É claro que o fato de ensaiarem juntos lhes proporcionou o aceno de outros conhecimentos, também musicais, mas que dependiam de estar juntos para construí-los. Logo, os ensaios era um momento de uma construção coletiva do tocar juntos. Em um dos ensaios, a chefe de naipe interrompeu os músicos regendo com o arco as cordas e dizendo que eles “havião errado, pois não deverião tocar o ritmo que estava escrito, já que havia uma fermata, logo, havia um prolongamento na duração do tempo da nota”. Depois de combinarem como a fermata iria ser realizada, ela disse: “– Vai” (C.C, Ensaio 5, dia 27/10/10, p. 22).

Diante das experiências dos músicos “o ensaio é [...] o esforço para tentar conciliar as disparidades entre diferentes habilidades musicais e produzir música”

³⁹ No original: “Orchestral music makes sense only when performed as a whole by the group in the manner required by the composer” (KNIGHT, 2006, p. 33).

(EBERLE, 2008, p. 52). Sendo assim, os ensaios se caracterizaram por um estudo minucioso das partituras, envolvendo detalhes relacionados à escrita musical, contidos em cada partitura, como deveriam executar as informações musicais, registradas pelo compositor, nas partituras, em seus instrumentos, a fim de conseguirem, enquanto grupo, o resultado sonoro-musical que buscavam. Um exemplo foi quando o chefe de naipe corrigiu os músicos, chamando a atenção sobre a existência de uma pausa, e mostrou-a aos músicos na partitura. Para “conferir” se eles sabiam do que se tratava, pediu que repetissem mostrando, na partitura, o que estavam tocando.

Um fato que chamou a atenção foram os conteúdos dos ensaios e os conteúdos que os músicos aprenderam nos ensaios. Alguns conteúdos eram mais específicos dos naipes das cordas, outros, eram típicos dos naipes dos sopros. No naipe dos sopros os músicos receberam informações sobre os harmônicos, enquanto no naipe das cordas foram mais frequentes os trabalhos desenvolvidos sobre as arcadas que seriam executadas nas obras.

Para os músicos aprenderem a tocar juntos no ensaio, tiveram que aprender a entender um pouco sobre o que o outro estava fazendo, o que o outro tocava, muitas vezes dos instrumentistas tiveram que colocar seus instrumentos no colo, e até mesmo, descansar as baquetas, no caso da percussão, enquanto aguardavam algum trabalho individualizado, para um músico ou para um grupo de músicos. Sobre esse aspecto, o ensaio compreendeu não só ouvir o que dizia respeito ao seu instrumento, mas também ao instrumento do outro músico.

7.1 Os músicos tocando seus instrumentos no ensaio

7.1.1 Os instrumentos de cordas

Os músicos da *Orquestra Camargo Guarnieri* vivenciaram um processo de ensinar/aprender nos seus ensaios. Dessa forma, as aprendizagens desses músicos estiveram associadas às descobertas que eles tiveram sobre suas técnicas individuais, sobre o domínio do instrumento, bem como sobre o estilo das obras, sobre como cada compositor tratou os detalhes musicais que diziam respeito, especificamente, aos seus instrumentos.

Os conteúdos das aprendizagens desses músicos foram diversificados e um dos motivos era que eles já traziam suas experiências e se encontravam em diferentes momentos de aprendizagens musicais. Alguns estavam iniciando nos seus instrumentos, outros, porém, já haviam concluído o Curso de Música, outros já haviam participado de grupos orquestrais. Todos aprendendo a “tocar juntos” e ao mesmo tempo.

Os músicos demonstraram formas particulares, individuais, de aprenderem e de levarem o “ensaiar” adiante. Com lugares definidos para se sentarem e de se organizarem nos ensaios, os músicos foram trocando ideias com colegas que nem compartilhavam a mesma estante, nem das mesmas necessidades.

O “aprender a tocar em/no grupo” foi uma das aprendizagens que os músicos tiveram nos ensaios da orquestra. Em um dos ensaios, quando as violas deveriam tocar sozinhas, logo após os violinistas, os violistas entraram em um tempo mais rápido. Por esse motivo, trabalharam nos ensaios de naípe exercícios, especificamente, para questões voltadas à pulsação.

No aprendizado dos instrumentos do naípe das cordas, o estudo dos músicos incluiu o ato de experimentar as arcadas. Durante os ensaios de naípe das cordas, eles passaram uma parte do tempo tentando diferentes arcadas, que se adaptassem ao repertório e que essas arcadas fizessem sentido naquela obra musical. Durante esses momentos, a violinista chefe de naípe propôs aos músicos que ficassem repetindo, porque as passagens não estavam “soando bem”. Acreditavam que essa ação os faria encontrar melhor arcada e, assim, melhor sonoridade.

Os músicos dos instrumentos das cordas trabalharam suas arcadas detalhadamente, parando, anotando, pensando, mudando. Em alguns ensaios, no início da preparação do repertório, observei que os arcos estavam desencontrados, “uns arcos indo enquanto os outros vinham” (C.C, Ensaio 5, dia 27/10/10, p. 22). Foi a partir de situações como esta, de desencontros dos arcos, que os músicos ensaiaram e prepararam, gradativamente, as obras musicais.

A busca pelas arcadas das obras no ensaio motivava os músicos. Com suas tentativas, eles foram descobrindo as diferenças: “– Esse arco é na ponta, no meio fica pesado” (C.C, Ensaio 4, dia 25/10/10, p. 19).

Uma discussão que se estendeu no ensaio das cordas foi sobre a questão estilística das arcadas. A violinista chefe de naípe afirmou que as decisões sobre as

arcadas tinham ligação com a formação da orquestra, com o compositor, o seu período e com a obra a ser executada.

Dessa forma, as aprendizagens dos músicos das cordas estavam relacionadas com as descobertas individuais, e, por esse motivo, elas tiveram uma característica de que todos estavam aprendendo juntos, ao mesmo tempo. As arcadas, a afinação, eram aspectos muito importantes para os músicos que tocavam os instrumentos de cordas.

7.1.2 Os instrumentos de sopros

Foram observados quatro ensaios do naipe dos sopros que, por sua vez, tiveram características bem específicas. Em todos os ensaios do naipe dos sopros, antes de seu início, os músicos conversavam e tocavam com participação da grande maioria. Os músicos que tocavam instrumentos de sopros eram mais frequentes nos ensaios do que os músicos dos instrumentos de cordas.

Nos ensaios do naipe dos sopros, os músicos aparentavam que entendiam a organização do tempo de ensaio de forma diferente. Em geral, os músicos não tinham um momento tão definido para iniciar os ensaios. Eles conversavam sem pressa, falavam sobre assuntos que não estavam ligados ao ensaio, e durante os momentos de ensaio, parece que tinham mais liberdade para participar e darem sugestões aos chefes de naipe.

Os instrumentistas de sopro ora tocavam, ora não tocavam nos ensaios. Em alguns trechos da obra musical, os músicos não tocavam, aguardavam muitas vezes olhando a partitura, em pausa, assim, eles seguiam acompanhando e se preparando para começarem a tocar, novamente. Quando o músico tinha um grande número de compassos em pausa, muitas vezes, ele colocava o instrumento no colo, como era o caso do trompete e do trombone, pela postura do corpo, que iria demorar a sua próxima participação.

Dentre os conteúdos que os músicos dos sopros precisavam aprender, um deles era lidar com as pausas, outro era fazer com que todo o grupo conseguisse que elas acontecessem no “tempo certo”. A necessidade da “execução correta” das pausas, que estavam na partitura, apareceu em vários momentos. Algumas vezes, tentativas de execução das pausas com precisão foram interrompidas com as instruções do chefe de naipe: “– Gente, tem que ter essa pausa, tem que ter esse

silêncio antes de eu entrar... – Vamos ao compasso 16...” (C.C, Ensaio 6, dia 28/10/10, p. 27).

Alguns conteúdos eram próprios dos ensaios dos sopros. Eles tiveram experiência de trabalharem afinação, mas uma afinação voltada para a importância do ouvir dos músicos. Outra questão eram as articulações: como eram realizadas a partir da embocadura, como utilizavam o ar para produzirem sons nos seus instrumentos.

Nos ensaios do naipe dos sopros houve mais paradas que nos ensaios das cordas. Algumas paradas, não eram para correção das partes, mas, sim, para descansar. Eles conversavam sobre outros assuntos, não relacionados aos ensaios, e nesse momento percebi que seus lábios estavam inchados.

Para que os músicos pudessem estudar sobre as sonoridades dos seus respectivos instrumentos, eles tiveram também que compreender as indicações que estavam na partitura, como, por exemplo, quando um trompista perguntou sobre como deveria tocar: “– É abrindo a mão?” (C.C, Ensaio 16, dia 22/11/10, p. 89). Nesse caso, o chefe de naipe informou que o compositor indicou daquela forma para o trompete e que para a trompa era diferente, ele deveria “mexer a mão”. O clarinetista convidado, que estava conduzindo o ensaio, naquele momento, fez algumas colocações sobre o ‘tocar’ dos metais, esclarecendo, para os músicos, as diferenças e os detalhes de execução da obra musical. Depois de ouvir essas informações, os músicos tocaram mais uma vez, de maneira que o chefe de naipe os elogiou dizendo: “– Bom!” (C.C, Ensaio 16, dia 22/11/10, p. 89).

Em um dos ensaios gerais, o maestro percebeu que os músicos não estavam tocando juntos, os metais estavam em outra numeração de compassos, em sua percepção. Esses desencontros causaram muitos risos. Fizeram do ensaio um lugar de buscas dos acertos para tocarem com maior precisão as obras do repertório.

7.1.3 Os instrumentos de percussão

Os percussionistas levavam seus instrumentos, principalmente os tímpanos, para as salas de ensaio antes da chegada de todos os músicos. Depois, entre todos, eles eram os últimos a saírem para guardar seus instrumentos.

Os instrumentos de percussão não tiveram como “esconder os seus sons” principalmente se for considerar que os espaços físicos não foram pensados para

ensaio de orquestra. As salas eram pequenas e tudo ficava muito “presente” e “grande” (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 6).

Pode-se afirmar que, as formas como os instrumentistas de cada naipe aprendiam, no ensaio, indicava as características dos seus instrumentos, e os gestos de cada músico estavam relacionados à forma de tocar. Os músicos da percussão tinham muitas pausas em suas partes. Às vezes, “tocavam as pausas” olhando os outros instrumentistas realizarem as suas passagens. Certa vez, o chefe de naipe, nos sopros interrompeu o ensaio para solicitar ao timpanista que executasse o trecho de forma diferente, mencionando a forma como ele pensava aquele trecho musical. Essa foi a primeira vez que houve uma indicação direta para os músicos da percussão.

Observei que os gestos dos percussionistas são exagerados, com movimentos maiores que os gestos dos outros músicos. Acredito que isso esteja relacionado também ao tamanho do instrumento.

A percussionista foi quem teve maior participação nos ensaios. Ela assumiu a maior parte da execução da ópera, justamente por ter sido ela a percussionista no projeto do Coral da UFU. A sua participação nos ensaios foi marcada por certo tipo de liderança que exercia com os músicos, especialmente, os que estavam mais próximos da percussão.

Na preparação da ópera, outro percussionista começou a frequentar os ensaios. Quando estavam ensaiando, ao aproximar o seu momento de tocar, ele, antes, olhou para a percussionista, como se aquele olhar o ajudasse a se localizar para o “momento certo” de iniciar sua parte, que seria executada no triângulo (instrumento de percussão).

Em um dos intervalos, presenciei os músicos da percussão conversando na sala de percussão, eles falavam sobre a maneira como eles estudavam e levavam seus estudos, as formas como os outros músicos da orquestra tocavam, e dentro da observação deles, os músicos deveriam se posicionar e gesticular mais nos ensaios (C.C, Ensaio 16, dia 22/11/10, p. 90).

7.2 Afinação no ensaio: Eles afinam mais uma vez... mais uma vez... e mais uma vez

7.2.1 Afinação e a sua relação com a estrutura do ensaio

A afinação foi realizada a partir da nota *lá* do diapasão, que é um pequeno aparelho, na sua maioria, em forma de ‘garfo’, que vibra com 440 hertz (por segundo). Esse pequeno aparelho é percutido e emite a altura da nota *lá3* da escala, e assim os músicos têm uma referência para afinarem as outras notas.

No ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*, os músicos desenvolveram um trabalho detalhado de afinação, que compreendeu o afinar antes do ensaio - no início, entre uma obra e outra, entre um trecho e outro entre a primeira e a segunda parte do ensaio. A afinação não se constituiu apenas no ato dos músicos afinarem seus instrumentos no ensaio, mas desempenhou um papel importante na organização não só do ensaio, mas também do comportamento dos músicos nos ensaios. Quando o *spalla* tocava a nota *lá3*, da escala musical, os músicos que estavam em pé se sentavam, os que estavam sentados descompromissadamente se arrumavam em suas cadeiras e colocavam o corpo de forma ereta. Dessa forma, pode-se dizer que a afinação no ensaio representa uma forma de organização, que traz os músicos de suas individualidades para estarem no grupo, pensarem no grupo e pensarem no “início oficial” do ensaio, ou retomar o ensaio.

Na preparação para a apresentação da ópera, nos ensaios gerais, a questão da afinação demonstrou ser fundamental, pois ela se revelou necessária para que o concerto fosse realizado. Esse assunto permite refletir sobre o ideal de afinação que foi trabalhado nos ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri*.

O maestro Kayami Satomi dirigiu a orquestra para um “ideal de afinação” que não estava escrito na partitura, também não seguiu um guia de como afinar e até quando alcançar afinação. A afinação foi trabalhada por Kayami a partir de uma qualidade de som referencial que ele tinha em mente.

Durante os ensaios, o maestro procurou trabalhar, quase que individualmente, cada músico, para conseguir seus objetivos. Algo que ficou evidente foi quando, apesar de nos ensaios anteriores os músicos terem trabalhado intensamente a afinação, Kayami iniciou o ensaio dizendo: “– Faz tempo que a gente não faz um trabalho de afinação” (C.C, Ensaio 19, dia 08/12/10, p. 104). Depois de terem feito,

novamente, um trabalho minucioso de afinação, e terem investido grande parte do tempo de ensaio nessa atividade, quando os músicos começaram a tocar, Kayami anunciou: “– Alguma coisa de melhor teve aí na afinação” (C.C, Ensaio 19, dia 08/12/10, p. 105).

No momento da afinação, o silêncio foi algo que esteve presente, sobretudo nos ensaios das cordas. Como se afinação e silêncio caminhassem juntos, de forma que, no ato de afinação, todos estavam atentos ao som do instrumento. Quando alguém não conseguia chegar à afinação considerada ideal, declarava: “– Não”... [significando que estava errado]. “– Vai”... [significando que era para ir subindo a afinação]. “– Pegou?” [significando se afinaram ou não], ou se comunicavam com gestos, balançando a cabeça. Uma das indagações durante o processo era se os músicos estavam conseguindo chegar à afinação que estava sendo solicitada. Isso porque enquanto estavam afinando, o *spalla* passava e os músicos olhavam entre eles, viravam o rosto, como se estivessem dizendo que ainda não estavam afinados, davam piscadas e, ainda, o *spalla* sentava-se ao lado de algum músico, observava e às vezes fazia um gesto com as mãos, indicando que eles mudassem a afinação para mais alta ou mais baixa.

Como foi mencionado, no primeiro ensaio a que assisti, os músicos se detiveram em preparar o repertório. Nele, os músicos assistiram ao documentário *El Sistema* e não tocaram seus instrumentos. Um dos músicos chegou atrasado, com um sorriso, o maestro o repreendeu: “– Se fosse para afinar você estaria há uns 7 minutos de atraso” (C.C, Ensaio 1, dia 04/10/10, p. 1).

Apesar de nos ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri* o trabalho de afinação ter sido constante, houve momentos, quando um músico chegava atrasado, o chefe de naipe solicitava-o que afinasse seu instrumento fora da sala, para que não parassem de tocar. Observei que a afinação era algo que “ligava [os unia] e desligava [os separava] as relações dos músicos, nos ensaios” (C.C, Ensaio 15, dia 18/11/10, p. 82).

Quando os músicos começavam a afinar, era como se eles se agrupassem de forma diferente, pois organizavam suas cadeiras, corrigiam suas posturas, ficavam em posturas diferentes das que estavam, anteriormente. Quando deixavam de afinar, observei que alguns músicos voltavam às suas posturas anteriores, movimentavam as suas folhas, deixavam as suas posturas, colocando, muitas vezes, seus instrumentos no colo, para anotarem nas partituras, como se eles

voltassem ao que estavam fazendo, ao deixarem de afinar. Assim que começavam a tocar as obras musicais, eles voltavam às suas posturas.

A afinação não acontecia só no início dos ensaios, os músicos estavam sempre conferindo se seus instrumentos estavam afinados. Em qualquer momento do ensaio, paravam de tocar e o maestro solicitava uma escala musical com o objetivo de afinarem seus instrumentos, novamente. E assim, eu registrei no caderno de campo: “Eles afinam mais uma vez... mais uma vez... e mais uma vez” (C.C, Ensaio 8, dia 01/11/10, p. 43).

Durante a afinação, os músicos ora trocavam ideias sobre a própria afinação, ora ficavam silenciosos. Isso dependia de que tipo era o ensaio. Como, por exemplo: em um ensaio somente dos instrumentos das madeiras, quando o fagotista e o flautista discutiam sobre afinação, o flautista disse: “– Nossa, que desafinado... Quase meio tom acima” e, então, brinca com a situação” (C.C, Ensaio 12, dia 11/11/10, p. 71). Já, no ensaio geral, durante a afinação, eles ficaram silenciosos e no máximo moviam-se os olhos. Em outros ensaios, principalmente nos de naipes, os músicos também caçoavam dos seus próprios resultados, de maneira que, quando tocavam, e se, por vezes, não estavam tocando corretamente, eles se divertiam rindo de si.

Durante a afinação, muitas vezes, alguns músicos tiveram que esperar os outros afinarem para depois prosseguirem no ensaio: “Eles esperam oboé e clarinete [que chegaram atrasados] afinarem” (C.C, Ensaio 16, dia 22/11/10, p. 90). Quando os músicos paravam para afinar, nem sempre era porque todos estavam desafinados, mas apenas alguns. Então, quem estava com algum problema de afinação corrigia e, enquanto isso, os outros músicos aguardavam em silêncio, alguns olhando para baixo.

Diante disso, percebi que a preocupação da afinação perpassava todo o tempo do ensaio. Registrei a seguinte cena no meu caderno de campo:

Os músicos repetem, tocam lentamente o trecho da obra e o chefe de naipe diz: “– Isso é para gente ver o que está mais baixo e corrigir. O *dó* é sempre mais brilhante... tem alguém pegando por baixo... ouça o *dó* do piano”. Então, cada estante toca o *dó*# e vão corrigindo. Ele dá uma dica para a afinação: “– Façam como uma pirâmide” (C.C, Ensaio 7, dia 01/11/10, p. 31).

A indicação para fazerem como uma “pirâmide” era justamente para resolver as diferenças técnicas de cada músico. Entendi que fazer como uma “pirâmide”

significava que os músicos, que estavam à frente dos violinos, nas primeiras estantes, iriam tocar mais forte, e serviriam de base para a afinação dos músicos sentados na fila de trás, que estavam da segunda estante, os quais tocariam menos forte em relação aos violinos da primeira fila, sendo que os músicos das outras estantes iriam diminuindo a intensidade até, que as últimas estantes tocassem bem *pianíssimo*.

Os músicos investiram parte do tempo dos ensaios na afinação dos seus instrumentos, contudo a afinação não foi algo que aconteceu apenas no horário que foi estabelecido para começar nos ensaios, ou apenas ao som da nota *lá*, quando o *spalla* iniciava o ensaio. Afinar os instrumentos perpassou todo o tempo dos vários tipos de ensaios nos quais os músicos da *Orquestra Camargo Guarnieri* estiveram envolvidos.

7.2.2 Como a afinação é trabalhada no ensaio

A afinação foi trabalhada nos ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri* de várias formas. Essas diferenças estavam relacionadas com os chefes de naipe, inclusive, com mudanças dos chefes no mesmo naipe como aconteceu nos sopros.

Nos vários tipos de ensaios, a responsabilidade de trabalhar a afinação com os músicos era do maestro, ou dos chefes de naipes e/ou do *spalla*. Nos ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri* o *spalla* iniciou os ensaios sempre com a nota *lá*, repetindo incansavelmente, e registrei: “O som da nota *lá* insistentemente, soou durante mais de 10 minutos” (C.C, Ensaio 2, dia 06/10/10, p. 3). O papel do *spalla*, na afinação, demonstrou ser de grande responsabilidade, pois ele preparava os músicos para que o maestro pudesse leva-los à realização da performance instrumental. Durante as afinações, o *spalla*, além de tocar para que os músicos ajustassem a afinação dos seus instrumentos, por intermédio de palavras como “vai”, “não”, ou, às vezes, por meio de gestos: balançando a cabeça – indicando que as cordas não estavam tocando satisfatoriamente, ele também sugeria maneiras de corrigir a afinação.

No momento da afinação o *spalla* passou estante por estante tocando a nota *lá* e os músicos repetindo ao mesmo tempo. Quando um dos músicos não estava fazendo na altura que ele estava indicando, ele parava e ficava um tempo a mais até que os sons ficassem na mesma altura. Em alguns momentos o fato de ele

dispensar muita atenção aos músicos que demoravam na afinação, ele deixava de conferir a afinação dos músicos mais experientes de forma que alguns perguntavam: “– Por que não afina os primeiros violinos?” “– Opa, desculpa” diz o *spalla* voltando e afinando (C.C, Ensaio 5, dia 27/10/10, p. 24).

Foi possível perceber que os músicos agiam conforme as solicitações e buscavam a sonoridade que era proposta, procurando tocar da forma como eram instruídos, como, por exemplo: “– Toque mais forte quem estiver com a afinação certa, e quem estiver tocando a nota fora não toca na mesma intensidade de quem está tocando certo, sempre ouvindo a base” (C.C, Ensaio 7, dia 01/11/10, p. 32).

Uma das formas de trabalhar a afinação foi utilizando um afinador. Para um dos chefes de naipe dos metais a afinação deveria ser um “hábito para os músicos” e sugeriu que eles chegassem antes dos ensaios comesçassem a afinar seus instrumentos, antes salientando ser fundamental que os músicos adquirissem um afinador.

A afinação no ensaio ainda dependeu das condições climáticas que, por sua vez, alteravam a forma como os músicos afinavam e também como ensaiavam, ao que anotei: “– Horrível, superúmido” (C.C, Ensaio 8, dia 01/11/10, p. 40).

A afinação no ensaio foi trabalhada pelo maestro não só por meio da comunicação verbal, quando explicava como deveriam mudar para chegarem à afinação proposta, mas também utilizou os gestos para explicar como deveriam realizar alguma mudança, como, por exemplo, quando ele aponta o dedo indicador para cima para indicar uma afinação “mais alta” (C.C, Ensaio 19, dia 08/12/10, p. 105).

O maestro, enquanto estavam no ensaio, interrompeu os músicos por várias vezes, a fim de trabalhar a afinação, utilizando variadas formas de explicar o que os músicos deveriam fazer para mudarem e terem mais precisão na afinação. Dentre essas explicações, ele pediu que eles se atentassem tanto aos dedos quanto ao arco no lugar certo. Para dar uma explicação mais prática, ele cantou como ficaria o som se eles tocassem com mais firmeza na mão, e cantou também o contrário, quando eles não tocassem com a mão tão firme.

A forma com que os chefes dos sopros trabalharam a afinação também passou por explicações sobre os harmônicos e sobre a atenção que deveria ser dedicada a esse assunto, Como, por exemplo, para os trombones, mencionando que talvez o problema deles não fosse exatamente a afinação, mas, provavelmente, a

coluna de ar, indicando aos trombonistas que, se pensassem melhor nessa precisão do ar iriam alcançar a afinação proposta. Uns chefes de naipes solicitaram aos músicos que tocassem escalas antes de iniciarem o ensaio, como foi o caso de um ensaio dos instrumentos de metais, e outros, por terem a consciência que nem todos os músicos dominavam todas as escalas, instruíram: “– Vamos três oitavas, quem não consegue ir fica segurando o si” (C.C, Ensaio 8, dia 01/11/10, p. 40).

A forma de ensinar dos chefes de naipe também influenciou para que o trabalho de afinação tivesse uma característica própria de cada grupo de músicos. Quando o maestro Kayami Satomi trabalhou a afinação com os músicos das cordas, detectei que um dos violoncelos estava com a afinação ‘fora’ do que estava sendo tocado por todos. Ele pegou o violoncelo de um dos músicos, o que estava mais próximo, e tocou-o, tornando-se referência para afinação do violoncelo que estava desafinado. Quando os músicos demonstraram desajustes na afinação ele trabalhou, detalhadamente, a afinação, de forma bem lenta, realizando o mesmo exercício muitas vezes.

Foi possível perceber que uma das sutilezas sobre a afinação foi que a atenção dada à viola. Aos segundos violinos, que se sentavam atrás, era diferente da atenção dada aos violinos sentados à frente. Quando o *spalla* passou por entre os músicos, tocando a nota *lá*, para que todos os músicos afinassem seus instrumentos, parou em frente às violas e aos segundos violinos e esperou que eles afinassem, porém quando o *spalla* passou próximo aos violinos que se sentavam à frente se “vira para os primeiros violinos e pergunta: “– Pegou?” (C.C, Ensaio 8, dia 01/11/10, p. 40).

Os músicos convidados contribuíram nos ensaios com sugestões para melhorar a execução dos músicos. O violinista convidado deu sugestões no ensaio e os músicos ouviram, atentamente, seus comentários: “– Os violinos, principalmente, têm uma tendência a subir a afinação, especialmente, do *si* para o *dó*” e, daí, “dá sugestões para que isso não aconteça [no ensaio]” (C.C, Ensaio 19, dia 08/12/10, p. 104). As cordas trabalharam a afinação, utilizando mais o diapasão e a nota *lá* do *spalla*, os metais trabalharam a afinação, relacionando-a com o ar necessário para produzirem os sons, já os músicos das madeiras trabalharam a afinação a cada parte da obra musical e também fizeram uma relação entre a afinação e o material que foi utilizado na construção do instrumento. Os percussionistas afinavam antes

do horário estabelecido, mas durante os ensaios, eles inclinavam a cabeça em direção aos tímpanos (instrumentos), afinando-os, discretamente.

Na afinação dos instrumentos dos metais foi desenvolvido um trabalho bem específico, com um vocabulário próprio, como, por exemplo: “– Vamos fazer uma afinação de trabalho para a gente não se torturar durante o ensaio” (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 7).

A afinação também foi realizada durante o aquecimento para trabalhar a resistência física quanto à utilização do ar. Em um dos ensaios dos sopros, o chefe de naipe solicitou que trabalhassem em uma região confortável (média). Depois de tocarem em uma região confortável, iam mudando as regiões, e assim foram trabalhando tanto a afinação quanto o aquecimento.

Um chefe de naipe dos metais demonstrou nos ensaios a característica de esperar que todos os músicos se acomodassem, sem pressa. Ele também trabalhou com os músicos alguns ajustes de embocadura, propondo-lhes: “– Vamos fazer escala de *sib efeito*, quatro tempos cada nota” (C.C, Ensaio 11, dia 10/11/10, p. 61).

A afinação nos sopros foi trabalhada tendo, como recurso, elementos de dinâmica. Um dos chefes de naipe pediu: “– Agora oito tempos, utilizando o *crescendo* e *decrescendo*” (C.C, Ensaio 11, dia 10/11/10, p. 61). Ele ainda trabalhou outra mudança: “– Vamos mudar, fazer uma nota *forte*, outra *piano*...”, e também aplicando alteração do valor das notas: “– Vamos fazer agora com um pouco mais de movimento tocando colcheias, começando em *sib*” (C.C, Ensaio 11, dia 10/11/10, p. 61).

No ensaio do naipe das madeiras, os músicos também paravam de tocar para afinar, mudando a embocadura. Durante o ensaio das madeiras, o flautista comentou quando ele não estava conseguindo afinar: “– É que a flauta fica mais exposta, aparece mais e a gente que tem mais flexibilidade de afinação” (C.C, Ensaio 12, dia 11/11/10, p. 70, 71).

No ensaio de naipe com todos os sopros, quando havia necessidade de afinação individual, os músicos ficavam em silêncio, ouvindo apenas um afinar. No entanto, quando um instrumentista, durante a afinação, perguntou se deveria “abrir” o bocal da flauta mais um pouco, os músicos, além de emitirem as suas opiniões, também conversaram sobre o assunto afinar, como anotei, quando um dos músicos dos metais comentou: “– Achei que foi melhor agora”. Logo após, eles falam sobre a

tuba, sobre a afinação deles, falam sobre a praticidade das estantes (C.C, Ensaio 11, dia 10/11/10, p. 64).

A afinação foi uma necessidade dos músicos, um exercício de aprendizado, um alvo que eles buscaram durante os ensaios. Um dos chefes de naipe, antes dos músicos repetirem mais uma vez a obra que estavam tocando, disse: “– Lembrando, a afinação não está aqui nas mãos, mas aqui [e sinaliza para o ouvido]” (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 7). Era importante ouvir e saber utilizar um afinador como ferramenta de trabalho, pois as duas formas foram utilizadas nos ensaios. Porém, mesmo trabalhando com o afinador, os músicos foram levados a perceber que, para afinar, precisavam mudar as suas formas de tocar o instrumento, de lidar com ele e, principalmente, que eles precisavam desenvolver o ouvir, para que pudessem mudar a afinação.

Em consequência disso, entre o afinador e a ação de afinar, as duas referências para afinação que os músicos tiveram foi o próprio *spalla*, com a nota *lá*, e o aparelho afinador. A partir dessas duas referências, em um dos ensaios, houve um acontecimento singular, quando um músico solicitou um afinador. O músico que estava exercendo o papel de *spalla*, logo, indicando a afinação com seu instrumento, anunciou: “– Ah! Então, você não confia no meu *lá*?” [aí eles dão risadas]” (C.C, Ensaio 16, dia 22/11/10, p. 90).

Apesar de todo o envolvimento com a afinação, ela não foi algo que aconteceu em todos os dezenove ensaios. Em dois momentos vi que alguns músicos não afinaram. Em um dos ensaios, alguns músicos do naipe das cordas chegaram após o horário e não afinaram, e ainda em outro ensaio o regente substituto disse que ele não iria afinar, pois esse seria um trabalho mais detalhado.

7.3 Construindo o tempo e o andamento das obras musicais

7.3.1 As aprendizagens sobre o pulso

Analisando os ensaios de uma forma mais geral pode-se afirmar que o estudo sobre o tempo musical esteve relacionado ao “pulsar da música”, à duração das notas, às formas como os músicos executavam os ritmos e até à dinâmica. Todos

estes elementos musicais estiveram entrelaçados no ensaio de maneira que, muitas vezes, quando falavam sobre o tempo, estavam falando de pulso ou de duração.

Cada parte da obra musical era detalhada pelo maestro, com “informações práticas” sobre o pulso da música. Contudo, percebi que algumas questões, que envolvem o pulso e o tocar junto, eram trabalhadas nos ensaios de naipes, para que o músico focasse em especificidades do seu instrumento.

Em um desses ensaios, o chefe de naipes solicitou aos músicos que tocassem mais lento e eles confundiram o *diminuendo* com a redução de pulso e o *affretando* com o *crescendo*, então ele explicou sobre o *diminuendo* e a redução do pulso, sobre o *affretando* com o *crescendo*, ensinando: “– A gente, naturalmente, confunde. O *diminuendo* vem com uma redução do pulso, o *crescendo* vem com o *affretando*. Vamos compartimentar isso” (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 12). Um exemplo de associação do tempo com a dinâmica aconteceu quando o chefe de naipes acrescentou: “– A gente vai trabalhar as dinâmicas de onde? O *spalla* sugere: – Mais rápido: 1, 2, 3, 4... O chefe de naipes afirma: – Esse é o tempo. Então, o *spalla* contradiz: – É menos... A professora confirma: – É menos” (C.C, Ensaio 4, dia 25/10/10, p. 20).

Os detalhes no trabalho sobre o tempo/pulso no ensaio revelaram que, não só trabalhar e estudar nos ensaios para tocarem juntos, era importante, mas também a definição de tempo, a partir de um pulso, para que os músicos conseguissem executar as obras. Construir o tempo, coletivamente, e, ao mesmo tempo, conseguir tocar a obra musical, era um desafio.

A necessidade de adequar o pulso e “dosá-lo” estava relacionada ao que era possível dos músicos conseguirem realizar nos seus instrumentos como, por exemplo: para os instrumentos de sopro o pulso deveria estar dosado às possibilidades de embocadura, ao que era possível que os dedos e as chaves dos instrumentos articulassem com precisão a produção dos sons.

Tocar no “tempo certo” estava relacionado com questões técnicas da execução do instrumento. O chefe de naipes explicou que: “– Dentro do imaginário, é manter, e por questão mecânica [do instrumento] a gente vai encaixando, tentando dosar” (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 11). Isso, porque era necessário escolher um tempo que fosse possível para todos. Que os músicos executassem nos instrumentos de sopro, considerando as condições da quantidade de ar, da administração da saída do ar e, assim, era necessário um tempo que fosse

confortável, para que os músicos executassem as obras musicais sem alterar na qualidade sonora e musical.

Sobre a reação dos músicos, em um dos ensaios, o regente substituto “mexeu os braços, conferiu sozinho, deu um grande suspiro, e perguntou aos músicos se da forma como ele estava regendo estava muito rápido para eles tocarem” (C.C, Ensaio 17, dia 29/11/10, p. 98). Os músicos ficaram em silêncio, como se estivessem aprendendo uma obra nova. Em outro momento, quando ele perguntou aos músicos se da forma como ele estava regendo estava muito rápido, os músicos olharam uns para os outros e/ou abaixaram a cabeça.

Quanto ao estudo sobre o andamento, em um dos ensaios regidos pelo maestro Kayami, ele certificava, com os músicos, sobre como eles estavam tocando e continuava o ensaio, trabalhando para que tocassem no andamento. Como aconteceu por ocasião de um ensaio da ópera *La traviata*, a pergunta sobre o andamento também estava relacionada com a marcação do tempo no metrônomo, quando o maestro Kayami interfere: “– Vamos diminuir na marcha, *allegro assai* não é *allegro açaí* não, hein!!! [uma brincadeira, os músicos riram]” (C.C, Ensaio 14, dia 17/11/10, p. 81).

Enquanto os músicos estudavam as obras para conseguirem executá-las no tempo, não deixaram de abordar a dinâmica e o controle técnico do instrumento. Outro aspecto trabalhado, durante as suas aprendizagens sobre o tempo da música, foi a respiração. Era necessário que os músicos não só respirassem juntos, mas com a mesma precisão. Sem isso, haveria atrasos no andamento.

Observando o ensinar/aprender no ensaio, percebi que tocar coletivamente depende também do tocar individual, que, por sua vez, está adaptado à realidade do tocar com o outro. O *spalla* demonstrou algumas vezes, que já havia um ideal de tempo [pulso] para a obra e direcionou os músicos para executar a obra no andamento concebido por ele. Em alguns momentos, porém, quando não tinha convicção do andamento, foi construindo a partir de tentativas com os músicos no ensaio.

Durante as observações registrei a seguinte cena:

A violinista chefe de naipe diz: “– Vamos começar do *Outono*⁴⁰... um, dois, três, quatro”. O violoncelista logo diz: “– Espere, dá o tempo de

⁴⁰ Uma das partes da obra *As Quatro Estações Portenhas*, de Astor Piazzolla.

novo”. Aí ela abre as mãos, com sinal de descontentamento e conta espaçadamente: “– um..., dois..., três..., quatro...”. [ela demonstra impaciência]. Enquanto eles tocam, ela diz de vez em quando: “– *Chiii* [som para que eles toquem mais *piano*]” (C.C, Ensaio 5, dia 27/10/10, p. 22).

Assim como o *spalla*, os chefes de naípe foram pessoas referenciais para que o tempo [pulso] ficasse definido, visto que os músicos estavam sempre observando e esperando, deles, algum tipo de orientação.

7.3.2 Os recursos utilizados no ensaio para encontrar o “tempo certo”

Dentre os recursos que os músicos utilizaram, para encontrar o “tempo certo”, estava o metrônomo, que é utilizado pelos músicos, no ensaio para tocarem as obras no pulso proposto na partitura e/ou pelo maestro.

À medida que os ensaios foram acontecendo e surgiram desencontros relacionados ao tempo musical, outros temas e assuntos apareceram. Em um dos ensaios, o chefe de naípe percebeu quando os músicos estavam tocando com uma alteração no tempo/andamento e disse: “– Já caiu há muito tempo”. Uma das soluções sugeridas, pelo chefe de naípe, para que resolvessem essa questão foi: “– A gente tem que ter um mínimo... e tem que ter em mente [o ouvir], tem que ganhar isso com o tempo. E esse referencial tem que ficar aqui... [aponta para o ouvido], é apenas uniformizar, homogeneizar, tem que desenvolver aqui [aponta para o ouvido]” (C.C, Ensaio 3, dia 18/10/10, p. 12).

Os músicos, além de atentarem para as sugestões do *spalla* e dos chefes de naípe, procuraram encontrar, na batida dos pés, uma forma “clandestina” de tocar dentro do tempo. Desde os primeiros ensaios, as batidas dos pés estiveram presentes. Anotei no caderno de campo que os músicos “batiam os pés, o calcanhar, os dedos... tudo” (C.C, Ensaio 11, dia 10/11/10, p. 63). Não eram apenas os músicos instrumentistas da orquestra que batiam os pés, “a chefe de naípe [estava] de sandália e contava o tempo com o dedão dos pés... um, dois, três, quatro” (C.C, Ensaio 5, dia 27/10/10, p. 22). E, além do chefe de naípe, o maestro também não fugiu dessa particularidade, como registrei no caderno de campo: “Kayami bate o pé, marcando a *semínima* e a *colcheia*” (C.C, Ensaio 10, dia 08/11/10, p. 56). Sobre a batida dos pés, são vários os momentos:

- um violinista começa a “contar com os dedos dos pés”, usando sandália (C.C, Ensaio 2 dia 06/10/10 p. 3);
- enquanto toca a violinista continua batendo e contando com os dedos dos pés (C.C, Ensaio 2 dia 06/10/10, p. 3);
- o trombonista insiste em bater o pé e tocar, procurando uma forma de resolver aquele trecho, tocando repetidas vezes (C.C, Ensaio 3 dia 18/10/10, p. 6);
- os músicos que tocam os instrumento de metais batem os pés, eles precisam disso (C.C, Ensaio 3 dia 18/10/10, p. 8);
- a batida dos pés de forma bem discreta dos músicos do naipe das cordas quando leem a partitura (C.C, Ensaio 4 dia 25/10/10, p. 15);
- o contrabaixista batendo o pé no contratempo, ou seja, o forte para cima (C.C, Ensaio 4 dia 25/10/10, p. 15);
- o contrabaixista bate de acordo com a quantidade de notas que tem no trecho da obra (C.C, Ensaio 4 dia 25/10/10, p. 15).

O metrônomo, em alguns momentos do ensaio, funcionou como um *tic tac*, que todos os músicos precisavam ouvir, sendo que “o *spalla* dos violoncelos o colocava em um lugar mais alto e estratégico” (C.C, Ensaio 4 dia 25/10/10, p. 17). O metrônomo exerceu também outra função no ensaio, ou seja, dar suporte para o estudo das arcadas aos instrumentos de cordas. Ele foi substituído em alguns momentos pelo arco, quando “o *spalla* dos violoncelos coloca a ponta do arco na estante, e bate definindo [o andamento] sem muitas falas.” (C.C, Ensaio 4, dia 25/10/10, p. 15).

A batuta também substituiu o metrônomo. Em um ensaio, Kayami Satomi dá o sinal para começarem a tocar e um dos violistas não toca e dá um sorriso desconcertado, mostrando que ele não tocou no momento certo. Para resolver, “Kayami bate a batuta e ela funciona como um metrônomo.” (C.C, Ensaio 19, dia 08/12/10, p. 105). Em um ensaio dos violoncelos, o chefe de naipe, utiliza o afinador como metrônomo, e ensina: “vão testando pequenos trechos com as batidas” (C.C, Ensaio 4, dia 25/10/10, p. 14). Nesse caso, o afinador deixou de ter somente a função de emitir a altura da nota *lá*.

Quando os músicos estavam estudando uma obra musical no ensaio, lendo e decifrando a partitura, eles tiveram, na maioria dos ensaios, o *spalla*, o chefe de naipe e/ou o maestro, contando alto, os tempos, para que todos comessem e tocassem juntos: “– O *spalla* conta alto para mostrar o tempo do trecho um, dois, três, quatro” (C.C, Ensaio 5, dia 27/10/10, p. 23). Além dos músicos aprenderem

sobre o “tocar no tempo”, eles também aprenderam sobre o que e como deveriam fazer para tocar juntos.

A palma também foi um recurso utilizado no ensaio, para que os músicos compreendessem sobre o tempo da música, o andamento e o pulso. Em um dos ensaios, um dos chefes de naipe “bate palmas para mostrar como é o acento e diz para o trompista: ‘– Cuidado para não correr’” (C.C, Ensaio 16, dia 22/11/10, p. 89). As palmas auxiliaram os músicos na compreensão dos acentos das notas que estavam indicados na partitura, para que eles não mudassem o andamento da música.

7.4 Construindo a dinâmica e a articulação das obras musicais

É possível afirmar que as formas dos músicos aprenderem a dinâmica no ensaio estão relacionadas com a “prática do fazer”, de experimentar as notas e depois tocar novamente. Quando os músicos passaram por experiências no ensaio de ouvir o outro, experimentar, tocar, eles foram explorando, mais naturalmente, as dinâmicas. Conforme Eberle (2008), o ensaio possui características de estudo, tentativa, experiência ou treino preliminar à *performance*, mas sem perdê-la de vista (EBERLE, 2008, p. 46) (grifo no original).

Em algumas partes das obras que foram ensaiadas, a dinâmica não estava indicada na partitura e os músicos não sabiam, *a priori*, como deveriam tocar. Como estavam em um ensaio de naipe, uma forma que o chefe de naipe encontrou, para que os músicos aprendessem a dinâmica, naquele momento, foi pedindo que “copiassem a dinâmica” dos outros músicos. Esse “copiar a dinâmica” enquanto tocavam, não se referia à escrita na partitura, mas que fizessem da mesma forma, tentando imitar, fazendo igual aos outros músicos. Dessa forma, no espaço do ensaio, que tem o uso da partitura tão presente, acontecem aprendizagens por imitação, em que um músico aprende olhando o outro.

Em um momento, quando os músicos estavam tocando juntos, foi-lhes pedido, pela violinista chefe de naipe, que fizessem uma dinâmica que desse um equilíbrio sonoro. Em passagens solísticas, ela solicitou aos solistas que tocassem como se estivessem passando o som um para o outro.

Constatei que a dinâmica e a articulação, na maioria das vezes, foram trabalhadas conjuntamente. Em todos os ensaios, esses dois conteúdos estiveram

presentes. Às vezes, a forma que os músicos tocavam estava relacionada ao domínio técnico do instrumento, como: “– Vamos da letra ‘P’ [marcação, que existe na partitura para indicar as seções da música] de ensaio, começando para baixo [arco], e depois, a chefe de naipe esclareceu: – Tem vários desencontros: – Vamos?!!! Depois de tocarem, ela alertou: – Cuidado” (C.C, Ensaio 6, dia 28/10/10, p. 26, 27).

Em um dos ensaios, o maestro, ao trabalhar a articulação, explicou a passagem também explanando sobre a dinâmica, da seguinte forma:

É como uma gota de água caindo... Aqui é uma gota de lágrima... Ela está salgada... diminuindo... Vamos tentar escutar as cordas... e não vinte pessoas... Tem que tentar escutar. Depois que tocam, Kayami diz: “– Quase bom... Um pouquinho mais macio... Pense *one*... Nada de *two*...” (C.C, Ensaio 18/ 01/12/10, p. 101).

O trabalho de articulação, desenvolvido nos ensaios, foi intenso e as aprendizagens dos músicos foram se evidenciando à medida que iam conseguindo responder às indicações de dinâmica e articulação sugeridas pelo maestro, chefes de naipes e/ou pelo *spalla*. Se um dos músicos ou alguns músicos não conseguiam responder ao que estava sendo solicitado, partia-se para a repetição do trecho. O tempo, demandado para os músicos aprenderem as articulações das obras, estava associado com as aprendizagens individuais de cada um.

Tanto a dinâmica quanto a articulação estudadas nos ensaios estavam ligadas à forma de tocar dos músicos e suas execuções musicais. As explicações técnico-musicais dadas pelo maestro tiveram o efeito desejado. Para que os músicos conseguissem responder às solicitações, muitas vezes foram utilizadas as metáforas, para explicar o que e como queriam que fizessem. A partir das metáforas, os músicos pareciam compreender melhor o que era pedido, como alguns exemplos: “– Olhe, nesse trecho, meio segundo de fama [ele canta o trecho]. Aí você volta” (C.C, Ensaio 9, dia 03/11/10, p. 47); e ainda: “– Será que a gente pode tocar mais curto no piano. Aí a gente sintetiza, aí não fica molenga” (C.C, Ensaio 9, dia 03/11/10, p. 47). Para pedir aos músicos um decrescendo na passagem o maestro exemplifica: “– Vai apagando a luz” (C.C, Ensaio 14, dia 17/11/10, p. 80). Como o maestro gostaria que o *stacatto* fosse realizado, ele mostra “o que é *staccato* [mexendo] com os braços [abana como uma galinha]” (C.C, Ensaio 15, dia 18/11/10, p. 84).

O trabalho realizado junto aos músicos na *Orquestra Camargo Guarnieri*, muitas vezes, foi dedicado a conhecimentos básicos, sendo que os músicos foram aprendendo o que é o tocar em grupo e as implicações da construção coletiva do conhecimento musical.

Existiram conteúdos no ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri* que dependiam de questões bastante individuais, como as formas de realização no instrumento. Outras tinham relação com tocar juntos, no grupo. Construir afinação, pulso/andamento, dinâmicas no grupo demandavam detalhes diferentes, quando pensados coletivamente.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, procurei compreender o ensino/aprendizagem musical no ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*. Para tanto, foi importante descrever a estrutura, a organização e seu funcionamento, bem como analisar as práticas pedagógico-musicais que ocorrem no seu âmbito, identificar os papéis que os músicos exerceram no grupo, bem como analisar os aspectos individuais e coletivos envolvidos no ensinar/aprender, nesse espaço.

Para realizar esta investigação, utilizei como método de pesquisa o estudo de caso. Optei pelo estudo de caso único, particular, por entender que a compreensão do ensino/aprendizagem no ensaio é algo “específico, complexo, em funcionamento” (STAKE, 1998, p. 16)⁴¹. A coleta dos dados deu-se por meio de observações em dezenove ensaios (de estudo e leitura, de naipes e gerais) da *Orquestra Camargo Guarnieri*. Além das observações, foram realizadas entrevistas com os três maestros e colaboradores dessa orquestra, que atuaram durante seu percurso, de dezembro de 1999 até o momento em que foi realizada essa pesquisa, e consultadas as atas e pareceres das reuniões do DEMAC durante esse período.

Pesquisar o ensino/aprendizagem, no ensaio dessa orquestra, fez com que eu relembresse o seu processo de criação. Não só relembresse, mas também colocasse em questão todo o meu percurso nesta pesquisa, da construção do objeto, da coleta de dados, à sua análise e interpretação. Lembranças que, com o auxílio do referencial teórico, contribuíram para compreender a relação entre objeto de pesquisa e eu, como pesquisadora. Refletir sobre a minha presença como pesquisadora nos ensaios, as dificuldades de lidar com os dados, e a busca por um referencial, que conseguisse dar conta das minhas indagações, foi essencial.

Movida por essa forma de pensar a pesquisa, que não separa pesquisador e objeto, a minha escrita passou por diferentes fases e objetivos. Uma, escrita no caderno de campo, que dialogava com o que ouvia e via nos ensaios, comigo mesma nas minhas incertezas e, ao mesmo tempo, com as surpresas do material de campo, com os autores, que algumas vezes, me indicavam novos caminhos; outras, reconhecia neles muito do que vivia na coleta de dados e, por fim, tentei pensar no

⁴¹ No original: “*El caso es algo específico, algo, complejo, em funcionamiento*” (STAKE, 1998, p. 16).

leitor desta dissertação. Em meio a essas idas e vindas, utilizei uma escrita entre a primeira e a terceira pessoa “de modo a iluminarem-se, reciprocamente” (COLOMBO, 2005, p. 283).

Foi instigante construir a direção deste estudo, compreender para que lugar a lente da observação estaria direcionada, desenvolver argumentações relacionadas a esse processo, envolvendo os músicos, maestros, chefes de naipes e músicos convidados, trilhando caminhos algumas vezes desconhecidos, mas que, por sua vez, proporcionavam descobertas e surpresas muito interessantes.

As observações aconteceram em meio ao meu envolvimento com uma orquestra, que já não era mais a que eu conheci, direcionada por um olhar teórico, de que o ensaio se constitui como um espaço social (BOURDIEU, 1997), que possui hierarquias (BOZON, 2000), permeado de relações pedagógico-musicais (KRAEMER, 2000) estabelecidas nas relações entre o eu e o outro, no ensaio e na orquestra (SCHUTZ, 1964a e 1964b). Compreender os meandros desse meu envolvimento e a constituição do objeto de pesquisa não foi algo que aconteceu rapidamente.

Chegar ao espaço do ensaio, ver os músicos envolvidos com a prática musical, foi algo desafiador. Queria saber de onde eles vinham, porém esse não era o objetivo da minha pesquisa. Considerar o ensaio como um tempo e um espaço no qual os músicos, regentes, *spallas*, chefes de naipes ensinam/aprendem música foi enxergar várias pessoas em prol de um objetivo comum, e de preparar obras do repertório orquestral, para concertos e apresentações. Esses participantes da orquestra, dentre eles os músicos, vinham de aprendizagens e experiências musicais que antecederam as adquiridas nos ensaios da orquestra, vinham com suas vivências adquiridas ao longo da vida, em outros espaços, e que traziam suas formas de tocar, suas habilidades técnico-musicais, concepções de música, estilísticas, de orquestra, dentre outros.

As diferenças na formação e nos tempos de aprendizagens musicais desses músicos eram visíveis, em primeiro lugar, pela posição ocupada por eles na orquestra e no ensaio e, em segundo lugar, foram percebidas a partir de uma pergunta, de uma resposta não dada, em uma repetição solicitada. Se havia diferenças de formação entre os músicos da orquestra, o tocar juntos, o dividir as mesmas estantes, propiciou a eles justamente esse tocar ao lado de outro músico, com outro tempo de aprendizagem, diferente do dele. Acredito que ao “tocar juntos”

esses músicos experienciavam “tempos iguais” no ensaio, vivenciando, muitas vezes, aprendizagens comuns a todos, no momento da preparação, da execução em/no grupo de uma obra musical.

O ensino/aprendizagem musical, no ensaio, abarcava esses diferentes tempos dos músicos, enquanto tocavam juntos. Percebi que esse processo de ensinar/aprender, neste espaço, envolvia uma postura de considerar o outro na aprendizagem. Isto é, os músicos, mesmo já tendo habilidades para tocar um determinado trecho musical, considerado difícil, aguardavam o outro, que dividia o mesmo espaço de ensaio, até que chegasse o momento que todos tocassem juntos.

Essa situação deve ser vista também ao inverso. Quando alguém, que está preparando uma determinada passagem, sente que o outro o está aguardando. Acredita-se que compartilhar esse momento é importante, um momento em que não se está sozinho, estão todos juntos, em prol de um objetivo comum – a preparação musical das obras de um repertório. Com base nessa consideração, foi que passei a olhar com mais atenção para os músicos quando paravam de tocar no ensaio. Muitas vezes, paravam de tocar porque estavam realizando pausas, ou por causa da própria rotina do ensaio, quando paravam para anotar, para repetir, para decidir juntos alguma arcada, ou articulação, outras vezes, paravam para aguardar aquele que necessitava repetir o seu trecho musical. Enquanto isso, os músicos ajudavam uns aos outros, davam “alguma dica” ali, em voz baixa, chamavam a atenção do outro para um detalhe. As falas ou os gestos, geralmente, eram vistos ou ouvidos apenas por aquele sentado ao lado.

Apesar do foco desta pesquisa não estar ancorado diretamente nos músicos que fizeram parte dessa orquestra, eles foram importantes para se atingir o objetivo desta pesquisa. A partir deles, suas ações, seus interesses, envolvimento na preparação do repertório de obras, foi possível entender o “caso” e o processo de ensinar/aprender, analisado a partir dos muitos acontecimentos do/no ensaio, por menor que fossem: as pequenas falas, os gestos, os olhares, os movimentos corporais. Dessa forma, o lugar que os músicos se sentavam, com quem sentavam, quando chegavam, o que falavam, como tocavam, quando paravam de tocar, o que perguntavam, como se movimentavam, tudo fez sentido para conseguir compreender ensino/aprendizagem musical, no ensaio dessa orquestra.

Ao rever os dados de todos os ensaios, foi possível valorizar e perceber o quanto foi importante a troca de lugar na observação, e passar pelas indagações:

“De onde observar?” e “O que observar?”. Em meio a essas indagações, notou-se que, tanto observar todos os músicos como observar um músico, ou um grupo de músicos, não saía do âmbito da orquestra e do ensaio. Foi fundamental me revestir de um olhar das teorias do cotidiano (SCHUTZ, 1964b, 1970; PAIS, 2003), que conseguisse dar conta desse espaço do ensaio que não é só físico, mas também é social (BOURDIEU, 1997).

Os ensaios se constituíram de tempos e espaços, nos quais houve a primazia da preparação de um repertório de obras musicais que eram estudadas, lidas, dissecadas e preparadas nos vários tipos de ensaios realizados. Nesse processo, estavam em questão conteúdos musicais que eram comuns a todos os músicos, como, por exemplo, os conteúdos relacionados aos seus respectivos instrumentos e às obras musicais do repertório. Mas, também houve conteúdos que dependeram e estavam relacionados às necessidades individuais de cada músico. Nos ensaios, essas aprendizagens associadas às necessidades dos músicos foram adquiridas a partir de pequenas frases que foram “ditas no ar”, com um colega, com alguma sugestão do maestro, do *spalla* e/ou do chefe de naipe, de forma que eles foram se transformando quando tocavam no ensaio da orquestra, ou melhor, foram construindo, reconstruindo seus conhecimentos musicais quando preparavam o repertório de obras musicais no ensaio.

Mas, pode-se afirmar que o ensino/aprendizagem musical, no ensaio da *Orquestra Camargo Guarnieri*, envolvia mais do que os conteúdos relacionados à execução das obras musicais do repertório. O espaço do ensaio possibilitava aos músicos outros conhecimentos, além dos musicais, que eram sociais, coletivos e/ou individuais.

Com relação à quem ensina, quem aprende no ensaio, os músicos, que eram responsáveis pelos ensaios e que ocupavam os cargos de maestro, chefes de naipe e *spallas*, tiveram que aprender como deveriam estudar as obras musicais, resolver algumas questões, para que aquele grupo pudesse executar aquelas obras. De alguma forma, eles tiveram que aprender como se comunicar com os músicos, aprender como realizar os gestos mais claros, como realizar e orientar tecnicamente determinadas passagens, para serem executadas e ficarem mais claras, musicalmente.

Com relação aos músicos que preenchem as estantes da orquestra, eles vivenciaram os processos de ensino/aprendizagem musical em grupo entre as

repetições, as paradas, o ouvir o outro, o tocar igual ao outro. Em meio à complexidade de acontecimentos do ensaio, onde os músicos foram, constantemente, solicitados a otimizarem o tempo, a fim de que aproveitassem ao máximo o momento do ensaio, alguns músicos, discretamente, tiveram suas próprias iniciativas. Mesmo estando concentrados no que deveriam realizar no seu instrumento, não só faziam movimentos em direção ao que o outro músico precisava, com uma informação, uma ajuda “com a ponta do arco”, mas também tinham “uma saída” para resolver algo que outros músicos não estavam conseguindo realizar.

Outra experiência, vivenciada no ensaio da orquestra, foi a compreensão do viver e sobreviver na orquestra. Nos ensaios, os músicos não eram apenas preparados para tocar seus instrumentos, mas, também em uma orquestra. Aprendizagens relacionadas ao pensamento do maestro, quando os chamava à responsabilidade, à necessidade de levarem o trabalho da orquestra com uma “atitude profissional”. Compreendi que até mesmo os longos silêncios, no momento da afinação, eram como que reguladores, como se fossem um “divisor” para as chegadas dos músicos naquele espaço, como se estivesse dizendo “agora você está aqui” (KNIGHT, 2006).

Quando os músicos começavam a tocar qualquer obra e/ou trecho musical, quando iniciavam suas músicas, percebia-se nessas iniciativas que precisavam se “adequar ao grupo”. Compreendi que as aprendizagens musicais não eram apenas relacionadas ao conteúdo da obra musical, mas à sua execução em grupo, considerando que não era qualquer grupo, ou com uma composição simples de ser descrita, era um grupo orquestral, a *Camargo Guarnieri* com suas especificidades, problemas, desafios e conquistas.

Olhar para esse ensaio fez com que se voltasse “um pouco no tempo”, para relembrar e conhecer mais sobre a trajetória dessa orquestra. Ficaram evidentes a sua sobrevivência no Curso de Música, as lutas em prol da sua institucionalização do seu vínculo as discussões sobre suas funções no curso e na universidade. Seus percalços indicam essas lutas e a atuação de pessoas que procuraram levar adiante o sonho de alguns alunos e professores de ter, na UFU e na cidade de Uberlândia, uma orquestra.

Foi possível ver que essa orquestra manteve, em seu percurso, a produção de uma prática orquestral, que era o resultado de crenças, propostas e visões de

seus regentes. Sua estrutura mostra uma orquestra com características quanto à sua formação instrumental similar ao longo do tempo, com um corpo flutuante de músicos, o que muitas vezes dificultou um trabalho contínuo dos regentes.

A *Orquestra Camargo Guarnieri* de quando comecei minha pesquisa, no início de 2010, era diferente da orquestra na qual terminei a minha coleta de dados, ao final desse mesmo ano. Também já não era a mesma quando terminei essa dissertação. Aliás, é importante mencionar que no final do primeiro semestre de 2011 encontrei o maestro Kayami Satomi no corredor do bloco 3M, e ele me disse, “meio ressabiado”: “– Tenho uma péssima notícia para você. E eu lamento... eu fico pensando por causa da sua pesquisa...”. Nesse dia, fiquei sabendo que a *Orquestra Camargo Guarnieri* não mais estaria em atividade a partir do segundo semestre de 2011.

Quero crer que este seja apenas um breve período de inatividade da orquestra. Sem dúvida, acredito que essa pesquisa mostra a riqueza e a complexidade dos processos pedagógicos e musicais que acontecem em seu interior. Com base nos dados, e a partir da realidade dos ensaios da *Orquestra Camargo Guarnieri* foi entendido que existe o fato da precariedade das condições de realização da prática da orquestra na UFU, relacionada, especialmente, à falta de investimentos que visem organizá-la, estruturá-la e inseri-la no processo da prática pedagógica do Curso de Música da UFU.

É pertinente, nesse período de inatividade, fazer uma avaliação sobre a presença da *Orquestra Camargo Guarnieri* no Curso de Música, sobre o seu processo de não institucionalização e como essa questão a levou a essas peculiaridades. E, ainda, refletir sobre a importância que o processo ensino/aprendizagem da prática orquestral, vivido pelos vários músicos, alunos do curso ou não, desempenhou em suas vidas, durante esse período, independente das situações ora precárias, ora transitórias da realização desse trabalho.

A compreensão das muitas nuances do ensinar/aprender música no ensaio dessa orquestra pode ajudar músicos, educadores musicais, maestros a entender os processos de ensino/aprendizagem quando os músicos tocam juntos. Pode, possivelmente, contribuir para a discussão sobre conteúdos musicais oportunos para o tocar em/no grupo, na construção de um fazer musical coletivo. Pode contribuir ainda para entender que os conteúdos envolvidos no aprender/ensinar nesse espaço não são apenas musicais, mas também sociais, que não está sobre o poder

do tempo, do horário, nem sob a responsabilidade única de alguém, de quem ensina e/ou de quem aprende.

A partir dessas discussões, outras pesquisas podem ser realizadas sobre o ensaio como um espaço de aprender/ensinar música. Além dos aprofundamentos que poderiam enriquecer em muito este trabalho, seria interessante uma abordagem que lidasse com temáticas que considerem a construção do fazer musical coletivo no ensaio, no tocar junto, colocando em questão a instituição orquestra, que fosse um trabalho realizado na perspectiva e na ótica dos músicos. Seria uma abordagem, provavelmente, muito rica.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Joaquim Gonçalves; HESS, Remi. **O diário de pesquisa**: o estudante universitário e seu processo formativo. Brasília: Liberlivro, 2010.

BOURDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. In: BOURDIEU, Pierre (Coord.). **Miséria do mundo**. Tradução de: Mateus S. Soares Azevedo *et al.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. 5. ed. Tradução de: Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 2004.

BOZON, Michael. Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local. Tradução de: Maria Elizabeth Lucas. **Em Pauta**, v. 11, n. 16/17, p. 147-148, abr/nov. 2000.

CARVALHO, Luis Fabrício Cirilo de. **Orquestra Sinfônica Universitária**: modelos e alternativa de implementação em universidades públicas. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

COLOMBO, Enzo. Descrever o social – a arte de escrever e pesquisa empírica. In: MELUCCI, Alberto. **Por uma sociologia reflexiva**: pesquisa qualitativa e cultura. Tradução de: Maria do Carmo Alves do Bonfim. Petrópolis (RJ): Vozes, 2005. p. 265-288.

COSTA, Cristina Porto. **Quando tocar dói**: análise ergonômica da atividade de violistas de orquestra. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

CUROTTA, Laura. **An exploration of a student string quartet as a model of cooperative learning**. Tese (Music Education), Bachelor of Music Sydney, Conservatorium of Music, University of Sydney, Sydney, 2007.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Org.) **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. 2. ed. Tradução de: Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

EBERLE, Soraya Heinrich. **“Ensaio pra quê”?** – reflexões iniciais sobre a partilha de saberes: o grupo de Louvor e Adoração como agente e espaço formador teológico-musical. São Leopoldo. 110 f. Dissertação (Mestrado em Teologia), Escola Superior de Teologia, Instituto Ecumênico de Pós-Graduação, Religião e Educação, São Leopoldo, 2008.

FREIRE, Ricardo Dourado; COLLET, Glêsse; VANZELLA, Patrícia. Formas de uso da visão na performance orquestral. *In: CONGRESSO ANPPOM*, 17., São Paulo. **Anais...** UNESP: Instituto de Artes, 2007.

GIL, Antonio Carlos. **Estudo de caso**. São Paulo: Atlas, 2009. 148 p.

GONÇALVES, Lília Neves. **Educação musical e sociabilidade**: um estudo em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia-MG nas décadas de 1940 a 1960. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

JACCOUD, Mylène; MAYER, Robert. A observação direta e a pesquisa qualitativa. *In: POUPART, Jean; DESLAURIERS, Jean-Pierre; GROULX, Lionel H. et al. A pesquisa qualitativa*: enfoques epistemológicos e metodológicos. Tradução de: Ana Cristina Nasser. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 254-294.

JOLY, Maria Carolina Leme. **Convivência em uma orquestra comunitária**: um olhar para os processos educativos. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2008.

KAPLAN, Max. Telopractice: a symphony orchestra as it prepares for a concert. **Social Forces**, v. 33, n. 4, may. 1955.

KETELE, Jean-Marie de; ROEGIERS, Xavier. **Metodologia da recolha de dados**: fundamentos dos métodos de observações, de questionários, de entrevistas e de estudo de documentos. Tradução de: Carlos Aboim Brito. Lisboa: Instituto Piaget, 1993. (Coleção Epistemologia e Sociedade).

KHODYAKOV, Dimitry M. The complexity of trust-control Relationships in Creative Organizations: insights From a Qualitative Analysis of a Conductorless Orchestra. **Social Forces**, v. 86, n. 1, p. 1-22, sep. 2007.

KING, Elaine C. Colaboration and the study of ensemble rehearsal. *In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC PERCEPTION & COGNITION*. 8., 2004, Evanston. **Proceedings...** 2004, p.11-15.

KNIGHT, David B. Geographies of the Orchestra. **GeoJournal**, v. 65, p. 33–53, springer. 2006.

KRAEMER, Rudolf – Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Tradução de: Jusamara Souza. **Em Pauta**, v. 11, n. 16/17, p. 49-73, abr/nov. 2000.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento da escrita e na vida. **Educação e realidade**, v. 29, n. 1, p. 27-43, jan/jun. 2004.

MALHOTRA, Valerie Ann. **The Social accomplishment of Music in a Symphony Orchestra: A Phenomenological analysis.** *Qualitative Sociology*, v. 4, n. 2, p. 102-125, sum. 1981.

MAY, T. **Pesquisa social**: questões, métodos e processos. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MENDES, Giordan Benfica. **Conjunto de violões do Conservatório Estadual de Música “Renato Frateschi”, de Uberaba-MG**: um estudo sobre o processo de ensino/aprendizagem musical entre os participantes. Monografia (Graduação em Música), Departamento de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

MORATO, Cintia Thais; GONÇALVES, Lília Neves. Observar a prática pedagógico-musical é mais do que ver! In: MATEIRO, Teresa; SOUZA, Jusamara (Org.). **Práticas de ensinar música**: legislação, planejamento, observação, registro, orientação, espaços, formação. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 111-124.

PAIS, José Machado. **Vida cotidiana**: enigmas e revelações. São Paulo: Cortez, 2003.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Músicos de orquestra**: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.

RUQUOY, Danielle. Situação de entrevista e estratégia do entrevistador. In: ALBARELLO, Luc, *et al.* **Práticas e métodos de investigação em ciências sociais**. Tradução de: Luísa Baptista. Lisboa: Gradiva, 1997.

SCHUTZ, Alfred. El ciudadano bien informado: ensayo sobre la distribución social del conocimiento. In: SCHUTZ, Alfred. **Estudios sobre teoria social**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1964a. p. 120-152.

_____. La ejecución musical conjunta: estudio sobre las relaciones sociales. In: SCHUTZ, Alfred. **Estudios sobre teoria social**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1964b. p. 153-170.

_____. O mundo das relações sociais. In: WAGNER, Helmut R. **Fenomenologia das relações sociais**: textos escolhidos de Alfred Schutz, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970. (Biblioteca de Ciências Sociais).

SEDDON, Frederick A.; BIASUTTI, Michele. Modes of Communication Between Members of a String Quartet. *Small group research*, v. 40, n. 2, p. 115-137, apr. Disponível em: <<http://online.sagepub.com>> Acesso em: 15 ago. 2011.

SILVA, José Alberto Salgado e. Observações sobre uma orquestra. **Cadernos do Colóquio** (UNIRIO), Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003. p. 24-32.

SIQUEIRA, Euler David de. Interação e comunicação na escola sociológica alemã. **Logos**, ano 8, n. 15, 2º. sem. 2001. Disponível em: <<http://www.logos.ufrj.br/PDFS/antiores/logos15.pdf>>. Acesso em: 7 maio. 2010.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, 7-11, mar. 2004.

SPITZER, John; ZASLAW, Neal. Orchestra: bibliography. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). **The new grove dictionary of music and musicians**. 2. ed. New York: Macmillan Publishers Limited 2001, 2002. V. 29 (2001). Reimpressão revisada de 2002.

STAKE, Robert E. **Investigación con estudio de casos**. Tradução de: De Roc Filella. Madri: Ediciones Morata, 1998.

SZYMANSKI, H. (Org.). **A entrevista na pesquisa em educação**: a prática reflexiva. Brasília: Liberlivro Editora, 2004. p. 9-58.

TEDESCO, João Carlos. **Paradigmas do cotidiano**: introdução de um campo de análise social. 2. ed. Santa Cruz do Sul: EDUNISC: Passo Fundo: UPF, 2003.

TORRES, Maria Cecília *et al.* Escolha e organização de repertório musical para grupos corais e instrumentais. In: HENTSCHKE, Liane; DEL BEN, Luciana (Org.) **Ensino de música**: propostas para pensar e agir em sala de aula. São Paulo: Moderna, 2003, p. 62-76.

TRAJANO, Wilson, Filho. **Músicos e música no meio da travessia**. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 1984.

TURNER, Jonathan H. **Sociologia**: conceitos e aplicações. Makron Books, São Paulo, 2000.

VIANNA, Heraldo Marelim. **Pesquisa em educação**: a observação. Brasília: Libert Editora, 2007.

VIEIRA, Johannes. **Orquestra Camargo Guarnieri**: documentação da sua história. Monografia (Graduação em Música), Curso de Educação Artística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

WERNET, Klaus. **Camargo Guarnieri**: memórias e reflexões sobre a música no Brasil. Dissertação (Mestrado em Musicologia), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 3. ed. Tradução de: Daniel Grassi. Porto Alegre: Bookman, 2005.

Outras fontes de pesquisa

Atas das reuniões do conselho do DEMAC

Pareceres dos relatores

Relatórios de Atividades da *Orquestra Camargo Guarnieri*

Site visitado

<http://www.lojaclassicos.com.br/detalhe.asp?isbn=VBB0104&cat=02> Acesso em: 20 jan. 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Roteiro da entrevista ou conversa

Entrevistado - Maestro Kayami Satomi

Ao iniciar a entrevista foi deixado claro que o entrevistado poderia responder as perguntas na ordem que ele escolhesse, à vontade. Foram colocados quatro temas para que ele comentasse:

Primeiro tema – Como tem sido a sua experiência como regente na *Orquestra Camargo Guarnieri*.

Segundo tema - Fale como é essa orquestra para você.

Terceiro tema - Fale sobre os músicos dessa orquestra – formação, como vieram para a orquestra.

Quarto tema - Fale sobre como tem sido a prática nos ensaios e seus planos para a orquestra.

APÊNDICE B

Roteiro da entrevista ou conversa

Entrevistado – Maestro Flávio Santos Pereira

Ao iniciar a entrevista foi deixado claro que o entrevistado poderia responder as perguntas na ordem que ele escolhesse, à vontade. Foram colocados quatro temas para que ele comentasse:

Primeiro tema - Fale sobre as suas experiências durante o tempo em que esteve à frente da *Orquestra Camargo Guarnieri*.

Segundo tema – Como foi a sua experiência de “começar” o trabalho de formação com os músicos da orquestra, quais foram suas estratégias.

Terceiro tema - Fale sobre o vínculo da orquestra com a universidade e/ou com o DEMAC.

Quarto tema – Quem eram os músicos da orquestra naquele período?

APÊNDICE C

Roteiro de entrevista ou conversa

Entrevistado – Professor Mábio Duarte

Ao iniciar a entrevista foi deixado claro que o entrevistado poderia responder as perguntas na ordem que ele escolhesse, à vontade. Foram colocados quatro temas para que ele comentasse:

Primeiro tema – Fale sobre a sua formação como músico de orquestra.

Segundo tema – Fale sobre a *Orquestra Camargo Guarnieri* quando iniciou seu trabalho.

Terceiro tema - Fale sobre a preparação do repertório nos ensaios.

Quarto tema - Fale sobre quem eram os músicos da orquestra naquela época.

APÊNDICE D

CARTA DE CESSÃO

Eu, ----- ,
 RG ----- , declaro para
 os devidos fins que cedo os direitos de minha(s) entrevista(s), gravada(s) no dia(s) –
 ----- para Ruth de Sousa
 Ferreira Silva portadora do RG ----- , estudante
 do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia,
 que pesquisa “Ensino/aprendizagem musical no ensaio: um estudo de caso na
Orquestra Camargo Guarnieri”. Essas entrevistas poderão ser utilizadas
 integralmente ou em partes para fins de estudos, pesquisas e publicações a partir da
 presente data, bem como por outros pesquisadores brasileiros devidamente
 autorizados.

Abdico igualmente dos direitos dos meus descendentes sobre a autoria das
 ditas entrevistas.

Uberlândia, ----- .

Assinatura

ANEXOS

Anexo 1: Programa de estreia

Concerto de Natal

**Orquestra
Camargo Guarnieri**

Regência - Ruth de Sousa

**Participação Especial
Coral da UFU
Coral Municipal de Monte Carmelo**

**Local : Dept. de Música e Artes Cênicas
Data : 16 de Dezembro de 1999
Horário : 21:00h**

Programa

**F. J. Haydn - Sinfonia nº 27 Sol M
Allegro**

G. F. Handel - Bourré

**F. Gruber - Noite Feliz.
Arranjo de Darci Vieira**

**Adeste Fidelis
Melodia Tradicional de Natal**

**Glória
Melodia Tradicional Francesa**

**Lucas de Paula - Fantasia de Natal
Sobre um tema de Handel**

Orquestra Camargo Guarnieri

1º Violino : Spalla - Cássio Henrique.

Diógenes do Nascimento, Antônio Carlos, Celso Amâncio, Tomaz Pires, Tércia Oliveira, Cledes César, Daniel Bernardes. **2º Violino :** Ana Paula, Gileade de Oliveira, Elizângela de Paula, Adilson Ribeiro, Haendel Leal, Joannes Vieira, Carlos Alberto. **Viola :** Maria Angélica, Romes Antônio, Robson de Carvalho. **Cello :** Raquel Soares, Beatriz Bernardes, Danilo Bernardes, Moisés Conceição. **Flautas :** Daniel Lacerda, Maria Tereza. **Clarinete :** José Radamés, Ivan Célio. **Fagote :** Romero Milon. **Trompa :** William dos Santos. **Trompete :** Dimas Garro, Eliseu Pedro, Darci Vieira. **Trombone :** Denilson Lima, Marcio de Oliveira, Robson de Carvalho. **Tuba :** Cláudio Batista. **Percussão :** Maristela Marega, Arley da Silva.

Coral da UFU

Regente - Edmar Ferretti

Sopranos : Adriana, Aldemira, Cirila, Flávia, Gabriela, Isabel, Laura, Marliu, Michelle, Patrícia. **Contraltos :** Caroline, Cleide, Fabiana, Yvana, Janaina, Kássia, Lizete, Lucélia, Marlene, Patrícia, Regina, Rosângela, Silbene, Sônia. **Tenores :** Abraão, Cledison, Douglas, Elício, Luiz, Magno. **Baixos :** Adriano, Flávio, Joel, José, Roni, Valter.

Coral Municipal de Monte Carmelo

Regente - Lucas de Paula

Sopranos : Alexandrina, Christina, Dorinha, Elizabeth, Ilza, Jussara, Márcia, Nelma, Terezinha. **Contraltos :** Carmem, Ivone, Jacira, Maria Badiá, Mariza, Marize, Marluci, Sílvia. **Tenores :** João, Apolinário. **Baixos :** Antônio, Aparecido, Eorípedes Wilmar.

Apoio - Universidade Federal de Uberlândia, Departamento de Música e Artes Cênicas, Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, D. A. Música.

Coordenação Geral - Lucas de Paula

Anexo 2: Programa do Concerto Ópera *La Traviata*.

Coral da UFU - 33 Anos

O Coral da Universidade Federal de Uberlândia foi fundado pelo Professor Carlos Alberto Storli, em abril de 1977. Desde 1981, sob a regência da Professora Edmar Ferretti, comemorou trinta anos de atividades (2007). Constatam de seu repertório obras como: "Missa Diligite", de C. Guarnieri; "Cantatas de números 78, 140, 142 e 147", de J. S. Bach; "Cantata de Natal", de R. Tacuchian; "Magnificat", de J. C. Bach; "Misa Criolla", de A. Ramirez, com a orquestração eletroacústica do Prof. Dr. João Dovicchi; "Missa em Fá Maior", de J. J. E. Lobo de Mesquita; "Natal", de Estercio Marquez; "Requiem", de W. A. Mozart e, entre outras, cenas da opereta "Juriti", de Francisca Gonzaga. Tem dado continuidade aos Projetos: "A Ópera no Triângulo", "Natal Coral" e "Passos da Paixão". O Projeto "A Ópera no Triângulo" foi implantado em 1983 e encenou "Cavalleria Rusticana", de P. Mascagni; "Pagliacci", de R. Leoncavallo; "Pedro Malazarte", de C. Guarnieri; "Amanhã e os visitantes da noite", de G. C. Menotti; "Dido e Enéas", de H. Purcell; "Suor Angelica", de G. Puccini; "Il combattimento di Tancredi e Clorinda", de C. Monteverdi; "La serva padrona", de G. Pergolesi; "La Traviata", de G. Verdi, "O Guarani", de Carlos Gomes, além de se apresentar em recitais de música popular brasileira, de renomados autores e arranjos. O Coral da UFU levou à cena o espetáculo idealizado por Edmar Ferretti, "A Ópera Através dos Tempos", com significativos momentos do Gênero Lírico. Ousou mais e criou o Teatro Lírico Experimental.

- La Traviata -

A Ópera *La Traviata* estreou no Teatro La Fenice, em Veneza, no dia 6 de março de 1853, com música de Giuseppe Verdi e libretto de Francesco Maria Piave, baseado no livro "A Dama das Camélias", de Alexandre Dumas Filho. Foi um fiasco. O enredo sobre o amor avassalador entre uma cortesã e um jovem fidalgo talvez tenha sido um dos fatores que geraram tantas discussões a respeito da ópera na época de sua estreia. Imoralidade é uma das muitas acusações de um público ainda acostumado a heróis fantásticos no palco.

Com o passar do tempo, a ópera de Verdi tornou-se uma das mais conhecidas por todo o mundo. Há quem diga ser a mais famosa e popular de todas.

O romance "A Dama das Camélias" é considerado uma das mais comoventes histórias de amor, e foi traduzido para diversos idiomas. *La Traviata* é no fundo isso: uma linda história de amor, capaz de passar pelas mais terríveis atrocidades e resistir a tudo, mesmo que no final do último ato, o destino não permita que esse amor se concretize!

Patos de Minas - MG
31 de Março e 1 de Abril de 2011
Teatro Municipal Leão de Formosa
19h30

Araguari - MG
19 de Novembro de 2010
Teatro Prof. Odette Machado Alamy
20h

Uberlândia - MG
3 e 4 de Novembro de 2010
Teatro Rondon Pacheco
19h30



Apoio:

FAFCS DEMAC



PROPLAD

FAU
Fundação de Apoio Universitário

Julie Rachelly

CORAL da UFU
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Teatro Lírico Experimental

apresentam



La
Traviata

Ópera de Giuseppe Verdi
Libretto de Francesco Maria Piave

<http://www.coraldaufu.blogspot.com/>

SINOPSE

Década de 1950!

Na criação de Danilo Corrêa, focado pelo viço e declínio da flor. Violeta (Violetta), Margarida (Marguerite Gautier), a Dama das camélias (la Dame aux camélias), este espetáculo foi concebido, no curvar da flor, que pende, murcha e, no auge de seu vigor, expira! Como flor, desabrocha, cria vida e fenecer! Violetta-flor está no centro deste desabrochar e passa pelas pessoas que a todo momento a renunciam. O Cora (pessoas) é a contradição de Violetta: ela à beira da morte, eles em orgias de prazer. Bem-quer/mal-me quer... vida/morte... amor/desamor... saúde/doença... delírio/serenidade... egoísmo/altruísmo... alegria/tristeza... experimento/estagnação... dor/prazer... Linguagens da flor: Eu te amo! Perdoa-me! Vá com Deus! Volta! Pode ser o embelezamento e a sublimação de momentos tristes!

A flor, interpelada pelas pessoas, cria vida, ou morte! Quando Violetta encontra o amor, experimenta uma exuberância nunca vivida e começa a murchar, como a flor que ao ser arrancada dá alegria a quem a recebe e ela, flor, começa a morrer.

Neste experimento, o espetáculo inicia-se com o prelúdio final. Com a proximidade da morte as lembranças agudizam-se! Ela passa pelas pessoas e as observa, mascaradas, disfarçadas, enquanto em sua memória avivam-se momentos marcantes de sua vida.

Irrompe, inesperadamente, a alegria de brindes em taças preenchidas pelo néctar de Dionísio, servidas por Ebe (Sarò l'Ebe che versa). Conhece Alfredo! Sente-se comovida com sua declaração. Separam-se. O que é isto que sinto? É estranho, é estranho, no coração trago sua imagem e sua voz, seria isto uma desventura? Seria isto amor? O amor tão esperado e até este momento jamais experimentado? Folle, folle, delirio vano é questo! Loucura, volúpia, delírio vão é este!

Unem-se! Afastam-se para os arredores de Paris e vivem em êxtase de amor. Passam-se três meses e inicia-se o calvário de Violetta. Separando-se de seu marido, renuncia à vida, atendendo Germon, que vai à sua casa exigir-lhe que se afaste de Alfredo, pela vida de loucura que levou!

Aceita o convite de Flora e durante a festa encontra Alfredo que, inconformado e impulsionado pela amargura, joga-lhe aos pés o dinheiro que ganhou no jogo, para pagar-lhe os bens que perdeu durante os meses felizes em que viveram no campo. Todos os presentes ficam horrorizados. Levanta-se a voz de seu pai: Di sprezzo degno (Digno de desprezo) é o homem que na ira ofende uma mulher... Desafiado em duelo pelo Barão, abominado pelos presentes, Alfredo, arrependido, com a alma dilacerada, foge, vencido pelo remorso.

Violetta, em seu leito de morte, recebe a carta de Germon, que a exorta por ter mantido a promessa feita e procura reanimá-la, encorajando-a para que se cure. É tarde! *Adio del passato bei sogni identiti, le rose del volto già sono pallenti...* Adeus aos belos e ridentes sonhos do passado, as rosas da face já empalidecem...

Toda a Paris enlouquece, é carnaval – vida/morte- alegres máscaras, rapazes loucos, todos aplaudam a passagem do quadrúpede.

Aninha, sua fiel amiga, aproxima-se e procura acalmá-la para receber Alfredo. Remindo de emoção, os amantes abraçam-se e, entre carícias, acordam-se. *Parigi, o cara, noi lasceremo, la vita uniti trascorreremo...* Deixaremos Paris, juntos construiremos uma vida feliz e você reflorescerá...

Aproximam-se os amigos em seus últimos instantes. Violetta reanimando-se, *È strano, cessarono gli spasimi del dolore...m'agita insolito vigor. Ah! la ritorno a vivere...! Oh! gioia! È strano!* Cessaram os espasmos de dor, sinto impregnar-me de vida. Oh! Alegria!...

E a flor exala seu último sopro de vida e pende nos braços de Alfredo. As recordações adquirem suas formas reais ao cair das máscaras!

Edmar Ferretti

Revisão do texto: Paula Arbex

Cora! da UFU

Regente: Edmar Ferretti

Sopranos: Aline Daiane Diniz Ferreira, Ana Carolina Moraes de Oliveira, Ana Carolina Rodrigues de Moraes, Ângela Maria, Cilila B. de Souza Neto, Danielle Rocha, Fernanda Souza Santos, Luísa Vogt Cota, Marielle Peixoto, Nayara Silva Mendonça, Sarah Alves, Stephannie Assenheimer, Verônica Martins, Virginia Marques.

Contraltos: Amanda Larissa Cabral Sousa Cunha, Ana Luíza Fernandes Silva, Avelina Silva, Eni Izabel Morais, Francislene Rodrigues, Luana Alves da Silva, Marcela Lacerda Caetano, Maria Eunice Alves, Marli Pereira Salgado, Mirã Morais, Sandra Cristina Araújo, Sara Aparecida Peixoto Castilho, Weleslane Sibelson.

Tenores: Adevaldo de Jesus Silva, David de Macedo Rocha, Erick Caetano de Sousa Inácio, Hugo Arbex, Júlio Cardoso, Lucas Fonseca Naves, Renato Mendes Rosa, Roberto Ribeiro de Almeida, Thiago Vaz.

Baixos: Bruno Raphael Costa de Sousa, Gaspar Ribeiro Rodrigues, Joel Teixeira, Jôfre Lúcio Goulart, Leonardo do Nascimento, Luiz Henrique Ferreira Machado, Murilo Brehner, Paulo Ricardo Gonçalves de Oliveira.

Orquestra Camargo Guarnieri

Regência: Kayami Satomi Farias

Violino I: Bryan Marvean Marcondes Pereira, Jonas de Sousa Silva, Liliane Maria Dias, Robert Edgar da Cruz Moraes. **Violino II:** Arthur Moura Pimenta, Everton Gustavo Dias, João Victor Campos Perri, Maria Clara de Melo Mesquita, Thiago Braga Rodrigues. **Viola:** Fernando Euripedes Ferreira, Marcus Paulo A. Mendes de Oliveira. **Cello:** Isaac Pires Andrade, Gabriel Benedito Garcia Pires Gonçalves. **Contrabaixo:** Klemes César Pires, Moisés Alves da Conceição. **Flauta:** Fábio Ferreira Freitas Gomes, Thiago Araújo Borges. **Clarinete:** Cristiane Fayão Almeida, Tiago de Paula Pereira. **Trompa:** Reginaldo Corrêa de Lacerda, Willian José dos Santos. **Fagote:** Rafael Augusto da Silva, Leandro Taveira Soares. **Trombone:** Alexandre Teixeira, José Luis Moreira Rodrigues, Joseny Almeida Dias, Luis Otávio Rodrigues Pinheiro Junior. **Tuba:** Jorge Stelson Ferreira Junior. **Percussão:** Lúcio Silva Pereira, Manoel Moura da Costa Neto, Mariana Parreira Pinto.

ELENCO

Violetta Valéry: Danielle Rocha
Flora Bervoix (sua amiga): Mirã Morais
Annina (empregada de Violetta): Virginia Marques
Alfredo Germon: Flávio Lopes de Oliveira
Giorgio Germon (seu pai): Sérgio Cunha
Gastone (Visconde de Létorières): Thiago Vaz
Marquês d'Obigny: Jôfre Goulart
Dr. Grenvil: Luiz Henrique Ferreira Machado

Ciganas: Mayriny Gomes Santos, Nayara Silva Mendonça, Weleslane Sibelson.

Ficha Técnica

Figurinos: Thiago Vaz, Marielle Peixoto, Ana Carolina Rodrigues de Moraes.

Cenário: Danilo Corrêa, Thiago Vaz.

Iluminação: Luiz Sardelli

Co-repelição: Fábio Viana

Preparo Vocal/Musical: Thiago Vaz, Danielle Rocha, Fernando Sampaio, Jôfre Lúcio Goulart, Marcela Lacerda Caetano.

Direção Cênica: Danilo Corrêa

Direção Geral: Edmar Ferretti