

## **Corporação Musical União Operária: memória e saberes no campo da educação não formal**

### **União Operária Musical Band: memory and knowledges in non-formal education field**

Enviado em: 18/08/ 2021

Aceito em: 15/12/2021

**Wana Carcagnolo Narval Cillos**<sup>1</sup>

**Livia Morais Garcia Lima**<sup>2</sup>

**Júlio Amstalden**<sup>3</sup>

#### **Resumo**

O artigo tem por objetivo indicar e analisar os saberes construídos nas relações intergeracionais no campo da Educação Não Formal<sup>4</sup>, por meio da memória dos integrantes atuais da Banda União Operária de Piracicaba, fundada em 1906. Trata-se de uma pesquisa que utiliza a História Oral, com ênfase na entrevista temática com seis integrantes da banda. Os processos de aprendizagem identificados não são lineares, mas ocorrem a partir da interação entre diferentes gerações através dos ensaios e apresentações, referentes ao respeito mútuo, à capacidade de ouvir os outros e ao que mais se compartilha na convivência.

**Palavras-chave:** Educação Não Formal, Memória, Música.

---

1 - Mestre em Educação pelo Centro Universitário Salesiano de São Paulo (UNISAL). Possui graduação em Música pela Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP) e graduação em Pedagogia pelo Centro Universitário Salesiano de São Paulo (UNISAL). Atualmente é docente do Instituto Atlântico de Ensino de Piracicaba. E-mail: wanabackvocal@hotmail.com

2 - Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. É pesquisadora do GEPHOM - Grupo de Estudo e Pesquisa em História Oral e Memória (EACH-USP). Atualmente é docente do Programa de Mestrado em Educação do Unisal - Americana/SP, pós - doutoranda pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo - EACH/USP e pesquisadora colaboradora do Centro de Memória da UNICAMP – CMU. E-mail: liviamglima@gmail.com

3 - Graduado em Engenharia Mecânica pela UNICAMP, Mestre em Artes (Música) pela UNESP, Doutor em Educação pela UNICAMP. E-mail: julio.amstalden@gmail.com

4 - Tal modalidade educativa será sempre grafada em letras maiúsculas, como referência e demarcação de seu caráter de conceito próprio que a difere da educação regulamentada pelo Estado, ou seja, aquela praticada no sistema escolar

## Abstract

The paper aims to identify and to analyze the knowledge built throughout intergenerational relations in the Non-Formal Education<sup>5</sup> field. This is achieved through the memory of the nowadays members of União Operária Music Band of Piracicaba, founded in 1906. That is a research based on the use of Oral History methodology via thematic interview of six members of the Band. The identified learnship processes are not linear but results of interactions between different generations by mean of the rehearsals and concerts. They refer to mutual respect, the ability to listen to the others and whatever is shared by convivence.

**Keywords:** Non-Formal Education, Memory, Music.

## Afinando os instrumentos

O artigo tem por objetivo indicar e analisar os saberes construídos nas relações intergeracionais no campo da Educação Não Formal, por meio da memória dos integrantes atuais da Corporação Musical Banda União Operária, fundada em 1906 e com mais de cem anos de atuação na cidade de Piracicaba-SP. A revisão bibliográfica subsidiou a pesquisa de campo, utilizando-se para tal a metodologia de História Oral, com ênfase na entrevista temática com seis integrantes da União Operária e participação nos ensaios e apresentações da banda. A memória é um conceito valioso para quem trabalha com a história oral. Segundo Santhiago e Magalhães (2015) ela é a base para a narração; permite a construção de um eu através da linguagem. A memória está relacionada ao tempo vivido, à sociedade e à cultura na qual o sujeito está inserido, “a memória contrai numa intuição única passado-presente em momentos de duração” (BOSI, 1993, p. 280), num complexo temporal e espacial que envolve lugares, pessoas, acontecimentos, emoções e percepções.

Mas a memória é, antes disso, um processo neurológico, que Izquierdo (2002) apresenta como um mecanismo cognitivo composto por três etapas: aquisição, conservação e evocação de informações. As etapas do

---

5 Such educational approach in this text will be always referenced with capital letters. This is to remark its conceptual character that differentiates it from the State regulated education, that is, the one practiced in school system.

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

A entrevista em história oral seria o encontro de duas subjetividades, de dois conjuntos de saberes, de dois repertórios linguísticos, mas inclusive – e no meio de tudo isso – o encontro presencial de dois corpos (SANTHIAGO; MAGALHÃES, 2015), “que acaba por registrar preocupações de, no mínimo, dois sujeitos diferentes, duas subjetividades” (ANDRADE; ALMEIDA, 2019, P. 23)

Thompson (1972) salienta que a história oral tem como característica – e talvez sua maior riqueza enquanto metodologia – permitir o conhecimento da História pelas palavras de quem a vivenciou e sentiu, portanto, é investida de significados e sentimentos que vão além dos fatos concretos, proporcionando novas interpretações das situações. Trata-se do registro da memória a partir de narrativas das pessoas que experienciaram o estar em um local ou situação e compartilharam essa realidade com outras pessoas, como uma possibilidade de se aprender com o outro, dentro de relações não hierárquicas. (ROVAL, 2020; SANTHIAGO, MAGALHÃES, 2020). Nesse processo, a história oral permite o registro de narrativas através da fala e da escuta, de forma a possibilitar o contato com a memória do passado e a cultura do presente. Não foi possível se entender, de modo detalhado, como aconteceu o processo de formação da corporação por meio dos documentos remanescente da época de sua fundação. Tampouco se pôde encontrar tal detalhamento em bibliografias que tratam da história e memória de Piracicaba. Assim, tornou-se necessário lançar mão de inferências feitas a partir de certas pistas, de maneira a se favorecer alguma compreensão das motivações que, na origem, levaram à formação da banda. Este esforço justificou-se à medida que permitiu entender aquilo que compõe a identidade profunda do grupo e perpassa, ainda que pela subjetividade, os discursos construídos a partir da trajetória da corporação.

Dessa forma, a primeira pista veio do nome do grupo, que faz referência explícita a uma classe social, o operariado. Ainda, é pela leitura dos registros antigos da Banda que foi possível se observar que seus primeiros integrantes possuíam majoritariamente nomes e sobrenomes italianos. Outro fato curioso é que seu primeiro regente foi um negro. O que poderia estar por trás desses indícios?

O interior paulista, devido à cafeicultura, viveu um processo de modernização a partir de aproximadamente 1850, caracterizado pela adoção da técnica como via para a promoção do progresso (PACANO, 2018, p.2). Tal “densidade técnica” estava associada à ideia de modernidade, ou seja, “as sociabilidades que se pretendiam e se desejavam, relacionadas à civilidade”. O autor, ao estudar Piracicaba no período compreendido entre 1889 e 1930, denominado por ele de a *belle époque* caipira, mostra as transformações advindas da modernização, que não se traduziam apenas pelo uso da tecnologia da época, mas também pelas modificações nas relações sociais em nome de um projeto civilizatório.

Além da cidade ter sistema de abastecimento de água, esgotamento sanitário e iluminação pública elétrica já em 1893, foram construídos espaços públicos de relacionamento (igrejas, escolas e fábricas) nos quais certas parcelas da população eram admitidas e outras, excluídas. Ao contrário de demais cidades do interior paulista, o café não foi a única força econômica de Piracicaba. Assim, as indústrias da cidade no período eram representadas por uma grande usina de açúcar e uma grande tecelagem, ao lado de empresas menores devotadas à metalurgia, à mecânica, à fabricação de sabão, barcos, alimentos e bebidas. Neste cenário, como parte do projeto civilizatório e “embranquecedor” de então, a força de trabalho era para ser vendida (mesmo que isso criasse determinados laços de dependência), de modo que a desocupação era reprimida com intervenção policial e o comércio informal, como o dos mascates sírio-libaneses, era mal visto. Entre aqueles que potencialmente podiam vender sua força de trabalho estavam os imigrantes e os negros, agora na condição de libertos.

Os imigrantes eram 16% da população. Uma parcela deles, depois de tentativas frustradas de trabalho no campo, migrava para a cidade, onde encontrava trabalho nas fábricas. O Engenho Central, a maior e mais importante usina de açúcar da cidade, empregava italianos como operários e negros na sacaria. Mas havia também imigrantes que, sem emprego na cidade, eram alvo de repressão por “vadiagem”, embora de forma mais branda em relação aos negros, uma vez que “a trajetória econômica e social desses imigrantes era icônica das vantagens da civilização” (PACANO, 2018, p.158).

Era mais difícil para os negros encontrar trabalho, por serem alvos de preconceitos de vários tipos, inclusive de serem “arruaceiros e não confiáveis”. Com isso, os trabalhos dados aos negros eram os mais pesados ou “sujos”, aqueles que os brancos não queriam fazer. Por isso, sua empregabilidade na indústria era sazonal, como quando acontecia a safra de cana-de-açúcar, que lhes possibilitava funções como o corte e colheita da cana. Dessa forma, por sua condição de trabalhadores intermitentes, os negros eram vistos como “vadios” e, por isso, alvos de preconceitos reforçados e perseguição policial. A ação civilizatória de então determinava processos de segregação social, de maneira a reservar espaços como teatros, praças, escolas e clubes para os bem-sucedidos e empurrar os fracassados para os limites da cidade. As elites frequentavam a praça central, onde se apresentavam bandas musicais da cidade (PERECIN, 1989 apud PACANO, 2018, p.171). Por outro lado, os espaços de sociabilização dos pobres eram as ruas, os prostíbulos e as festas populares.

Pateo (1997), ao estudar processos de sociabilização semelhantes em Campinas - SP, cidade localizada a apenas 70 km de Piracicaba e fundada apenas oito anos depois desta, afirma que foi a partir de 1870 que as ruas e praças se tornaram locais de sociabilidade e o momento em que as bandas de música começaram a proliferar. De acordo com a autora, não havia uma mesma tipologia ou origem comum das bandas que surgiam, mas antes uma grande pluralidade que se expressava por meio de seus agentes musicais. Dessa forma, as bandas exprimiam a complexidade das condições sociais de seus integrantes e idiosincrasias que a cidade vivia naquela época, na forma

de categorias, contradições e preconceitos. Assim, as corporações refletiam o universo do trabalho rural (as bandas de escravos, formadas pela iniciativa de fazendeiros ricos), do comércio, dos operários e dos imigrantes. Tais idiossincrasias vinham expressas no nome das corporações, que podiam trazer o preconceito estampado na identificação do grupo, como era o caso da “Banda Campineira dos Homens de Cor”:

Ao penetrar no universo das bandas (...) veremos o quanto sua inserção no cotidiano ultrapassou um sentido meramente de entretenimento, normalmente atribuído a elas. Ao mesmo tempo que possuíam seu lado lúdico, também constituíam lugares sociais, inauguravam formas de comunicação, expressavam grupos sociais, estimulavam certo tipo de comportamento, rompiam ou reforçavam certos valores, celebravam situações, criavam uma identidade, ritualizavam momentos (PATEO, 1997, p.114).

A autora afirma que as bandas operárias expressavam outra dimensão do trabalho urbano, ou seja, a fábrica, mas sem se restringirem a ela. De acordo com a pesquisadora, as bandas operárias tinham um sentido múltiplo, seja em relação ao cotidiano da cidade, seja em relação à estrutura de poder da fábrica, de modo que podiam ser instrumentos de controle sobre os operários e suas famílias: os proprietários desejavam disciplinar o trabalho de seus empregados, além de organizar seu lazer através das bandas de música e outras atividades. Mas, num outro sentido, a formação de algumas bandas operárias era de iniciativa dos próprios trabalhadores, que as integravam em suas atividades, desde o lazer até às manifestações políticas. Em outros casos, a formação de uma banda era um recurso para “se fazer uma média com os patrões”. (PATEO, 1997, p.126). Por outro lado, a organização de uma banda de música ou a promoção de outras formas de lazer, bem como formas de assistência médica-filantrópica, era uma maneira dos imigrantes se integrarem ao cotidiano da cidade, além de reforçar o vínculo e a identidade em seu grupo. Os italianos, o maior grupo de imigrantes europeus na passagem do século XIX para o XX, não raramente eram alvo de preconceito devido sua condição de emigrados. (PATEO, 1997, p.128).

Embora se reconheça que a origem da banda União Operária de Piracicaba seja alvo para uma pesquisa específica futura, o cenário acima

descrito permite formular a hipótese de que esta corporação tenha, em 1906, se organizado em função do desejo de afirmação identitária e social num contexto sectarista, uma vez que majoritariamente formada por imigrantes italianos, possivelmente empregados como operários nas fábricas da cidade, no início do século XX. Organizar-se como grupo dedicado à Música seria condizente com o padrão de civilidade desejado e contribuição para a consolidação de tal padrão, com a vantagem de ainda relacionar-se, embora não diretamente, com a elite dirigente. Seria igualmente um modo de se dizerem “não vadios”, ocupados de alguma forma, mesmo que entre eles pudesse haver aqueles em situação de desemprego. Uma vez que tanto imigrantes quanto negros inseriam-se no operariado, a hipótese acima apresentada, ainda, emerge como possibilidade de compreensão do fato do primeiro regente da corporação ter sido um negro.

São muitas as nuances percebidas numa história de mais de um século, mas o que se pode notar através das narrativas é a dinâmica deste grupo atuando de 1906 a 2020. As narrativas também revelam que a existência e permanência do grupo depende de interações educativas que vão além da música em si. Os processos de aprendizagem na banda não são lineares, mas envolvem uma organização individual que se dá a partir da interação entre diferentes gerações que ocorrem nos ensaios e apresentações da banda, referentes ao respeito mútuo, à capacidade de ouvir os outros e ao que mais se compartilha na convivência em grupo e que são, muitas vezes, levados para as demais atividades da vida cotidiana. Por constituírem um campo de ação independente de intervenções do Estado, o qual leva em consideração os interesses dos membros do grupo, organiza-se segundo uma intencionalidade e caracteriza-se pela flexibilidade ante às disposições internas e externas (GARCIA, 2015), as interações educativas no interior da União Operária de Piracicaba podem ser entendidas como pertencentes ao âmbito da Educação Não Formal.

## **A Cidade, a Educação Não Formal e a Música**

Brandão (2007) e Charlot (2014) apontam que a Educação ocorre de maneira múltipla: por meios informais, não formais e formais, com igual validade, porém métodos e objetivos diversos. A Educação Não Formal, entendida como um campo autônomo e em construção, oferece técnicas e métodos que favorecem a formação crítica de indivíduos e grupos, podendo ser uma estratégia contra hegemônica, já que não tem a chancela e o controle estatal e se desenvolve em outras esferas e contextos. Enquanto a educação informal se dá de modo espontâneo, sem planejamento, a Educação Não Formal tem intencionalidade, planejamento, se diferenciando pela flexibilidade e tempo, conteúdos, métodos diferentes dos comumente usados na educação formal, inclusive, não apresentando certificação. (FERNANDES, 2017; TRILLA, 2008)

Pensar em educação no seu sentido mais amplo, como afirma Trilla (2008), é adentrar na cidade<sup>6</sup>. Os processos de aprendizagem ou de educação acontecem na cidade, sendo esta um espaço/lugar de Educação Não Formal. Trilla (1996) entende que a sociedade é educativa, logo, toda cidade é educativa, no sentido de se apresentar como fator de educação ou é educadora, no sentido de se apresentar como agente de educação.

Trilla (2008, p.49) elenca três dimensões pelas quais a aprendizagem acontece na cidade. *No município*: por instituições dos tipos formais e não formais, por equipamentos, recursos, meios e acontecimentos educativos efêmeros ou ocasionais e encontros e vivências. *Do município*: naquilo que ensinam diretamente a seus habitantes, ou seja: elementos de cultura, formas de vida, normas e atitudes sociais, valores e contra-valores, tradições, costumes, expectativas etc. *O município*: se refere às formas como se apresentam: superficialidade e parcialidade.

O limite de conhecimento relativo à parcialidade refere-se a fatores como classe social, o lugar de residência, o grupo geracional, o trabalho, os hábitos familiares ou de lazer de cada qual, que determinam que cada

---

6 - Ao trazer a reflexão/conceito sobre a cidade, é também incluído o município. Entende-se que todos os espaços, inclusive o rural e os mais distantes do centro fazem parte do processo educativo e constitutivo de um local.

indivíduo não conheça mais que uma parcela ou uma dimensão muito limitada de sua cidade. Isso se dá porque, na realidade, uma cidade está composta de muitas cidades diferenciadas objetiva e subjetivamente: a cidade dos jovens e a cidade dos mais velhos; a dos ricos e a dos pobres; a noturna e a diurna; a cidade da marginalização e a cidade que mostram os postais (TRILLA, 1996, p.30). Em síntese, na cidade coexistem e se justapõem ambientes e trajetos tão diversos como também discriminatórios e seletivos (TRILLA, 1996, p.30) e esse rol de estímulos múltiplos e contraditórios são geradores de educação, no sentido de formação e aprendizagem.

O espaço da cidade, como afirma Fernandes (2017, p.59) é um local de ações sociais, políticas, poéticas, culturais, de procedimentos de resistência e de criatividade, de relação entre espaços de circulação, de encontro, de vivência, fruição, que coloca em contato diferentes formas de pensar, sentir, agir e se colocar dos grupos sociais, fruto de seus repertórios e contextos culturais.

Isso implica na interação entre os sujeitos, promoção de sociabilidades e socializações e formação para além das instituições, nos movimentos sociais, nas manifestações públicas, sendo a cidade e o campo, o rural e o urbano, o centro e a periferia, o norte e o sul onde essa multiplicidade de micro-ações políticas e educativas acontecem e eclodem. (FERNANDES, 2017, p.21).

A partir dessa definição, a Educação Não Formal pode assumir, em sua ocorrência no campo prático e reflexivo, uma dimensão social e comunitária, como um projeto coletivo e social que serve para atender as necessidades e desejos dos grupos em suas comunidades (Garcia, 2015) ou lugares de origem e/ou pertencimento.

Fernandes (2017) e Trilla (2008) afirmam que a educação acontece onde existe qualquer tipo de aprendizagem, não apenas dentro de parâmetros normativos, não necessariamente na escola. Segundo Brandão (2007) não há uma forma única nem um único modelo de educação, a escola não é o único lugar onde ela acontece e talvez nem seja o melhor, o ensino escolar não é a sua única prática e o professor profissional não é o seu único praticante, embora a escola seja uma instituição com muitos anos de existência,

participando ativamente dos repertórios culturais de diferentes contextos e deixando marcas indeléveis – positivas e/ou negativas – nas memórias de seus frequentadores. (FERNANDES, 2017, p.03).

A Educação Não Formal traz novas possibilidades de educar, que segundo Fernandes (2017) é o oposto de fabricar sujeitos como resultado da domesticação e da sujeição ao nosso desejo e ao nosso projeto de formação. Há que se dar espaço para a liberdade de escolha e de mudanças de caminhos e de pensamentos, de modos de ser, pensar e agir. A Educação Não Formal envolve um leque amplo de experiências educativas, informativas e formativas, entre elas a arte.

O mote aglutinador da União Operária de Piracicaba sempre foi a música, que dentro do contexto da banda tem de ser entendida contra o pano de fundo determinado por sua inserção na cidade, desde a fundação da corporação em 1906. Dessa maneira, a historicidade do grupo, o lugar social de seus membros, suas profissões, as faixas etárias de seus componentes, os lugares que frequentam enquanto indivíduos e enquanto corporação são fatores a serem considerados na multiplicidade e complexidade das relações possíveis no âmbito da cidade.

### **História Oral: Sons, Escutas e Encontros**

Para conhecer as percepções sobre aprendizagem dos músicos da banda União Operária, optou-se pela abordagem metodológica qualitativa, utilizando a metodologia da História Oral. Thompson (1988, p.28) salienta que a História Oral tem como característica, e talvez sua maior riqueza enquanto metodologia, permitir o conhecimento da História pela escuta de quem a vivenciou e sentiu, portanto, é investida de significados e sentimentos que vão além dos fatos concretos, proporcionando novas interpretações das situações. Santiago e Magalhães (2015, p.51) afirmam que a História Oral se preocupa fundamentalmente com aquilo que o narrador viveu ou testemunhou, registrando relatos e interpretações sobre experiências próximas.

Os seis músicos e integrantes da Banda União Operária entrevistados na presente pesquisa, dispuseram-se a contar sobre si mesmos e sobre os processos de aprendizagem que ocorrem nos ensaios, apresentações e no convívio entre os músicos. A rede de entrevistados foi formada a partir da entrevista com o integrante mais antigo da banda.

O ponto zero foi Romildo de Souza, 80 anos, nascido em Piracicaba – SP, responsável por tocar o instrumento sax alto, participante que está a mais tempo tocando na banda, cerca de cinquenta anos. Segundo Meihy (1998, p.24), entende-se, por ponto zero, o depoente que conhece a história do grupo ou com quem se quer fazer uma entrevista central. Por sua vez, este depoente indica outra ou outras pessoas, que fazem parte da colônia, para a formação da rede.

Por indicação de Romildo, o segundo entrevistado foi Jaime de Oliveira, 68 anos, natural de Piracicaba - SP, responsável por tocar o instrumento sax alto, interessado em fazer registros fotográficos, armazenar e catalogar recortes de jornal sobre a banda. O terceiro informante foi José Paixão, 52 anos, nascido em São Paulo, responsável por tocar o instrumento trombone de vara e que estimulou diversos integrantes a atuarem na banda. Em sequência, o maestro Jonatas Dionísio, 38 anos, nascido em Piracicaba – SP, regendo a União Operária desde 2013. Posteriormente, João Barros de Andrade, 86 anos, nascido em Limeira - SP, toca trompete há muitos anos na banda e é o integrante mais idoso.

Por fim, a última entrevistada e uma das mulheres que integram a banda, foi Lenilce dos Santos Lopes, 46 anos, nascida em São Paulo, responsável por tocar o instrumento flauta transversal, integrando a banda desde 2008. Até o ano de 2006 as mulheres não podiam integrar a União Operária, não porque houvesse algum impedimento por parte do estatuto da Corporação, mas porque não era costume que mulheres tocassem em bandas. Moreira (2012, p.68) afirma que a presença maciça feminina, nas bandas de música, é um fato muito recente. A influência das bandas militares sempre foi grande, a presença de mulheres nos quadros das bandas, inclusive nas civis,

era proibida, reforçada pela questão familiar, pois muitos pais achavam que o espaço da banda era estritamente reservado ao sexo masculino e a jovem poderia sofrer preconceitos por pertencer a esse tipo de instituição, uma vez que a música como profissão era associada aos desocupados.

Os paradigmas femininos incutidos no século XIX ainda se refletem nos dias atuais, da mulher mãe, bela, recatada, do lar e, por maior destaque que as mulheres tenham nas diversas áreas da vida, ainda sofrem a expectativa social de se enquadrarem nesses papéis (ANTONIETTO, 2019, p.83). Lenilce aponta em sua narrativa este comportamento social. Somente quando a Banda completou 100 anos de existência em 2006, é que se admitiram mulheres e a partir de uma precursora, outras encorajaram-se e integram atualmente a União Operária, de maneira atuante tocando flautas transversais, clarinetas e saxofones.

Atualmente cerca de 9 a 10 mulheres tocam na banda. Agora no final do ano (2019) haverá um remanejamento por conta de integrantes jovens que precisam sair porque estão cursando faculdade, então o número pode mudar. Eles tratam a gente bem. Nunca vi, assim, fazendo questão por a gente ser mulher. Importante é assim, que toque certo, né. Se tocasse errado eu tenho certeza que eles iam falar alguma coisa. Quando entrei na banda já tinham mulheres, o que aconteceu quando entrei é que conseguimos mudar o uniforme para um mais feminino, antes as mulheres usavam gravata e tinham um uniforme idêntico ao dos homens (LENILCE. 2019. Informação verbal).

Moreira (2012, p.163) nos ajuda a refletir sobre essa fala de Lenilce, quando afirma que as bandas, que tinham um histórico exclusivamente masculino, hoje despontam para um universo mais feminino, apesar de ainda haver um domínio masculino considerável na práxis instrumental e pedagógica.

Para conhecer as percepções sobre aprendizagem dos músicos da banda União Operária, os integrantes da banda apontam para uma educação musical praticada para além dos limites físicos e metodológicos da escola, os quais devem ser mais bem compreendidos, pois foram geradores e mantenedores de um manancial musical de grande valor e riqueza (SOUZA, 2013, p.12).

Na verdade, eu estudo música, eu comecei a estudar música com 10 anos de idade na igreja. Então a igreja traz essa, oportunidade. Depois...comecei com trompete, depois comecei a tocar o saxofone alto. Aí eu entrei na Polícia, aí na Polícia havia um coral. Na realidade a intenção era tocar trompete, mas aí estava precisando de pessoas para entrar um coral masculino. E por lá fiquei 16 anos. [...] Em São Paulo aí conheci...você vai tendo muitos contatos com muitas pessoas de música aí você vai evoluindo com eles. Também tive aulas particulares. Atualmente estou estudando na academia de música, eu toco na orquestra educacional, então é um aprendizado. Faço aula de regência também. Então a gente está envolvido. O fato de dar aulas você acaba estudando mais para suprir as necessidades dos alunos, então a gente continua estudando, a música não tem fim (José. 2019. Informação verbal).

Aprendi a tocar música na banda União Operária, com o maestro Osvaldo Pettermann. Aprendi música lá e depois lá, de acordo com o que a gente sabia, da música que aprendi, já punha a gente prá tocar na banda, também já, sabe como é que é?  
Então eu tocava na banda e tô tocando na banda desde os 19 anos (Romildo. 2019. Informação verbal).

Eu comecei a ter aula, mas eu comecei com 47 sete anos. É muita... é bastante idade, para... né. Nunca vai ser grande coisa. Mas como eu sempre fui apaixonado por música, né. Eu pensei: é agora, né. Aí eu tinha assim uma... eu percebi... percebo hoje que eu tinha uma vontade de passar na frente. Pular um monte de coisa para ir lá na frente, e não tem como, né? Então eu queria que o maestro, que o professor trouxesse uma música pra eu tocar. Né, eu queria tocar uma música. É, já queria sair tocando. Aí não tem como. Aí ele trouxe uma música que eu não conhecia, não gostava e não.. uma música... aí... Tom Jobim, puta merda, né, mas eu não curto Tom Jobin. Aí eu fiquei desanimado e saí dele. Saí dele e fui numa outra escola. Aí tive algumas aulas lá com maestro Cidão (Jaime. 2019. Informação verbal).

Eu nasci no dia vinte e sete de setembro de 1931. Em Limeira, estado de São Paulo. E na verdade eu venho de uma família que o meu tio, eu fui, como é que se diz, eu fui influenciado por ele na música. E meu tio, ele era musicista, ele era maestro e arranjador. Ele tinha orquestra em Limeira, que chamava Paulista. E ele era um exímio tocador, e ele era professor de música também. Mas, eu acompanhava o meu tio, em todo o lugar que ele ia tocar com a orquestra, eu acompanhava ele. Eu tinha doze anos, onze, doze anos, aí eu ia junto. E eu, fixava muito nos instrumentos de sopro. Principalmente no trompete, que naquele tempo se chamava pistão (João. 2019. Informação verbal).

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

período, assim, que eu fiquei fora da igreja e também eu não mexi mais assim, com música. (Lenilce. 2019. Informação verbal).

O que os integrantes da banda apontam em seus relatos, é a música praticada no processo de participação social, em ações coletivas não voltadas para o aprendizado de conteúdos da Educação Formal (GOHN, 1997, p.07). José e Lenilce iniciaram seus estudos musicais dentro das instituições religiosas que frequentavam. Oriundos da cidade de São Paulo, as narrativas apontam que na capital paulista a prática de se aprender a tocar instrumentos musicais, principalmente nas igrejas evangélicas, era mais popular que nas cidades do interior do Estado, como em Piracicaba, visto que os informantes piracicabanos não mencionaram essa prática. Outro aspecto a ser observado é o ensino de música ser praticado por instituições não escolares, como as Igrejas, de modo que isso pode ser interpretado como ação no sentido de se garantir, entre os frequentadores, a formação de um quadro de músicos para atendimento de demandas internas, uma vez que serviços religiosos fazem largo uso da linguagem musical.

Romildo aponta que já havia músicos na família, mas que entrou na banda sem saber tocar e aprendeu seu instrumento praticando, porém teve um problema de saúde grave, que o fez perder parcialmente a visão, dificultando muito seu aprendizado por meio de partituras, foi então que ele aperfeiçoou ainda mais sua audição e toca memorizando as harmonias e linhas melódicas.

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

Jaime aponta em sua narrativa que sempre foi um apaixonado por música e tinha o sonho de tocar saxofone, no entanto, devido ao seu trabalho na Caixa Econômica Federal, não conseguia se dedicar aos estudos. Também cita sua dificuldade para estudar sem o apoio da família, tendo que criar situações e até “engenhocas” para poder estudar o instrumento sem “incomodar” as pessoas ao seu redor. Aponta também que iniciou seus estudos

musicais com uma idade já avançada, aos 47 anos, e isso fez com que não conseguisse alcançar uma técnica apurada, para tocar seu instrumento.

Os relatos chamam a atenção para a aquisição de conhecimentos específicos dos instrumentos musicais escolhidos pelos integrantes da banda, pautados na oralidade, coletividade e na prática, mediada pela relação de ensino-aprendizagem, assumindo e desenvolvendo metodologias com procedimentos e ações diferenciadas das adotadas nos sistemas formais. Observa-se também que o aprendizado de música está no cotidiano dessas pessoas e não fechado em um único espaço, tempo e lugar.

Os relatos também apontam para a aprendizagem dos sujeitos que vai sendo desenvolvida sem que haja uma obrigatoriedade ou ainda mecanismos de repreensão para o não-aprendizado. O que ocorre é que a necessidade do grupo acaba por envolver os integrantes e resulta em uma relação mais prazerosa e significativa com a construção do saber, onde a bagagem de cada um é respeitada e se faz presente no decorrer das atividades desenvolvidas. (GARCIA, 2015).

Segundo Gohn (1999, p.103) é a experiência das pessoas em trabalhos coletivos que gera um aprendizado. Os conhecimentos musicais dos integrantes da banda não são produzidos pela aquisição de conteúdos estabelecidos previamente; é um conhecimento que vai sendo obtido através das próprias dificuldades que vão surgindo, das necessidades que vão se mostrando a cada ensaio. O fato de ficarem muito tempo juntos faz com que os integrantes das bandas interajam, resultando em ações que são fundamentais para que novos saberes sejam adquiridos, ocorrendo no plano da comunicação oral (GOHN, 1999).

Retomando palavras de Fernandes (2017, p.172), uma das características da Educação Não Formal é que muito do que se pensa, sabe e faz está pautado na oralidade e na prática. Também, a historicidade dessas ações está presente e, de certa maneira, guardada na vivência e nas memórias das pessoas que se envolveram e compartilharam o processo educativo – educandos e educadores.

Para Charlot (2014, p.111) a educação é o movimento pelo qual uma geração recebe as criações culturais das gerações antecedentes e as transmite, ampliadas, às gerações seguintes, continuando, desse modo, o processo de criação da espécie. Mas, ao receber esse legado, cada um de nós, ao mesmo tempo, se constrói como um ser singular. Isso é fundamental para compreender a educação. Os relatos dos integrantes da banda União Operária chamam a atenção para a experiência que os mais velhos trazem do que foi vivido e tocado, e os mais novos em idade e tempo trazem conhecimentos técnicos e de dedicação aos instrumentos, por serem estudantes do Conservatório de Tatuí – CDMCC<sup>7</sup> e do Projeto Guri<sup>8</sup>.

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

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

Eu fui aprendendo e eu ia copiando no ouvido, né? Copiando, olhando lá. As vezes perdia, tinha uma nota mais longa, eu esperava chegar naquela nota longa, eu sabia que dava ali. Umas coisas assim, né? Uma das procissões que eu fui depois, né? Faz um ano, faz outro, faz outro, e eu fui melhorando. Aí teve um que eu tava, beleza memo, acompanhando memo, sabe? Fiquei contente, né, que

---

7O Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, o Conservatório de Tatuí, foi criado por lei estadual em 13 de abril de 1951 e fundado oficialmente em 11 de agosto de 1954. Sua criação se deu a partir da existência, em Tatuí, de um ambiente musical bastante rico (que incluía a atuação de várias bandas de sopros) e pelas articulações do violinista e professor de violino da cidade, João Del Fiol (DELAROLE, 2010).

8Mantido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, o Projeto Guri é um programa sociocultural brasileiro e oferece, nos períodos de contraturno escolar, cursos de iniciação musical, luteria, canto coral, tecnologia em música, instrumentos de cordas dedilhadas, cordas friccionadas, sopros, teclados e percussão, para crianças e adolescentes entre 6 e 18 anos. Disponível em: <<http://www.projetoguri.org.br/quem-somos/>> Acesso em 01/04/2021.

eu... acompanhando a partitura, assim, e eu concentrado. (JAIME, 2019. Informação verbal).

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

Faz ensaio de naipe e o pessoalzinho, a gente resolve as dúvidas, um ajuda o outro. E é assim. E aí é legal porque eles passam bastante coisa pra gente também. Eu aprendo com os mais novos. Em vez deles aprenderem comigo, eu que aprendo com eles. A mesma coisa, também, era a dona Neide, quando tava com a gente também. Ela também aprendia bastante com os mais novos. Porque eles faziam em Tatuí, entendeu. Era a vida deles. E tem alguns que tão no Guri também. Então eles têm uma realidade completamente diferente da gente que veio nessa... sabe, nessa trajetória de trabalho, estudo. É bem diferente (LENILCE, 2019. Informação verbal).

Os relatos demonstram características peculiares da banda, como o fato de os integrantes possuírem idades diversas, o que influencia a visão dos músicos sobre o aprendizado musical. A banda é um espaço que agrega músicos amadores e as narrativas apontam para o fato de que os músicos aprendem e aperfeiçoam seus saberes musicais com os colegas. Isso se dá sobretudo através da prática participativa nos ensaios e, mesmo que o integrante não esteja totalmente apto, ele melhora sua performance em conjunto, ainda que seja por erro e acerto.

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

Os informantes na faixa geracional intermediária que compreendem Lenilce e José, contam que aprendem muito com os mais jovens e sentem a grande diferença que existe quando o músico começa a aprender seu

instrumento desde cedo e quando este dedica-se inteiramente aos estudos, sem ter preocupações em ter que exercer outro ofício para subsistir. Garcia (2015, p.68) afirma que o aprender se concretiza no cenário de convívio, respeito mútuo, dedicação ao outro, empatia, no qual a diferença não é motivo de separação, mas de crescimento. Esse crescimento se torna fundamento e objetivo da educação não formal. Ocorre então o que chamamos de intergeracionalidade, aspectos das relações entre gerações distintas.

O mais velho é o sr. João de Barros com 86 anos, mas o mais velho em tempo de banda é o sr. Romildo com 50 anos de Banda. Letícia, de 13, que toca sax alto e Felipe, no trompete, tem 12 ou 13 anos. São alunos aprendizes músicos que participam da banda (JONATAS, 2019. Informação verbal).

As relações intergeracionais são definidas por Peacock e Talley (1984) e citadas por Nunes (2009: 53), como sendo uma interação de grupos de pessoas com idades diferentes, em diferentes fases da vida e em diferentes contextos. Como vantagens destas relações destacam-se a comunicação íntima entre os intervenientes, a partilha de sentimentos e de ideias e uma cooperação nas tarefas significativas para todos os participantes envolvidos.

Observou-se que, a partir das experiências narradas sobre o convívio entre jovens e velhos, a banda possui uma dinâmica particular dentro de corporações musicais, em que a educação se torna muito mais ampla e abrangente, não somente institucionalizada, mas pertencente ao cotidiano e vivência de cada pessoa. É pela educação que a relação entre as gerações não é apenas uma relação de hereditariedade biológica, é, mais que tudo, uma herança cultural. Somos herdeiros culturais das gerações precedentes e não apenas herdeiros biológicos (CHARLOT, 2014, p. 110).

### **Considerações Finais**

O presente estudo buscou indicar e analisar os saberes construídos nas relações intergeracionais no campo da Educação Não Formal, por meio da memória dos integrantes atuais da Corporação Musical Banda União Operária,

fundada em 1906 e com mais de cem anos de atuação na cidade de Piracicaba -SP.

Se a hipótese a respeito das origens da banda é verdadeira, a corporação sempre teria sido um espaço de afirmação social para seus integrantes, no qual a educação em música (ainda que diferente daquela acessada pela elite local) cumpria um papel importante na consolidação, unidade e perpetuação do grupo. Nesse sentido, a banda continua a cumprir seu papel de inserção e afirmação social, principalmente quando se observa que ainda hoje boa parte de seus integrantes não está inserida no mercado de trabalho como mão de obra qualificada e nem possui longa escolaridade, de maneira que aquilo que é adquirido através da corporação – a música e sua linguagem – pode ter o significado de um fator de diferenciação. Por isso, observa-se que o conceito de cidade educadora é ainda mais pertinente, dado que o projeto civilizatório vigente nas origens era determinante em relação ao que podia ou não podia ser acessado pelo grupo que, apesar disso, conseguiu ampliar seus repertórios e sua compreensão a respeito de si próprio. Infere-se, a partir da hipótese a respeito das suas origens, que as razões subjacentes às raízes profundas da banda projetaram-se através do tempo, de maneira a ser simultaneamente fator aglutinador e motivador, presente na memória e subjetividade coletiva da corporação. No entanto, independentemente da confirmação da hipótese feita quanto às origens, a inserção atual da banda na cidade continua a confirmar a ação desta enquanto educadora, pois são as interações diversas em seu interior, potencializadas tanto pelas vicissitudes da história quanto pelo uso mais acirrado de tecnologias mais sofisticadas, que continuam influenciar e transformar a corporação.

Os processos de aprendizagem na banda não são lineares, mas envolvem uma organização individual que se dá a partir da interação entre diferentes gerações que ocorrem nos ensaios e apresentações da banda, referentes ao respeito mútuo, à capacidade de ouvir os outros e ao que mais se compartilha na convivência em grupo e que são, muitas vezes, levados para as demais atividades da vida cotidiana.

Por meio das narrativas dos integrantes da União Operária, é perceptível que cada indivíduo elabora sua sistematização de conhecimento de repertório, de treinamento técnico de instrumentos, de participação em ensaios e apresentações e das observações de músicos mais experientes. Não ocorre, portanto, uma sistematização do ensino, como tradicionalmente ocorre em espaços escolares, a aprendizagem ocorre no campo da Educação Não Formal, entendido de maneira ampliada, envolvendo o que acontece nos espaços da cidade, dentro e fora da banda e seu coletivo. As narrativas também revelam que a existência e permanência do grupo depende de interações educativas que vão além da música em si.

Observou-se, ainda, que as relações intergeracionais no interior da Banda União Operária trazem, em suas entrelinhas, alguns aspectos relativos a mudanças na sociedade brasileira quanto a políticas públicas para educação e cultura. Trata-se do acesso à formação musical subsidiada pelo poder público no estado, representada pelo Projeto Guri e pelo Conservatório de Tatuí, que gerações mais velhas não puderam ter. Além disso, Segnini (2011) observa que houve um crescimento de músicos no mercado de trabalho brasileiro na primeira década do século XXI, o que significa mudanças relativas às perspectivas de se ter a Música como profissão, fato corroborado pela mesma pesquisadora (SEGNINI & SOUZA, 2007) ao observar um aumento das matrículas em cursos superiores de música em universidades públicas brasileiras.

Quanto à União Operária, pode-se afirmar que músicos mais jovens matriculados em cursos públicos de música contam com outras vivências, o que significa não apenas uma preparação para a profissionalização, de modo a ocorrer não só o aprofundamento técnico, mas também o contato com repertórios vastos e abrangentes, que quebram padrões anteriormente vigentes na corporação e ampliam os horizontes dos integrantes mais velhos. Dessa forma, novos ambientes para se tocar são vislumbrados, novos públicos são conquistados e novos olhares sobre a música em si são trazidos, de modo que outras perspectivas se tornam possíveis também para os mais velhos.

Nesse sentido, a Educação Não Formal, ao escapar da hegemonia da “forma escolar” e do predomínio da racionalidade instrumental-cognitiva da ciência e da tecnologia, pode resvalar em outras racionalidades tais como a estético-expressiva das artes e da literatura popular e a moral-prática e política da ética e do direito (SANTOS, 2007, p.78). Essa potência está inscrita na Corporação Musical Banda União Operária, nos impelindo em direção à especificidade histórica contemporânea e à complexidade da vida social.

### Referências Bibliográficas

ANTONIETTO, P. C. **Educação não formal e assistência social: História Oral das mulheres usuárias do Serviço de Proteção Integral à Família e Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos em Americana/SP.** 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Americana, SP, 2019.

BRANDÃO, C. R. **O Que é Educação.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos.** 3ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHARLOT, B. **Da relação com o saber às práticas educativas.** 1 ed., São Paulo: Cortez, 2014.

DELAROLE, P. J. **O Conservatório Dramático e Musical de Tatuí “Dr. Carlos de Campos” como difusor cultural.** 2010. Dissertação (Mestrado em Artes). - Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, 2010.

FERNANDES, R. S. **Abordagens teórico-metodológicas nas pesquisas em educação não formal.** Holambra: Editora Setembro, 2017.

GOHN, M. G. **Educação não formal e cultura política.** São Paulo: Cortez, 1999.

GARCIA, V. **A educação não formal como acontecimento.** Holambra: Setembro, 2015.

IZQUIERDO, I. **Memória.** Belo Horizonte: Artmed, 2002.

MEIHY, J.C.S.B. **Manual de história oral.** 2. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

MOREIRA, T. C. **Música, materialidade e relações de gênero**: categorias transbordantes. 2012. Dissertação (Mestrado em música-etnomusicologia). - Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2012.

PACANO, F. A. **O forjar da modernidade**: Piracicaba e a Belle Époque caipira (1889-1930). 2018. Tese (Doutorado em geografia). - Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, campus de Rio Claro, SP, 2018.

PATEO, M. L. F. D. **Bandas de música e cotidiano urbano**. 1997. Dissertação (Mestrado em Antropologia). - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1997.

PALHARES, J. A. Reflexões sobre o não-escolar na escola e para além dela. **Revista Portuguesa de Educação**, Universidade do Minho, v. 2, n. 22, p. 53-84, 2009.

SANTHIAGO, R; MAGALHÃES, V. B. **História Oral na sala de aula**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos Estudos – CEBRAP**, n.79, p. 71 – 94, nov. 2007.

SEGNINI, L. À procura do trabalho intermitente no campo da música. **Estudos sociológicos**, Araraquara, v.16, n. 30, p.177-196, 2011.

SEGNINI, L., SOUZA, A. Trabalho e formação profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos. **Relatório final para projeto temático FAPESP. Capítulos I e II**. Campinas, Unicamp, 2007

SOUZA, E. C. **De experiências e aprendizagens: educação não formal, música e cultura popular**. São Carlos: EdUFSCar, 2013.

THOMPSON, P. **La voz del pasado**: La historia oral. Valencia/España: Artes Gráficas Soler, S.A., 1988.

TRILLA, J. **La educación fuera da la escuela**: ámbitos non formales y educación social. Barcelona: Editorial Ariel, 1996.

TRILLA, J. **Animación sociocultural**: Teorías, programas y ámbitos. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2008.