

REFLETIR AS SOCIEDADES FLARMÔNICAS DA BAHIA: DESAFIOS E NOVOS CAMINHOS

Taiane Fernandes

Gleise Oliveira

ORGANIZADORAS



O desafio faz parte da retórica das sociedades filarmônicas. Mais do que a disputa por tocar melhor, os desafios presentes envolvem, hoje, estética, didática, papel social, sustentabilidade, valores e compromissos. Esse é um confronto inevitável que perpassa a atividade cotidiana e impacta na sobrevivência dessas importantes entidades culturais.

Reunimos neste livro reflexões sobre imperativas mudanças que se impõem às sociedades filarmônicas baianas, vivenciadas por outras tantas sociedades musicais no Brasil ou fora dele. Renomados e jovens estudiosos das filarmônicas compartilham aqui suas experiências, mas também sonhos e visões de futuro. Com o intuito de propor novos caminhos e formas de atualização e fortalecimento dessas agremiações culturais, sejam elas centenárias ou recém-criadas, são discutidos temas como as práticas pedagógicas, a formação musical continuada, o papel do mestre de banda, a composição, a presença da mulher, a política cultural e o mapeamento como instrumento estratégico.



**REFLETIR AS SOCIEDADES
FLARMÔNICAS DA BAHIA:**
DESAFIOS E NOVOS
CAMINHOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

**REFLETIR AS SOCIEDADES
FLARMÔNICAS DA BAHIA:
DESAFIOS E NOVOS
CAMINHOS**

Taiane Fernandes

Gleise Oliveira

ORGANIZADORAS

Salvador

EDUFBA

2021

2021, autores.

Direitos dessa edição cedidos à Edefba.

Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e projeto gráfico
Quintino Andrade

Ilustração da capa
Quintino Andrade

Revisão
Cristovão Mascarenhas

Normalização
Equipe Edefba

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

R332 Refletir as sociedades filarmônicas da Bahia: desafios e novos caminhos / Taiane Fernandes, Gleise Oliveira (organizadoras). - Salvador: Edefba, 2021.
162 p.

ISBN: 978-65-5630-148-8

1. Música – sociedades, etc. - Bahia. 2. Música – instrução e estudo. 3. Política cultural. I. Fernandes, Taiane. II. Oliveira, Gleise. III. Título: desafios e novos caminhos.

CDU: 785.12(813.8)

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora afiliada à



Editora da UFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n – campus Ondina

40170-115 – Salvador, Bahia

Tel.: +55 71 3283-6164

www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

Às Sociedades Filarmônicas do
passado, do presente e do futuro. Em
memória do Sr. Antônio Canuto. A
banda celestial ganhou reforço. Que
seu legado em prol das Filarmônicas e
cultura da Bahia siga vivo.

9 Apresentação

15 **Novas práticas pedagógicas para sociedades
filarmônicas**
JOEL LUÍS BARBOSA

33 **Métodos e práticas pedagógicas para
sociedades filarmônicas: vivências
da Minerva Cachoeirana**
DENISE FERREIRA MARQUES DE ALMEIDA

51 **A Roda de Choro como educação continuada
do músico da filarmônica**
REGINA CÉLIA DE SOUZA CAJAZEIRA

61 **O Mestre de Banda e a ludicidade como
caminho didático e de performance**
CELSO JOSÉ BENEDITO

79

Composição nas sociedades filarmônicas

FRED DANTAS

101

Sobre mulheres e bandas filarmônicas: breves relatos históricos e reflexões sobre o estado da presença das mulheres em agremiações musicais no estado da Bahia

LAURISABEL MARIA DE ANA DA SILVA

123

Políticas culturais e sociedades filarmônicas da Bahia: reflexões a partir das políticas para as sociedades musicais valencianas (Espanha)

TAIANE FERNANDES

141

Mapa das sociedades filarmônicas da Bahia: um instrumento para somar

GLEISE OLIVEIRA E TAIANE FERNANDES

161

Sobre os autores

Apresentação

Este livro é um convite à reflexão sobre o estado atual e o futuro das nossas sociedades filarmônicas. A Bahia é ponto de partida também dessas entidades culturais no Brasil – ainda que existam divergências sobre a fundação da primeira sociedade filarmônica brasileira. São séculos de tradição, mas também de reinvenção e tessitura de novas trilhas diante dos desafios impostos pela contemporaneidade.

O anacronismo das filarmônicas parece ter ocupado os discursos televisivos, políticos e parte do senso comum. As bandas fardadas que se apresentam em atos cívicos e religiosos costumam ser associadas a uma nostalgia, como se tivessem perdidas no tempo. Mas essa é mais uma das tantas injustiças históricas a que se encontram submetidas as sociedades filarmônicas do nosso estado.

As sociedades filarmônicas são mais do que um traço identitário da nossa rica cultura. São parte irrefutável da nossa memória, da nossa história, do nosso passado. Mas são também espaços de exercício da cidadania, agentes de difusão cultural e ambientes de fruição, prazer, lazer, sociabilidade e formação. Que entidade cultural pública ou privada com tantos atributos agregados tem a capilaridade das filarmônicas? Nenhuma outra.

Motivado pelo desejo de contribuir para o reconhecimento do importante papel desempenhado pelas sociedades filarmônicas baianas, nasceu o projeto Mapa das Sociedades Filarmônicas da Bahia, que con-

seguiu ser viabilizado a partir do apoio financeiro do estado da Bahia através da Secretaria de Cultura (Secult) e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funcub) – Programa Aldir Blanc Bahia – via Lei Aldir Blanc, direcionada pela Secretaria Especial da Cultural do Ministério do Turismo, governo federal. Uma iniciativa com um reduzido prazo de execução, com recursos financeiros e humanos limitados, mas extremamente ambiciosa no que se refere aos seus objetivos. Dois produtos foram previstos: a atualização do Mapa das Filarmônicas da Bahia e este livro de cunho reflexivo.

Esta publicação reúne valiosas contribuições de estudiosos das sociedades filarmônicas que aceitaram prontamente o convite para expor diferentes pontos de vista e abordagens temáticas sobre estas entidades. São perspectivas distintas de professores e professoras, de músicos e musicistas, de pesquisadores e pesquisadoras do campo cultural, que viveram, cada um(a) a seu modo, o valor de uma sociedade filarmônica.

No primeiro capítulo, o renomado Prof. Dr. Joel Barbosa nos apresenta com o texto “Novas práticas pedagógicas para sociedades filarmônicas”, no qual aborda um ponto-chave da atividade de uma sociedade filarmônica, a iniciação musical. Barbosa pondera que a ausência de um programa pedagógico que contemple a formação musical em três níveis – elementar, intermediário e pós “subida” para a banda – é um dos grandes desafios vividos por nossas sociedades filarmônicas atualmente. Sua contribuição no sentido da construção de novos caminhos possíveis para a superação desse desafio se traduz no método “Da capo criatividade”.

Num processo de atualização do método criado por ele na década de 1990 – que passou a ser amplamente adotado pelas bandas de música brasileiras –, Barbosa oferece em seu texto princípios, atividades e estratégias para a iniciação musical baseado na Educação Musical Coletiva com Instrumentos Musicais (Emucim). O autor aposta na criação de um ambiente criativo de aprendizagem como caminho para a qualidade da performance musical e o estímulo à composição musical nas bandas filarmônicas.

O segundo capítulo, “Métodos e práticas pedagógicas para sociedades filarmônicas: vivências da Minerva Cachoeirana”, é uma contribuição da professora e musicista Denise Marques que traz para o âmbito

da vivência algumas discussões teórico-práticas tratadas pelo texto anterior. A centenária Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana é tomada como objeto de análise por Marques, que concentra sua abordagem nas práticas pedagógicas da Escola de Música Alcides dos Santos.

O principal desafio que norteia o trabalho da autora é a precarização da formação musical na filarmônica. Pela experiência da Cachoeirana, ela aponta que não existe um método único e que este deve estar alinhado com todo corpo da instituição. É interessante notar, na análise realizada por Marques, a importância da relação universidade-filarmônica. A autora comprovou empiricamente que a qualificação do mestre, monitores e demais instrutores da filarmônica é fundamental para o aprimoramento e reordenamento do ensino musical oferecido, resultando na melhoria da formação do músico aprendiz de filarmônica e, conseqüentemente, na ampliação do seu corpo discente.

Em consonância com a trilha aberta pelos textos de Joel Barbosa e Denise Marques, a Prof.^a Dr.^a Regina Cajazeira apresenta, no terceiro capítulo deste livro, “A roda de choro como educação continuada do músico da filarmônica”, sua contribuição para o desafio de promover o terceiro nível da formação musical mencionado por Barbosa, a do músico ou musicista que sobe para banda. Após 18 anos da criação do Curso Batuta de Educação Musical a Distância para Músicos de Filarmônica, a autora aposta, desta feita, na formação de rodas de choro como uma alternativa lúdica para a continuidade da formação do músico de banda.

Cajazeira defende a roda de choro como um ambiente descontraído para o desenvolvimento técnico e da musicalidade, que permite ir além da leitura e execução musical ao estimular o exercício da criatividade e inventividade dos músicos. A autora ressalta que a roda de choro abre, ainda, a possibilidade de promoção da sociabilidade entre a filarmônica e sua comunidade ao agregar instrumentos que não compõem uma banda filarmônica, atraindo assim outros músicos locais e regionais, e proporcionar momentos de fruição e lazer para os moradores da cidade.

O quarto texto deste livro, de autoria do professor Dr. Celso José Benedito se associa ao coro da importância do processo formativo nas sociedades musicais, discutido até este momento por seus pares. Em seu capítulo “O Mestre de Banda e a ludicidade como caminho didático e de

performance”, Benedito destaca a importância da valorização da memória e do fazer próprio da formação musical das filarmônicas, dando merecido relevo aos mestres da banda.

A abordagem lúdica de Benedito vem a enriquecer e reforçar o debate trazido pelos três capítulos iniciais, ao chamar a atenção para a importância da valorização da “intelectualidade popular dos mestres” como parte fundamental da formação musical. Lançando mão de sua memória afetiva, o autor transita entre a coloquialidade própria do ambiente formativo das filarmônicas e sua tradução em prática pedagógica. Benedito defende, com a paixão própria de quem nasceu musicalmente numa filarmônica, o reconhecimento, a preservação e o florescimento desse traço identitário construído coletivamente.

O maestro Fred Dantas, uma das maiores referências das filarmônicas baianas na atualidade, abre passagem para mais um desafio a ser reconhecido e enfrentado no horizonte bandístico: a “Composição nas sociedades filarmônicas”. Nesse quinto capítulo, Dantas nos conduz, inicialmente, pela “prática do compor”, transitando com maestria entre o passado e o presente do instrumental, das funções instrumentais e das formas musicais de uma banda filarmônica. Nos brinda ainda com uma pequena e, ao mesmo tempo, grandiosa referência de mestres de banda baianos dos séculos XIX e XX.

Na segunda parte do seu texto, o autor apresenta um resumo das seis categorias da “dimensão do compor” criadas e defendidas por ele em sua tese de doutorado. Fred Dantas, como é do seu feitio, provoca e aporta novos olhares sobre o papel da composição nas sociedades filarmônicas, corroborando com os autores que lhe precederam neste livro a respeito do fator criativo como fio condutor do processo de transição vivido por essas entidades. Ele convida as bandas filarmônicas a atualizarem suas temáticas composicionais.

Se as temáticas até então abordadas nos primeiros capítulos deste livro são importantes e desafiadoras, a discussão empreendida por Laurisabel Silva é ainda mais reptante e instigante. “Sobre mulheres e bandas filarmônicas: breves relatos históricos e reflexões sobre o estado da presença das mulheres em agremiações musicais no estado da Bahia” trata do machismo arraigado no ambiente filarmônico que passa por

preconceitos que envolvem desde uma suposta inaptidão técnico-fisiológica à inadequação social pelo simples fato de ser mulher e alcança, até mesmo, o assédio sexual.

Os caminhos possíveis para a transformação dessa realidade, apresentados pela autora, exigem mudanças sócio, culturais, ideológicas, históricas e políticas. Ela reconhece que as sociedades filarmônicas espelham a sociedade onde estão inseridas e, por isso mesmo, é tempo de se reinventar também no que tange à diversidade de gênero. As musicistas, maestrinas e compositoras têm muito a contribuir com esse processo de atualização vivido, hoje, pelas Sociedades Filarmônicas da Bahia.

O penúltimo e sétimo capítulo deste livro direciona a discussão para um tema escassamente explorado na literatura sobre sociedades musicais ou filarmônicas, as políticas culturais. A partir de sua pesquisa de doutorado realizada em Valência na Espanha, a terra das bandas de música, a Prof.^a Dr.^a Taiane Fernandes discute, em seu texto "Políticas culturais e sociedades filarmônicas da Bahia: reflexões a partir das políticas para as sociedades musicais valencianas (Espanha)", pontos que para ela podem ser inspiradores na necessária mudança das relações entre sociedades filarmônicas e poder público, sociedade filarmônicas e comunidade e sociedade filarmônica e sociedades filarmônicas.

Ensejada pelo estudo comparativo das políticas culturais baianas e valencianas para as sociedades musicais, a autora reflete sobre os desafios para a construção de uma confluência de fatores capazes de promover uma renovação estruturada dessas entidades no estado da Bahia. As apostas são lançadas nas escolas de música, no respaldo financeiro e institucional do estado e no associativismo entre as filarmônicas. Fernandes também encerra seu texto renovando as esperanças de que novos caminhos são possíveis para a reversão do contexto atual vivido pelas filarmônicas baianas.

Este livro termina com o texto "Mapa das Sociedades Filarmônicas da Bahia: um instrumento para somar", escrito pela coordenadora-geral e de produção, Gleise Oliveira, e a coordenadora de pesquisa, Taiane Fernandes, do Mapa das Sociedades Filarmônicas da Bahia, além da participação direta ou indireta de toda a equipe do projeto que originou esta publicação. Respeitadas as devidas restrições de um projeto de tamanha

envergadura realizado num prazo exíguo, com recursos extremamente reduzidos, em meio à crise sanitária internacional provocada pela COVID-19, o Mapa das Sociedades Filarmônicas da Bahia volta a soprar o pó que pairava sobre as filarmônicas baianas e chamar a atenção das autoridades públicas, dos veículos de comunicação, da sociedade baiana e das próprias filarmônicas para a realidade atual dessas entidades.

O texto final deste livro apresenta, portanto, um resumo do percurso empreendido para a atualização dos dados referentes às filarmônicas baianas, que se encontravam defasados após mais de uma década desde o último levantamento realizado pela Funceb. O texto aborda, ainda, a importância e utilidade do mapa para a construção deste desejado futuro promissor para as filarmônicas da Bahia.

O Mapa das Sociedades Filarmônicas da Bahia é mais um instrumento que chega para somar nesse processo de reflexão e reimaginação das filarmônicas baianas. Assim como todas as abordagens aqui apresentadas depõem a favor da inevitabilidade desse momento. Como bem defendeu o memorável ex-ministro da cultura Gilberto Gil, no seu discurso de posse em 2007, “para avivar o velho e atizar o novo. Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção [...]”.

Desejamos que essa publicação seja apenas uma de muitas outras que se empenharão no propósito de refletir as sociedades filarmônicas. Ansiamos, ainda, que todas as contribuições aqui reunidas alcancem cada uma das sociedades musicais baianas e brasileiras, mas também mobilize outros leitores, não apenas estudantes e pesquisadores da área da Música, mas de um sem-fim de campos de estudo, que direta ou indiretamente possam contribuir para o seu fortalecimento. Nossos sinceros agradecimentos a todos(as) que fizeram este livro possível. Uma boa leitura! Saudações musicais.

Taiane Fernandes e Gleise Oliveira

Novas práticas pedagógicas para sociedades filarmônicas

Joel Luís Barbosa

Este texto apresenta a abordagem da Educação Musical Coletiva com Instrumentos Musicais (Emucim) como meio de iniciação musical e instrumental em banda de música filarmônica, focando em sete princípios pedagógicos e seis propriedades heterogêneas da abordagem. Porém, a fim de contextualizá-la, o texto ocupa-se, preliminarmente, de alguns pontos sobre iniciação musical em banda filarmônica. Em seguida, faz uma breve apresentação do método *Da capo criatividade* para banda (BARBOSA, 2010), que permite a aplicação desses princípios. A Emucim e o *Da capo criatividade* trazem inovações originais tanto para a prática tradicional do ensino em banda de música no Brasil, como para a metodologia presente nos métodos coletivos para banda disponíveis no mercado internacional.

Para iniciar, é preciso lembrar que não há como elaborar abordagens pedagógicas, assim como materiais didáticos, que sejam integralmente aplicados a todas as realidades de bandas filarmônicas, ainda que considerássemos apenas a Bahia, estado onde este livro está sendo elaborado e publicado. Em geral, quando aplicáveis a um determinado contexto de ensino, eles devem ser adaptados às suas especificidades institucionais, sociais, musicais, culturais, históricas, econômicas e educacionais. Este é o caso, obviamente, da abordagem e do método aqui expostos.

Com o objetivo de produzir um texto que valorize a questão de gênero e proporcione uma leitura fluente, foi utilizado a alternância de gênero por parágrafo.

FORMAÇÃO MUSICAL E INSTRUMENTAL

O mestre de banda desempenha um papel significativo no processo de ensino e aprendizagem da música e de instrumento em uma banda filarmônica, quer coordenando-o ou ensinando. Ele precisa ter uma leitura que seja a mais precisa possível das variáveis que se relacionam com esse processo para definir o percurso didático e tomar as decisões necessárias para resolver os problemas e situações que aparecem. Referimos à leitura em relação aos mediadores ou professores (quando houver), aos aprendizes, ao contexto e a si mesmo. Sim, não podemos nos esquecer que o mestre de banda também é uma das variáveis do processo, assim, ele pode tanto colaborar como atrapalhar. Sozinho ele não faz nada, mas em equipe pode realizar muito. Assim, estudar o processo, considerando seus atores e dentro do contexto tempo-espaço, é essencial para ele interpretá-lo o mais coerente possível e, assim, definir suas funções e desempenhá-las eficazmente. Estudar o processo requer conhecer cada vez melhor os atores, o contexto e manter, com regularidade, uma operação constante de retroalimentação entre autoavaliação-planejamento das atividades. A roda de conversa é uma forte ferramenta para se conhecer os atores do processo, ou seja, os aprendizes e os mediadores.

A função principal da mediadora, monitora ou professora é fazer a mediação entre o sujeito aprendente e o objeto a ser aprendido. Sua tarefa é viabilizar a construção do conhecimento pela aprendiz, ou seja, criar situações pertinentes que promovam e facilitem o processo de aprendizado. Quanto à aprendiz, é importante que tenha interesse e vontade de aprender o que está sendo ensinado. O aspecto volitivo do processo didático é essencial para seu sucesso, quer seja o grau de vontade de ensinar como o de aprender.

Os objetivos do processo pedagógico devem ser sempre muito claros para os participantes do processo didático. É importante que eles não atendam apenas aos interesses da instituição, mas também dos aprendizes, assim como de suas famílias. Esses objetivos não podem ser

subentendidos pelos aprendizes, mediadores e diretoria da instituição, precisam ser discutidos, definidos e compreendidos por meio de diálogos e acordos.

Os objetivos podem ser de curto, médio e longo prazo. Os objetivos de curto prazo são importantes no processo didático. Entre eles, estão, por exemplo, os que buscam atender aos aprendizados semanais e mensais estipulados no programa pedagógico. Contudo, há objetivos de curto prazo que podem ser nocivos. Um exemplo de objetivo que pode se tornar nocivo é o de suprir alguma necessidade urgente de formar instrumentistas para integrar à banda. O risco recorrente neste caso é dar uma formação rápida que resulte em problemas ou defeitos de técnica instrumental para a iniciante. Problemas de técnica instrumental requerem muito trabalho para solucionar. Esse processo rápido pode resolver o problema da banda, mas prejudicar uma carreira musical. Qual é a prioridade? A banda ou a instrumentista? A instituição pode ser priorizada em detrimento do futuro de seus integrantes? Que valores sociais e humanos devem ser considerados prioritários na relação entre a instituição e seus integrantes? Um objetivo infeliz como este pode resolver um problema imediato e causar um a longo prazo. A preparação a curto prazo de uma musicista para integrar a banda pode ser feita, sim, mas requer um plano didático personalizado, feito com muita atenção e cuidado.

Um dos principais objetivos de médio prazo do processo pedagógico é o de formar uma banda estudantil com os aprendizes que cumpram a iniciação musical e instrumental, que chamaremos, aqui, de etapa elementar. A banda estudantil pode cumprir muito eficazmente a etapa pedagógica que fica entre a iniciação instrumental e o ingresso oficial na banda principal da sociedade filarmônica, por isso, chamá-la-emos de etapa intermediária. Nessa etapa, pode-se focar na aquisição do nível necessário de habilidade de prática de conjunto para se ingressar na banda principal. Lembro que esse nível varia de banda para banda e que o nível elementar do processo pedagógico já foi trabalhado na etapa anterior.

O principal objetivo a longo prazo do processo pedagógico é realizar uma formação das musicistas que dê conta de impulsionar a qualidade da banda principal e, ao mesmo tempo, as prepare para in-

gressarem na formação musical profissional, caso desejem. A formação oferecida pelas bandas costuma ser, naturalmente, restrita a atender à sua demanda musical. Contudo, considerando a contribuição social que podem realizar, é importante que elas incluam em seus objetivos oferecer uma formação musical de qualidade que possa dar perspectiva profissional para seus integrantes.

A etapa elementar inclui o domínio dos fundamentos de técnica instrumental e dos elementos básicos para leitura da escrita musical. Os fundamentos englobam montagem e desmontagem do instrumento, cuidados de higiene, respiração, postura, posição de mãos e braços, embocadura, emissão do som, ataques de nota, controle sonoro nas dinâmicas de piano ao forte, ligaduras de articulação, e o conjunto de notas do registro meio grave ao meio-agudo dos instrumentos nas tonalidades maiores de Fá, Si bemol e Mi bemol. Em termos de leitura, inclui figuras rítmicas formadas com semibreve, mínima, semínima, semínima pontuada e colcheia, em compassos binário, ternário e quaternário simples. O repertório inclui composições e arranjos que se limitam aos elementos rítmicos e ao conjunto de notas mencionados. Indica-se diversificar o repertório com músicas nas modalidades maiores e menores das tonalidades mencionadas, assim como nos modos mixolídio, lídio e lídio-mixolídio presentes nesse conjunto de notas, além de atividades atonais, tratamento didático presente no método *Da capo criatividade* e melodias e jogos musicais.

O nível intermediário tem pelo menos dois objetivos principais. O primeiro visa expandir os conhecimentos e as habilidades trabalhadas no nível elementar. Assim, visa aprimorar a habilidade de controle dos fundamentos de técnica instrumental e ampliar o conjunto de notas que cada instrumento trabalha, ou seja, expandindo sua extensão mais para o grave e agudo e incluindo mais notas cromáticas, agora com as notas das tonalidades maiores de Dó, Sol e Ré bemol. Em termos de leitura, são incluídas a semicolcheia, colcheia pontuada e os compassos compostos. Os conhecimentos de teoria da música incluem fraseologia, intervalos, escalas, tonalidades e acordes elementares. A ampliação do registro de notas dos instrumentos e das figuras rítmicas possibilita trabalhar repertórios de banda mais complexos. O outro objetivo é desen-

volver o domínio de se tocar em conjunto e de interpretar os gêneros e estilos musicais tocados pelas bandas.

Um dos principais problemas que se nota nas bandas de música é a falta de um programa pedagógico para esses dois níveis e a continuidade da formação musical após o ingresso do aprendiz na banda principal. Este breve esboço de conteúdo programático exposto anteriormente é decorrente de estudos relacionados ao método *Da capo criatividade*. (VECCHIA; BARBOSA, 2017) A banda principal de uma sociedade filarmônica tende a focar na sua agenda de apresentações públicas, obviamente, e trabalha muito pouco o aprimoramento de seus integrantes. Além disso, nem todo mestre tem condições e tempo para aprimorar sua formação e, assim, dar continuidade à formação de seus músicos.

ECIM E EMUCIM

A Emucim deve ser ponderada, juntamente, com as considerações já realizadas. De maneira geral, o ensino individual de instrumentos de sopro e percussão tem predominado o universo das bandas de música brasileiras desde o século XIX. Porém, a partir do século XXI, a pedagogia das bandas filarmônicas no Brasil começou a ser influenciada pelo Ensino Coletivo de Instrumento Musical (ECIM) estadunidense. O ECIM passou a ser discutido e ganhar espaço entre as bandas filarmônicas, principalmente, com a utilização do “Da capo: Método elementar para ensino coletivo ou individual de instrumentos de banda”. (BARBOSA, 2004, 1994)

Atualmente, a modalidade coletiva é amplamente utilizada no país. Apesar de ser uma abordagem didática elaborada nos Estados Unidos da América (EUA) para ser utilizada no ensino básico e que se aprimora constantemente desde seu aparecimento na década de 1920, e foi facilmente adaptada ao Brasil. Aqui, essa abordagem tem adquirido características nacionais próprias que inovaram não apenas as escolas de música de sociedades filarmônicas, mas também a metodologia em si. No país, sua inovação foi, essencialmente, no sentido de ensinar teoria e prática, simultânea e coletivamente. Todos os diferentes instrumentos da banda são ensinados juntos por meio de melodias tradicionais brasileiras, iniciando-se com melodias simples de duas notas. No método “Da capo”, cada elemento teórico – musical ou instrumental – é ensinado

por meio de explicação verbal seguida da prática musical na banda de aprendizes.

Dois fatores têm contribuído para que muitos mestres de banda passassem a usar o ECIM. Um é o fator econômico. O fato da modalidade coletiva poder atender a uma quantidade maior de aprendizes do que a individual faz seu custo ser menor para o financiador. Basta considerar a razão custo e benefício. O segundo aspecto é a alta qualidade do resultado musical, assim como os benefícios para a formação pessoal e social, que tem sido largamente apresentada nos anais das nove edições do Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical (Enecim), nas duas últimas décadas. Para se ater à banda de música, cito as pesquisas de Moreira (2007), Nascimento (2007), Silva (2017) e Silva (2007). Essas pesquisas observaram que no ensino coletivo em banda de música há um índice significativo de motivação e aprendizagem colaborativa que contribuem diretamente com o sucesso do resultado alcançado. De maneira geral, enquanto o ensino individual prepara músicos individuais para atuarem na banda da sociedade filarmônica em um dado período, o ensino coletivo pode preparar uma nova banda em um tempo semelhante.

Um outro ponto importante para salientar é a diferença entre ECIM e Emucim. Enquanto a primeira sigla pode ser interpretada apenas como ensino de instrumentos realizado coletivamente, o Emucim pressupõe um processo pedagógico coletivo mais amplo da música que faz uso de instrumentos. Além disso, a educação musical trabalha a formação cultural, social, histórica e pessoal do aprendiz. O ECIM está muito presente nos métodos coletivos estadunidenses para banda anteriores à década de 1990. Com raras exceções, eles focam, ou mesmo se limitam à:

- 1 técnica instrumental;
- 2 leitura da escrita musical;
- 3 prática de conjunto; e
- 4 realização de concertos.

A Emucim foca no ensino da performance instrumental, mas dentro de uma formação musical ampliada, como se observa, de maneira geral,

nos métodos coletivos para banda dos EUA e Brasil, posteriores a década de 1990. Além dos quatro aspectos mencionados da ECIM, a Emucim costuma incluir repertório multicultural, improvisação, composição, percepção, apreciação, teoria e história da música. (BARBOSA, 2011; VECCHIA; BARBOSA, 2017)

O MÉTODO DA CAPO CRIATIVIDADE E SEUS PRINCÍPIOS DIDÁTICOS

Além das inovações mencionadas anteriormente, causadas pela influência do ECIM estadunidense no Brasil, a partir de 2010, o método *Da capo criatividade* (BARBOSA, 2010) trouxe outras inovações à pedagogia musical utilizadas nas bandas filarmônicas. Foram inovações relativas, principalmente, à criatividade musical e à habilidade de se tocar “de ouvido”, que inserem diretamente na qualidade da performance musical e do ensino da técnica instrumental. Os sete princípios pedagógicos, apresentados a seguir, fazem parte dessas inovações e fundamentam tanto a concepção pedagógica como a aplicação do *Da capo criatividade*.

O DA CAPO CRIATIVIDADE

O *Da capo criatividade* é um material didático para banda de música fundamentado na Emucim. Dentro dos limites de seu escopo, busca dar suporte a uma educação musical que seja a mais completa possível, com duas ênfases. A primeira ênfase é o ensino coletivo da música e de instrumentos de sopro e percussão. Esse aspecto viabiliza tanto a criação de bandas marciais, musicais e sinfônicas, como de conjuntos camerísticos menores como quarteto de saxofones, quinteto de metais, quinteto de madeiras etc. A outra ênfase é a viabilização de trabalhá-lo focando os aspectos da cultural geral e das formações pessoal, social, artística e musical do aprendiz.

Esse material é elaborado para o nível iniciante e trabalha, simultaneamente, técnica instrumental, teoria, leitura, percepção, apreciação, criatividade, memorização e prática de conjunto na atividade de banda. A cada passo, um novo elemento é introduzido e trabalhado por meio do cantar, solfejar e tocar exercícios e melodias da cultura musical brasileira, escritas ou para serem aprendidas “de ouvido”. Ele é exercitado, individual e coletivamente, na formação instrumental

completa da banda e em diferentes combinações instrumentais possíveis dentro da banda. Além disso, é trabalhado em diferentes texturas composicionais (uníssono, homofonia, melodia acompanhada, polifônica e cânone). Após aprendido, é utilizado em atividades de improvisação, imitação, memorização, composição, arranjos e performance, em aulas e publicamente.

Todas as lições e músicas do *Da capo criatividade* estão escritas integralmente em todos os seus livros individuais de instrumentos. Ou seja, cada livro de instrumento – clarineta, trompete, tuba etc. – possui os mesmos exercícios, melodias, acompanhamentos, linhas de baixo, elementos para improvisação e informações para compor e fazer arranjos. Assim, a flautista pode ouvir a mesma melodia que está em seu livro, para tocar quando solicitado, tocada pela colega tubista, trombonista, saxofonista etc., seja na aula coletiva ou em atividades fora dela. Primeiramente, isso possibilita que a aprendiz possa observar e analisar, individual e coletivamente, como cada colega toca, improvisa, compõe e faz arranjo com os mesmos elementos musicais que ela dispõe. Em seguida, ela pode relacionar os resultados e as maneiras de se fazer das colegas com a sua, quanto à vontade, empenho, concentração etc. Finalmente, ela pode filtrar e experimentar diferentes combinações dos dados observados em sua performance e comportamento em sala de aula e em performance pública.

OS SETE PRINCÍPIOS PEDAGÓGICOS E SUAS ESTRATÉGIAS

PRINCÍPIO 1 leitura musical não é, necessariamente, um pré-requisito para se aprender e tocar um instrumento.

ESTRATÉGIA 1 iniciar o ensino do instrumento independentemente de prévios conhecimentos e habilidade de leitura da escrita musical.

O ensino da leitura musical em um processo de educação musical para instrumentistas de banda é essencial para, no mínimo, um bom desenvolvimento cognitivo do aprendiz, a otimização do processo pedagógico e uma significativa produção do conjunto musical. Contudo, este não precisa, necessariamente, preceder o aprendizado do instru-

mento. Ele pode ser trabalhado, simultaneamente, ao aprendizado do instrumento.

PRINCÍPIO 2 conhecer o desconhecido por meio do conhecido.

ESTRATÉGIA 2 iniciar a Emucim de banda com melodias pertencentes e/ou familiares às culturas musicais dos aprendizes.

Os principais elementos desconhecidos no processo pedagógico em questão são o instrumento e a partitura. A fim de fundamentar o *Da capo criatividade* neste princípio, houve um esforço para encontrar e incluir elementos musicais que fossem, nacionalmente, conhecidos ou familiares de seus potenciais utilitários, já que o objetivo era produzir um material didático para o país. Por não haver pesquisa suficiente sobre o assunto, o desafio pedagógico se tornou utópico, mas, talvez, tenha produzido algum benefício. Assim, um conteúdo do *Da capo criatividade* que, talvez, seja razoavelmente conhecido ou tenha características musicais familiares para parte de seus usuários é o seu repertório. Ele faz uso de melodias do repertório de tradição oral e popular da cultura musical brasileira, além de trechos melódicos com características musicais semelhantes a elas. Devido à finalidade deste trabalho e a complexidade de se discutir o conceito de línguas musicais maternas na contemporaneidade brasileira, este texto encerra por aqui a reflexão sobre este segundo princípio.

PRINCÍPIO 3 compreender o complexo por meio do simples.

ESTRATÉGIA 3 trabalhar músicas simples relacionando-as com complexas.

EXEMPLO 1 *A Barquinha*

The image shows a musical staff in treble clef with a 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes. Above the staff, four segments are labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Below the staff, the lyrics are written: 'A bar - quinha li - gei - ri - nha vo - ga, vo - ga sem pa - rar.' The melody ends with a double bar line.

FONTE: *Da capo criatividade*, livro para Clarineta, Vol. I (BARBOSA, 2010)

Apesar do princípio 3, associado com sua estratégia correlata, ser autoexplicativo, apresento um exemplo. Ao trabalhar a melodia tradicional de *A barquinha* no *Da capo criatividade* (Exemplo 1), é possível correlacionar a simplicidade de seu contorno melódico ao do elaborado tema do *Poco Allegretto* da *Sinfonia nº 3*, em Fá maior, Op. 90, de Johannes Brahms (Exemplo 2). Ambas as melodias têm quatro partes (a, b, c, d) e três contornos melódicos em forma de onda (ascendente-descendente), sendo que o último (formados pelas partes “c” e “d”) constitui o clímax de tensão melódico-harmônica. Assim como há poeta que atribui ao céu e aos deuses a inspiração de muita música de concerto e popular, há os que dizem que sua fonte é a própria terra de onde brotam, na qual suas raízes andarilham e se entrelaçam com outras. Em muitos casos, quanto maior o conhecimento da profundidade que se esconde na simplicidade, maior é a capacidade para se compreender e interpretar o complexo.

EXEMPLO 2 Tema do *Poco Allegretto* da *Sinfonia nº 3* em Fá maior, Op. 90, de Johannes Brahms, parte da Trompa em Fá 1



FONTE: Breitkopf e Härtel, (1926-1927).

PRINCÍPIO 4 não limitar o desenvolvimento da criatividade, compreensão e expressividade em música em função da habilidade de leitura da escrita musical.

ESTRATÉGIA 4 utilizar a improvisação, a imitação, o tocar de “ouvido” e a memorização.

Quando a aprendiz só aprende e/ou executa as atividades musicais através da leitura de partitura, sua capacidade de leitura pode determinar o limite de seu desenvolvimento musical. Por exemplo, de ma-

neira geral, a aprendiz tem condição técnica de tocar a primeira parte do “Samba de uma nota só” de Tom Jobim e Newton Mendonça nas primeiras aulas, ainda que só consiga ler sua partitura anos depois. Será que vale a pena esperar ela compreender a escrita dessa música para, só então, tocá-la? Isso não é limitar seu desenvolvimento musical? Para evitar tal cerceamento didático, é preciso acreditar mais no potencial da música que em sua escrita. Embora a música escrita ajude muito o desenvolvimento musical e de performance, ela não substitui o potencial da improvisação, imitação, memorização e do tocar de “ouvido”. Ao tocar lendo uma partitura, a aprendiz pode verificar, por exemplo, se o que está ouvindo é o que está escrito. Já ao tocar desprendido da leitura, ela pode, em muitos casos, ter uma escuta mais sensível que amplie a atuação da intuição e da imaginação musicais tanto para verificar se o objeto tocado é o imaginado, como para compreendê-lo de outras maneiras e lhe dar outras interpretações e formas musicais. Esta estratégia didática visa ampliar o aproveitamento de cada faculdade mental para obter uma melhor complementação entre elas.

PRINCÍPIO 5 não limitar o desenvolvimento da criatividade, compreensão e expressividade em música em função da técnica instrumental.

ESTRATÉGIA 5 utilizar a voz e o corpo para solfejar, cantar, se autocompanhar, imitar, cantar “de ouvido” e improvisar.

A diferença deste princípio com o anterior é que este se relaciona com a técnica instrumental e o anterior com a escrita musical. Em geral, muitos aprendizes têm potencial para cantar as melodias que tocam de maneiras musicais que, ainda, não conseguem tocar, devido à sua técnica instrumental incipiente. Suas habilidades e potenciais musicais tendem a ser maior que sua técnica instrumental. Assim, ao cantar as melodias do *Da capo criatividade*, eles podem realizar nuances de dinâmicas, por exemplo, que sua técnica instrumental, ainda, não permite. Isso possibilita compreender a melodia e desenvolver a expressividade musical mais amplamente. Quando a técnica permitir, a performance da voz irá para o instrumento. Por que não cantar?

PRINCÍPIO 6 não limitar o desenvolvimento de técnica instrumental em função da habilidade de leitura musical e vice-versa.

ESTRATÉGIA 6 utilizar a improvisação, a imitação, o solfejo e a divisão musical.

A improvisação e a imitação podem promover o desenvolvimento da técnica instrumental sem se limitar à habilidade de leitura. Já as atividades de solfejo e de divisão musical podem ampliar o desenvolvimento da leitura sem se limitar à técnica instrumental. Pode haver iniciantes que conseguem tocar mais do que conseguem ler e outros que conseguem ler mais do que conseguem tocar.

PRINCÍPIO 7 otimizar as propriedades didáticas heterogêneas da Emucim.

ESTRATÉGIA 7 fomentar a troca de conhecimentos musicais entre os participantes tocando individualmente e em pequenos grupos na aula coletiva, além de tocar com a banda completa.

Este princípio é apresentado na seção a seguir.

AS SEIS PROPRIEDADES DIDÁTICAS HETEROGÊNEAS

Chamo de propriedades didáticas heterogêneas da Emucim aquelas inerentes ao fato de ela incluir heterogeneidade de participantes e de instrumentos musicais. Se trabalhada e explorada no processo didático, a diversidade de pessoas e a de instrumentos constitui uma propriedade da Emucim que pode oferecer uma rica variedade de contextos musicais para o desenvolvimento significativo do aluno.

CRIATIVIDADE

Vou destacar seis propriedades e usar a Emucim como presente no método *Da capo criatividade* para exemplificá-las. Vou começar com a propriedade heterogênea referente à criatividade. De maneira geral, quanto maior o número de participantes e a diversidade de instrumentos na Emucim, maior é o universo das possibilidades inventivas em que a aprendiz trabalha e desenvolve sua criatividade relacionada à interpre-

tação, execução, arranjo, improvisação e composição. Essa propriedade expande a compreensão, os desafios e os limites de sua própria criatividade. Essas cinco modalidades de criatividade musical, mencionadas, estão presentes no *Da capo criatividade*. Considerando a atividade de improvisação como aparece no método, ao ouvir cada colega improvisar sobre os mesmos elementos musicais que improvisou e em seus diferentes instrumentos, cada aprendiz pode notar diferentes possibilidades de realizar tal improvisação, principalmente, se estimulada a isso, como, por exemplo, por meio de análises das improvisações realizadas. Essas diferenças não são decorrentes apenas da maneira pessoal que cada aprendiz pode vir a improvisar, mas também das características instrumentais próprias que cada instrumento possui, possibilita e imputa ao improviso. Tome como exemplo a facilidade de um iniciante realizar glissando no trombone de vara. Então, após ouvir os improvisos das demais colegas, a aprendiz toma consciência de outras maneiras de improvisar e, quando volta a improvisar sobre os mesmos elementos, parte de um imaginário sonoro-musical maior para experimentar diferentes caminhos de realizar tal criação, como, por exemplo, filtrando, acrescentando e/ou reelaborando o que gostou, segundo sua própria vontade e para seu próprio instrumento. Esse trabalho não amplia apenas o contexto de desenvolvimento de sua criatividade musical, mas também pode expandir a concepção que tem de sua própria criatividade.

O exposto anteriormente em relação à improvisação aplica-se também ao desenvolvimento da criatividade musical relacionada à interpretação, execução, composição e fazer arranjos. Contudo, devido ao escopo deste texto, vou discorrer ainda somente sobre as criatividades de interpretação e de execução musical. Ao ouvir diferentes colegas tocarem em diferentes instrumentos a mesma melodia – ou acompanhamento – que ele está aprendendo a tocar e que está escrita em seu livro do *Da capo criatividade*, o aprendiz pode perceber diferentes possibilidades de se executá-la, quer seja pelas diferenças pessoais que cada um a toca ou por causa das características próprias de cada instrumento. Após ouvir diversas execuções e estimulado a identificar suas diferenças, sua concepção do trecho musical pode ampliar-se e, assim, experimentar outras maneiras, mais inventivas, ou não, de se tocar o mesmo. Assim,

o universo do processo de desenvolvimento das criatividades interpretativa e performática é ampliado – considerando, no exemplo dado, interpretação musical como a concepção cognitiva-afetiva da melodia e performance como sua realização sonora.

PERCEPÇÃO MUSICAL

A segunda propriedade heterogênea da Emucim refere-se à percepção musical. A atividade basilar de percepção musical do *Da capo criatividade* é a imitação realizada com exercícios de se tocar “de ouvido”, dentre as quais a principal prevê reproduzir o improvisado da colega imediatamente após ouvi-lo, sem quebrar a estrutura do compasso e o andamento da música. O objetivo é desenvolver uma habilidade de ação-reflexo ao instrumento que reproduza dados/estímulos sonoros logo após percebidos auditivamente. A Emucim de banda amplia essa ação pedagógica por possibilitar que os estímulos sonoros venham de uma rica diversidade de timbres e de registros de oitavas, gerada pelos diferentes instrumentos que compõe a banda. Outros aspectos da percepção que são beneficiados pela heterogeneidade de instrumentos no *Da capo criatividade* são o da percepção da performance, instrumentação e orquestração, principalmente, na atividade de se fazer arranjos, coletiva e individualmente. Ao ouvir diferentes colegas tocarem em diferentes instrumentos a mesma melodia que ela está aprendendo a tocar e que está escrita em seu livro, a aprendiz pode ampliar sua percepção para diferentes nuances da performance musical, quer seja pelas diferenças pessoais que cada ser humano toca ou por causa das características próprias de cada instrumento.

Ao realizar a atividade de fazer arranjos do *Da capo criatividade*, os aprendizes têm a oportunidade de participar em um laboratório de percepção musical relacionado às áreas de instrumentação e orquestração. Ao ouvir aquilo que está escrito para seu instrumento ser tocado em outro instrumento (instrumentação) e sendo executado por diferentes combinações instrumentais (orquestração), inclusive escolhidas por eles mesmos, cada aprendiz experimenta um processo ampliado de percepção instrumental e apreciação musical. Eles passam a conhecer as características técnicas e musicais de cada instrumento, em termos

de dinâmica, timbre, registro, articulação etc., assim como as das combinações instrumentais menores que fazem parte do conjunto maior (a banda completa). O mesmo ocorre ao trabalhar diferentes combinações instrumentais em uma aula coletiva para preparar uma lição de melodia acompanhada do método, por exemplo. Assim, a Emucim pode prover um desenvolvimento mais amplo das habilidades de percepção que o do ensino tutorial, individual ou de instrumento homogêneo, tanto pela diversidade de execuções de uma mesma melodia, como pela variedade de instrumentos presentes no processo de aprendizagem. Na Emucim, o desenvolvimento da percepção musical não se limita apenas aos aspectos sonoros e musicais relacionados ao instrumento que o aluno aprende, mas estende-se aos demais instrumentos do conjunto musical.

TÉCNICA INSTRUMENTAL

A terceira propriedade trata da técnica instrumental. O *Da capo criatividade* permite que a aprendiz toque em diversas combinações instrumentais e texturas composicionais, ou seja, em uníssono, homofonia, melodia acompanhada, cânone e polifonia. Assim, ela exercita cada novo elemento da técnica específica de seu instrumento nos contextos técnico e musical da prática de conjunto, tanto no *tutti* da banda como nos pequenos grupos instrumentais que ela possibilita trabalhar, quer com fins de preparar repertório e/ou realizar atividades do método. A trompetista, por exemplo, não aprende apenas como se toca trompete individualmente, mas também no *tutti* da banda, no naipe de trompetes e com as possíveis combinações instrumentais menores que se encontram dentro da banda. Na verdade, conhecer bem os demais instrumentos do conjunto em que se toca e saber tocar com cada um deles, assim como com as suas combinações instrumentais menores, são habilidades imprescindíveis para o bom desenvolvimento da musicista aprendiz e para se formar um conjunto instrumental de qualidade. Tanto a prática em conjunto como ouvir as colegas tocarem os mesmos excertos que têm para tocar podem gerar, para a aprendiz, desafios técnicos instrumentais significativos.

AÇÃO-REFLEXO NA PERFORMANCE

A quarta propriedade heterogênea da Emucim no *Da capo criatividade* tem a ver com o alargamento do contexto do desenvolvimento do que chamo de ação-reflexo na performance mencionada anteriormente. Trata-se da habilidade de reproduzir em tempo real no instrumento, por exemplo, um excerto melódico ouvido, imaginado ou em imaginação. Quando ouvido, compreende-se os processos de *input* e *output* – entrada e saída – de dados sonoros. Ouve-se o excerto e se replica-o no instrumento. Quando imaginado, sua reprodução ocorre imediatamente após a sua concepção pelo músico imaginante, sendo realizada por ele mesmo. Quando em imaginação, sua realização sonora se dá enquanto ele está sendo criado, simultaneamente à sua criação mental, e não após sua concepção mental. Nesse caso, há duas categorias. Na primeira, o instrumento funciona apenas como um dos meios utilizados para expressar o excerto musical. O pensamento musical está sendo comunicado pela performance musical, na qual o instrumento é um recurso integrante dela, juntamente com o corpo, por exemplo. Na segunda categoria, o instrumento, além de meio de expressão performática, é também um dispositivo do processo criativo. Ele é utilizado pela musicista imaginante como um meio ativo no processo inventivo que contribui, interfere e até determina aspectos do excerto musical em invenção. Assim, a relação mente-instrumento – simbolizando mente-performance – é muito parecida com a relação mente-boca (mente-fala), no sentido que o instrumento e a boca colocam em sons na performance, o pensamento e o afeto que concebemos ou que está sendo concebido. A mente e o instrumento ficam tão diretamente conectados que se tornam um. Assim, a Emucim heterogênea, como presente no *Da capo criatividade*, amplia a possibilidade de desenvolvimento da habilidade de ação-reflexo na performance pela imitação e improvisação.

PRAZER MUSICAL

A quinta propriedade heterogênea trata do prazer musical, fundamental para a motivação e desempenho musical do aprendiz de instrumento. A Emucim de banda, por sua heterogeneidade de instrumentos e expansiva gama de registro de oitavas, permite o grupo de aprendizes tocar

repertórios de gêneros variados e em texturas composicionais diversas. Isso possibilita que cada aprendiz experimente o prazer musical da execução de repertórios significativos para seu crescimento, não limitando-os às possibilidades musicais – tessitura, timbre etc. – que ocorrem em determinados contextos do ensino homogêneo de instrumento. Além disso, um aprendiz com limitação musical pode ter o prazer de participar da performance de peças que estão além de suas habilidades, tocando uma parte simplificada para seu nível.

ANSIEDADE NA PERFORMANCE

A última propriedade didática heterogênea trata da ansiedade da performance. O fato de a aprendiz ter que tocar individualmente e em pequenos grupos durante a aula coletiva, ou seja, perante e para as demais colegas, quer quando improvisa ou imita, por exemplo, faz com que ela tenha a oportunidade de minimizar a ansiedade da performance pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo, acredito que os princípios e as atividades didáticas aqui apresentados podem ampliar a reflexão sobre as pedagogias musicais utilizadas pelas bandas filarmônicas. Espero que o texto possa colaborar com o avanço conceitual e prático dessas pedagogias e, assim, colaborar com a qualidade da performance musical dessas sociedades musicais. Além disso, as atividades de criatividade do método *Da capo criatividade* tornam a sala de aula também em um laboratório de experimentações para se compor e fazer arranjos. Essas atividades podem fazer com que as bandas estudantis formadas nessa pedagogia tenham características musicais autorais únicas, com composições e arranjos originais de seus próprios alunos. O ambiente criativo desde o início do aprendizado pode estimular os jovens músicos a se interessarem pela arte de compor e fazer arranjos, que era tão forte na tradição de bandas no passado e hoje é uma lacuna necessária de ser suprida.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, J. L. S. *Da capo criatividade: método elementar para o ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda*. Jundiaí: Keyboard Editora Musical, 2010.

BARBOSA, J. L. S. *Da Capo: método elementar para o ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda*. Jundiaí: Keyboard Editora Musical, 2004.

BARBOSA, J. L. S. Educação musical com ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão. In: ALCANTARA, L. M.; RODRIGUES, E. B. T. (org.). *Abrangências da música na educação contemporânea*. Goiânia: Kelps, 2011. p. 223-240.

BARBOSA, J. L. S. *An adaptation of American band instruction methods to Brazilian music education using Brazilian melodies*. 1994. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – University of Washington, Seattle, 1994.

MOREIRA, M. *Aspectos Históricos, Sociais e Pedagógicos nas Filarmônicas do Divino e Nossa Senhora da Conceição, do estado de Sergipe*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

NASCIMENTO, M. A. T. *Método elementar para o ensino coletivo de instrumentos de banda de música “Da Capo”: um estudo sobre sua aplicação*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Arte, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, J. A. G. O ensino coletivo de instrumentos de sopro como disciplina da grade curricular de um curso de licenciatura em música. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL; CONGRESSO REGIONAL DA ISME NA AMÉRICA LATINA, 16., 2007, Campo Grande. *Anais [...]*. Campo Grande: Editora UFMS, 2007.

SILVA, K. D.; GONÇALVES, M. T. Educação Musical Coletiva com Instrumentos de Banda – EMUCIB. In: FÓRUNS PARA BANDAS FILARMÔNICAS, 4., 2017, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Escola de Música, UFBA, 2018. 69-73.

VECCHIA, F. D.; BARBOSA, J. L. Uma proposta de sistematização de conteúdos para educação musical coletiva com instrumentos de banda. In: DANTAS, T; SANTIAGO, D. *et al.* (org.). Salvador: Edufba, 2017. p. 45-64. (Série Parallaxe: Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais: Contribuições da Pesquisa Científica).

Métodos e práticas pedagógicas para sociedades filarmônicas: vivências da Minerva Cachoeirana

Denise Ferreira Marques de Almeida

A centenária filarmônica Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana está situada na cidade de Cachoeira, município da Bahia, à margem do Rio Paraguaçu, a 120 km da capital do estado. Fundada pelo maestro Eduardo Mendes Franco, em 10 de fevereiro de 1878, oferece, sem fins lucrativos, através de sua escola de música Alcides dos Santos, aprendizagem musical, exercendo, desde então, um importante papel educativo, frente à população.

O resultado da monografia, intitulada *Um resgate pedagógico da Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana*, defendida por mim, no curso de licenciatura em Música da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), no ano de 2018, apontou um quadro de precarização na formação dos músicos da Minerva, assim como a escassez de literatura geral acerca da referida filarmônica. Diante dos resultados obtidos, foram propostas à instituição algumas inovações, com o intuito de amenizar as possíveis causas do quadro apresentado e suas consequências, como também preservar a memória da filarmônica.

O presente texto busca discutir as práticas pedagógicas da Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana, desde sua fundação até os dias atuais. Tomando como parâmetro principal as fontes primárias, como depoimentos dados pelos dirigentes, regente e professores envolvidos no processo, bem como a monografia supracitada.

Com isso, pode-se fazer a análise de informações que ajudará a avaliar os impactos provocados pela experimentação das inovações propostas pela monografia e conseqüentemente desenvolver uma reflexão sobre os desafios e novos caminhos do ensino da música nas filarmônicas.

O trabalho encontra-se organizado em três seções: “Panorama pedagógico da Minerva”; “Reflexões sobre as inovações propostas para a Escolinha da Minerva a partir de 2018”; e “Considerações finais”.

PANORAMA PEDAGÓGICO DA MINERVA

O trabalho de conclusão de curso *Um resgate pedagógico da Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana* teve como objeto de estudo a Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana – doravante, Minerva –, através de minha vivência na referida instituição, desde 1997. Como educadora e musicista, identifiquei um quadro de precarização da formação dos músicos, como também, de escassez de literatura geral sobre a Minerva. Busquei investigar o desenvolvimento dos processos pedagógicos do ensino musical da filarmônica, ao longo dos seus 139 anos de existência, procurando identificar, através de pesquisas bibliográficas e documentais, além de depoimentos orais e entrevistas semiestruturadas, aspectos de mudança e continuidade nesses processos, que pudessem apontar causas para o mencionado quadro, bem como vislumbrar algumas possibilidades de melhoria. Para fundamentação teórica, foi investigado o contexto histórico das bandas filarmônicas do Brasil e da Minerva, ressaltando as pedagogias adotadas por elas no transcorrer dos tempos.

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DAS BANDAS FILARMÔNICAS NO BRASIL

As Bandas Filarmônicas são instituições quase sempre de caráter filantrópico de tradição europeia, que se fazem presentes no Brasil, nos âmbitos político, religioso e social, como procissões e desfiles cívicos,

entre outros. Nesse contexto, as primeiras bandas de música surgiram no seio das irmandades religiosas e, em seguida, passaram a ser demandadas pela igreja e pelos senhores de engenho, por conta dos eventos religiosos e sociais. Assim, a partir do século XVIII, as bandas de música podiam ser nominadas de “Bandas da Fazenda”, pois a relação dos senhores de engenho com os músicos era quase sempre de proprietário e escravo, acumulando este, além dos serviços gerais e lavoura, o papel de tocar nas bandas. Com a abolição da escravatura, as Bandas da Fazenda extinguiram-se, dando margem à formação de sociedades civis, organizadas por fazendeiros, comerciantes e pessoas da comunidade. Durante o período da colonização, as bandas de música eram conhecidas como “Banda de Barbeiros”. O “barbeiro”, normalmente negro livre ou liberto, além de cortar cabelo, fazer barba, arrancar dentes e fazer sangrias com sanguessugas, era músico amador, tocando em charangas, durante as festas religiosas, paradas militares, dentre outras. No aspecto militar, é possível que a primeira banda dessa natureza no Brasil tenha sido a da Armada Real de Portugal, vinda com a Família Real, em 1808. Embora utilizem vestimentas semelhantes, uniformes e quepes, existe uma distinção em sua formação. A expressão “banda de música” é usada para denominar um conjunto militar, enquanto que “filarmônica” é sempre uma associação civil, com estatuto, diretoria, sócios e sede. Assim, considera-se a Sociedade Filarmônica Curica, de Goiana, Pernambuco, fundada em 1848, a mais antiga do Brasil, sendo a Sociedade Filarmônica Erato Nazareno, de cidade de Nazaré das Farinhas, fundada em 1863, a mais antiga da Bahia. Autores como Schwebel (1987), Sotuyo Blanco (2006), Carvalho (2006), Cajazeira (2004), Caroso e Sotuyo Blanco (2007), Holanda Filho e Lima (2010), Silva (2017), Moreira (2013) e Tinhorão (1972) embasaram essa construção histórica.

A Minerva é considerada a sexta filarmônica mais antiga da Bahia. Descendente da Orquestra D’Ajuda e fundada em 10 de fevereiro de 1878 pelo maestro Eduardo Mendes Franco, oferece gratuitamente aprendizagem musical, exercendo, desde então, um importante papel educativo, cultural e artístico, frente à população. A reconstrução histórica da Minerva foi pautada nos resultados obtidos nas entrevistas, dos jornais *A Ordem* e *Correio de São Félix*, como também nos documentos institu-

cionais, como atas e estatuto. Foram tratados aspectos da sua origem, memória enquanto Patrimônio Imaterial de Cachoeira, bem como sua importância para a sociedade cachoeirana, da inserção feminina em seu corpo musical, dos presidentes, regentes, mestres e monitores que conduziram a filarmônica ao longo dos seus 139 anos.

PROCESSOS PEDAGÓGICOS DAS BANDAS FILARMÔNICAS NO BRASIL

Com a decadência do ouro no século XIX, os setores sociais e religiosos não dispunham de muito capital para o pagamento dos serviços musicais, ocasionando uma diminuição do grupo de instrumentistas e fortalecendo uma nova organização social com a criação de novas bandas civis, formadas, a princípio, por músicos militares. Nas pedagogias utilizadas para formar músicos nessa época, muitos dos seus integrantes aprendiam a música na própria banda, não frequentando nem escolas de música, nem conservatórios. Para uma formação rápida de músicos, os mestres de bandas também desempenhavam a função de professores, lecionando música para estudantes, jovens e adultos. Dessa forma, o ensino da música tinha um único objetivo, que era tocar na banda. O treinamento da leitura musical era trabalhado antes da prática do instrumento e o aprendizado era cooperativo: os mais antigos transmitiam o conhecimento musical para os mais novos. Moreira (2007) aponta que a raiz pedagógica tradicional ainda permanece bastante evidente no ensino de música, nos dias de hoje, tomando como base coletâneas de métodos conhecidos de divisão rítmica e sendo reelaborados pelos monitores e regentes. A “Artinha”, manualmente produzida para atender às especificidades do aluno, era uma espécie de manual que se baseava em conteúdos de métodos da época, como: o Método de Piano-forte; o Método Paschoal Bona; e o Método Canto Orfeônico. Ela normalmente continha ditados rítmicos, exemplos de notação musical e seus valores positivos e negativos, enfim, era uma espécie de cartilha de alfabetização para músicos. Moreira (2007) defende a utilização do método *Da Capo: método elementar para ensino coletivo ou individual de instrumentos de*

banda,¹ que embora seja elaborado para banda sinfônica, pode ser adaptado para bandas filarmônicas. Sua principal característica está no contato com o instrumento desde a primeira aula, possibilitando também a formação de duos, trios e quartetos, promovendo uma forte motivação para os aprendizes. Vecchia (2008) encontrou ligações pedagógicas entre o método *Da Capo*, as teorias de Keith Swanwick e em especial o modelo (T)E(C)L(A).²

O curso Batuta, criado por Regina Cajazeira, propôs um modelo de gestão para formação, a distância, de músicos da Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana, optando por utilizar, à época, novos métodos ou dispositivos de aprendizagem musical, valorizando os conhecimentos prévios musicais dos integrantes da mesma. As atividades desenvolvidas foram baseadas na teoria do aprendizado musical de Swanwick (1988), o modelo C(L)A(S)P, visando ao incremento da formação do músico de banda, contemplando as três formas práticas de vivência musical – execução, apreciação e composição –, complementadas pela experiência e pelo desenvolvimento técnico e literário musical. Autores como Joedson Silva e Joel Barbosa concordam que o ensino de música nas filarmônicas deve ser dividido em quatro etapas:

- 1 aula coletiva de teoria e divisão musical;
- 2 aula individual de divisão musical, geralmente utilizando o Bona;
- 3 aula individual de instrumento; e
- 4 prática em conjunto.

1 O método *Da Capo*, elaborado pelo professor Joel Barbosa, é, como o nome diz, um método elementar para o ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de banda. Embora tenha sido inspirado pelos “princípios pedagógicos dos métodos americanos” (BARBOSA, 1997, p. 194), ele utiliza como ferramenta as músicas do folclore popular brasileiro para inserir os fundamentos teóricos e improvisação.

2 O Modelo (T)E(C)L(A) é a tradução do modelo C(L)A(S)P. Definidos como C(L)A(S)P (Composition, Literature, Studies, Adition, Skil acquisition e Performance) (SWANWICK, 1988, p. 45) e traduzidos pelas professoras Alda Oliveira e Liane Hentchke, como (T)E(C)L(A) (Técnica, Execução, Composição, Literatura e Audição). É válido salientar que alguns educadores musicais, como França e Swanwick (2002, p. 18-19), questionam essa tradução, não reconhecendo tal nomenclatura como sendo a mesma coisa que C(L)A(S)P. O Modelo C(L)A(S)P idealiza trabalhar os conteúdos de forma contextualizada, favorecendo, assim, um aprendizado integrado, da forma que suas fases sejam vivenciadas com um vínculo contínuo entre elas.

Por outro lado, em suas pesquisas, Celso Benedito, Joel Barbosa, Marcos Moreira e Regina Cajazeira notaram a existência de três ciclos na formação musical dos integrantes das filarmônicas: a aprendizagem teórica, herdada da Artinha; a aprendizagem instrumental; e a prática coletiva. Outro fator comum observado por eles foi a necessidade da aceleração na formação desses músicos, garantindo a continuidade das euterpes, focando na aprendizagem do instrumento para tocar em filarmônicas, mas respeitando o período de maturação musical de cada aprendiz. Concluída sua formação, o músico passa a compor a banda da filarmônica e, quando bem evoluído, geralmente recebe o convite da diretoria e da regência para auxiliar na formação de novos músicos. Assim se deu o processo de formação de professores nas bandas filarmônicas por muitos anos, ainda vivenciados em muitas delas.

Atualmente, existem dois perfis de mestres de banda: o mais tradicional, que aprende um pouco de cada instrumento e de regência; e o mais moderno, que não toca todos os instrumentos, mas utiliza os monitores para ensinamentos específicos dos mesmos. Nesse contexto de modernidade, foram inseridos, na formação dos músicos da filarmônica, o ensino coletivo. Nomes como os professores Joel Barbosa, Marco Nascimento, Enricone Santana, Marcos Moreira, Flávia Cruvinel, José Martins, dentre outros, validam esse método de ensino, através de suas produções textuais e sugerem que o ensino coletivo brasileiro foi iniciado com as primeiras bandas de escravos no período colonial, seguidamente com as bandas oficiais, sem uma preocupação de sistematização pedagógica. Contudo, não se deve confundir ensino de instrumentos em grupo, com ensino coletivo de instrumento musical. O primeiro refere-se a práticas instrumentais realizadas em um mesmo espaço e tempo, sob orientação de um professor, mas de forma individual, não integrada. O segundo refere-se à participação conjunta de uma mesma prática musical, na qual as partes se completam. Ambas as modalidades são trabalhadas na Minerva.

VIVÊNCIAS PEDAGÓGICAS DOS MESTRES E REGENTES DA MINERVA

Os processos pedagógicos no contexto da Minerva originam-se com o fundador, regente e professor, Eduardo Mendes Franco, cuja formação foi herdada da Orquestra Nossa Senhora D’Ajuda, antecessora dessa filarmônica, onde também era regente. Sua influência pedagógica ainda é refletida nas práticas atuais, como base da aprendizagem musical na Escola de Música Alcides dos Santos, popularmente denominada “Escolinha da Minerva”.

Durante o período de 1878 a 1958, os regentes da Minerva acumulavam as funções de regência e mestre dos aprendizes, solicitando que músicos mais experientes auxiliassem os aprendizes na prática de instrumentos musicais. Em 1959, na presidência de Manoel Martins Gomes, a Minerva passou a ter uma Escola de Música, inicialmente chamada de Escola Lítero Musical Minerva Cachoeirana, posteriormente, em 1979, renomeada para Escola de Música Alcides dos Santos, em homenagem ao seu primeiro mestre, conhecido também como Mestre Douglas. Ele adotava o método ABC Musical, de Rafael Coelho Machado, e a metodologia da Artinha, como suporte para suas aulas. Sua filha Glofeuda Santos, sua aluna já em 1966 e primeira mulher a compor o corpo musical da Minerva, relatou que o pai tinha uma didática própria de ensino, que constava da cópia de trechos das peças musicais dadas como lição. Essa metodologia avançava a aprendizagem dos músicos, segundo ela, pois passavam a integrar a banda tocando parte do seu repertório. O mestre Clarício Marques entrou na Minerva em 1936 e guardava a metodologia de ensino mais próxima do período de sua fundação. João Ribeiro, músico inativo mais velho da filarmônica, iniciou seus estudos na instituição em 1943. Nessa época, a Minerva tinha como regente Esmeraldo São Bernardo, mas quem fez a iniciação musical de Sr. João foi Bertolino Lima. Professor Felisberto Silva iniciou seus ensinamentos musicais na Minerva em 1955; Glofeuda Santos, em 1966; Clarício Mascarenhas, em 1974. Todos os citados concordam que o processo de ensino de música na Minerva era baseado na Artinha, escritas musicais manuais, com o

auxílio do ABC Musical.³ O ensino era dividido em três etapas: primeiro, a leitura rítmica, em que o professor copiava no caderno dos alunos as lições contendo os ensinamentos básicos da música. Nesse contexto, eram trabalhados o conceito de música, suas divisões, valores positivos e negativos, claves, pentagrama, compassos simples ($4/4$, $3/4$, $2/4$) e composto (ϕ , $6/8$, $9/8$, $12/8$); segundo, a prática com o instrumento, ocorrendo na mesma sequência da divisão rítmica; e o terceiro, a prática coletiva, na qual se estudavam o repertório da filarmônica coletivamente.

Ainda em 1997, ano em que iniciei meus estudos na Escolinha da Minerva, não havia alteração nesses processos mencionados de ensino da música. Foi em 1998 que a escolinha experimentou novas metodologias de ensino e complementação do conteúdo musical, com o Estágio de Clarício Mascarenhas, estudante de licenciatura em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Além dos conteúdos já trabalhados, Clarício acrescentou estudo de escalas, arpejos, intervalos melódicos, tonalidades, notas alteradas, acordes, intensidade, andamento, características expressivas, timbres, gênero, estilos, afinação, postura, dedilhado, respiração e regência. Com os significativos resultados obtidos, ele trouxe Regina Cajazeira para desenvolver o curso Batuta com os músicos da Minerva. Regina também realizou dois projetos: “Encontro com gente que sabe”, em que músicos mais experientes foram convidados para fazer palestras na Minerva; e “Sessões de vídeo”. Em 2014, Regina elaborou o *Manual do Aluno*, utilizando as orientações fornecidas pelo mestre Clarício, em sua pesquisa realizada durante o ano de 2002. Esse manual, que atualmente serve de guia de conteúdo para os monitores, foi resultado de uma visita à instituição, em que ela percebeu que os monitores precisavam de orientações para conduzir a escolinha. Ainda em 2014, eu realizei a “Oficina de Iniciação Musical para Músicos de Filarmônica”, tendo como público-alvo os alunos da escolinha. Em 2015, Márcio Lima, ao assumir a diretoria da Escolinha da Minerva, aplicou o método de estudo direto no instrumento, priorizando os

3 O *ABC Musical* é uma cartilha de iniciação musical, composta por elementos de escrituração musical, estudo dos nomes das linhas e espaços em todas as claves, compassos, valor das notas, valor comparativo, ornamentos, abreviaturas, acidentes, escalas, tons, andamentos, expressão, intensidade e correspondência uníssona das claves.

alunos que estavam, em suas lições rítmicas, acima da colcheia, buscando encurtar o tempo de preparação do músico para compor a banda.

Também em 2015, eu realizei na Minerva, juntamente com um grupo de colegas do Licemus,⁴ a oficina “Filarmônica & Tecnologia: uma combinação perfeita”, tendo como público-alvo os músicos da banda da Minerva. A oficina tinha como meta aprimorar os conhecimentos e habilidades dos integrantes da Minerva, através do uso de *softwares* musicais. Tais trabalhos geraram frutos que atualmente estão sendo colhidos pela Minerva. Constatei que esse empenho de novas metodologias de ensino a partir de 2013 estava diretamente relacionado com a necessidade urgente de formação de músicos, diante da crise vivenciada pela instituição naquele período, de falta de músicos participativos e troca súbita de professores na Escolinha da Minerva. Com o passar do tempo, o ensino passou a ser trabalhado em equipe, em que o mestre compartilhava funções com os monitores. A escolha dos monitores, até os dias atuais, é realizada pela regência e direção, observando os músicos que melhor se desenvolvem no corpo musical da filarmônica, para assumir essa função. Essas mudanças ocorreram também no ensino coletivo de música na Escolinha da Minerva, iniciado pelo mestre Douglas, a partir de 1959, onde, o que era inicialmente realizado pelo mestre, passou a ser, gradativamente, atribuição do monitor. Em 1998, quando eu aprendi o instrumento, não havia aula coletiva. Do cruzamento das informações concluiu-se que o ensino coletivo acontecia de forma não periódica. Foi em 2013 que o ensino coletivo de música passou a ser periódico dentro da formação do músico da escolinha.

No tocante à pedagogia minervina nos contextos pedagógicos das filarmônicas no século XXI, observa-se a preservação do modelo tradicional de ensino da música em filarmônicas. Ainda que a Minerva tenha vivenciado tantas novas experiências no ensino/aprendizagem da música, como o Estágio de Clarício Mascarenhas, o Curso Batuta, as Oficinas Universitárias e os cursos oferecidos pela Neojibá, estas não foram suficientes para preparar novos músicos que multiplicassem

4 Licemus – curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

os conhecimentos adquiridos. Observei que a Minerva Cachoeirana se posiciona favorável às novas técnicas de ensino de música nas filarmônicas, mas encontra dificuldades em capacitar instrutores que desenvolvam essas modernas metodologias de ensino musical.

AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS MINERVINAS NO SÉCULO XXI

Uma pesquisa empírica, a partir de coleta de informações frente aos sócios e adeptos da filarmônica em estudo, que conhecem, vivenciam ou têm conhecimento sobre o tema, através da aplicação de questionários, certamente, é um importante auxílio no entendimento dos atuais processos pedagógicos adotados pela filarmônica, que podem ser somados às pesquisas e observações pessoais que venho registrando ao longo do meu estudo.

Assim, foi realizado um resgate pedagógico contemporâneo da Minerva, aplicando questionários a 52 de seus associados, entre dezembro de 2017 e fevereiro de 2018. Foram encontradas discretas transformações ocorridas com o passar dos anos, dentre elas: antigamente, os músicos e aprendizes eram predominantemente adultos, hoje, em sua maioria são jovens; houve um aumento significativo na quantidade de mulheres musicistas e aprendizes; a Minerva teve seu primeiro maestro com formação musical superior, em 2008; o tempo de preparação de um músico aumentou com o passar dos anos, antigamente se formava um músico entre seis a doze meses, atualmente, essa formação varia entre um a dois anos. A pesquisa constatou a continuidade do uso da Artinha no período contemporâneo, mas identificou a irregularidade do uso do *ABC Musical* a partir de 2008. Embora a escolinha tenha uma biblioteca de música, os monitores não se sentiam aptos a elaborar um novo material substitutivo. Concluiu-se, que os monitores apresentaram deficiência em sua formação pedagógica musical. Avaliando o tempo de aprendizagem rítmica e instrumental do aprendiz, foi observado que a dedicação ao estudo com as partituras ultrapassou dois anos nas gestões iniciadas em 2004 e 2008. Tais resultados podem ser atribuídos a uma má formação musical, tanto na preparação teórica, quanto na prática. Constatou-se a ausência de músicos formados no ano de 2004, mesmo ano em que a escolinha perdeu o mestre Clarício. A pesquisa consi-

derou que a ausência de um mestre, supervisionando e orientando os monitores, possa ter colaborado com os resultados apresentados, acreditando ser necessário um período de preparação didática pedagógica para que o músico atue como monitor. No tocante ao estudo coletivo de instrumentos, avaliou-se que a prática varia de acordo com a formação dos músicos, funcionando quando existe um grupo de aprendizes avançados. Poucos músicos ativos, em 2018, participaram do Estágio de 1998 e do Curso Batuta ou de outros cursos de música, que aprofundaram o conhecimento teórico dos integrantes da filarmônica. Tais reflexões supõem que a falta do desenvolvimento teórico musical dessa nova geração pode ter contribuído no processo de precarização da formação musical dos integrantes da Minerva Cachoeirana.

A pesquisa concluiu que: não houve modificações abruptas nos processos pedagógicos ao longo dos anos; a base metodológica da filarmônica continuou conservada nos moldes dos seus antepassados; a ausência de um mestre, a partir de 2004, orientando os monitores, pode ter sido uma das causas do mencionado quadro de precarização; a pouca formação de músicos entre 2005 a 2012 pode ser atribuída à ausência de uma metodologia pré-definida pela instituição, como também à falta de capacitação e atualização do corpo docente, ao longo dos anos; a frequente participação do regente acompanhando o trabalho dos monitores na escolinha e oferecendo aulas teóricas para os aprendizes propiciou um melhoramento da qualidade musical da Minerva, nos anos de 2016 e 2017; o tempo de aproveitamento de um músico é muito importante para preservar a vitalidade da banda, como também manter o seu corpo musical num constante ciclo de renovação. A troca de monitores constantemente interfere no resultado pedagógico da escolinha; a urgência em inserir os músicos na banda acarreta uma má formação musical.

Com o intuito de amenizar as possíveis causas do quadro de precarização dos músicos apontadas no trabalho e preservar a memória da filarmônica, propus algumas sugestões, como: evitar a constante troca de monitores; fazer uso do *Manual do Aluno*, elaborado por Regina Cajazeira, para orientação do monitor, como também para estudo coletivo teórico e instrumental; oferecer curso de reciclagem para os monitores; oferecer de forma regular o curso “Filarmônica & Tecnologia: uma

combinação perfeita”; oferecer uma turma de Educação Musical para Jovens e Adultos (EMJA), proporcionando um ambiente mais propício para os aprendizes adultos; oferecer oficinas de Educação Musical, para os alunos da escolinha, devendo ser trabalhadas em paralelo com sua tradicional metodologia; com fins de preservar a memória da Minerva, elaborar um livro didático para o aluno da escolinha com a história da filarmônica ou a cada semestre promover um passeio guiado pela sede da instituição, com palestras e brincadeiras sobre a história da Minerva, para alunos e público geral; concluindo, sugeri à direção da Minerva Cachoeirana, visando um melhoramento no seu aspecto pedagógico, pensar na construção de um Projeto Político Pedagógico que contemple as recomendações propostas neste trabalho de pesquisa.

REFLEXÕES SOBRE AS INOVAÇÕES PROPOSTAS PARA A ESCOLINHA DA MINERVA A PARTIR DE 2018

Passo agora a discutir os processos de mudança e continuidade nos métodos e práticas pedagógicas da filarmônica Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana e sua respectiva Escola de Música Alcides dos Santos, desde 2018 até os dias atuais, com base em depoimentos de dirigentes, regentes e monitores, consultas às atas de reuniões, além, obviamente, de minha experiência pessoal.

Diante dos resultados obtidos na monografia *Um resgate pedagógico da Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana*, recebi o convite do presidente da instituição, Roberto Franco, para assumir a direção pedagógica da escolinha em fevereiro de 2018. Nesse momento, havia dois monitores: Ribamar Araújo e Gabriel Lucas. Durante o ano de 2018, ofereci uma turma de EMJA, obtendo matrícula de 14 alunos, um resultado significativo, frente ao encontrado na ocasião da pesquisa para a monografia. Nessa turma, além das aulas de divisão rítmica e prática instrumental, foram oferecidas aulas de teoria musical mais aprofundadas, nas quais os monitores foram convidados a adquirir um pouco mais de conhecimento, mas os mesmos não compareceram. A princípio, encontrei dificuldade para atuar como coordenadora pedagógica, pois, além de não ter acesso livre às dependências da escolinha, os monitores apresentaram resistência à minha chegada e não havia alinhamento entre

a presidência, os monitores e a direção pedagógica e social, limitando meus trabalhos apenas à monitoria da turma de EMJA, até junho de 2019, quando propus uma reunião entre direção e escolinha para alinhar o funcionamento deste ambiente de formação musical.

Ao longo de mais de um ano de observação, pude perceber algumas falhas na estrutura pedagógica da escolinha, como: indisciplina dos alunos; falta de domínio de classe dos monitores; a mesma metodologia e didática era utilizada para todas as faixas etárias; um dos monitores utilizava o ABC musical como iniciação da aprendizagem e o outro não utilizava; ambiente de aula não convidativo; os alunos não se conheciam, chegavam, davam suas lições e iam embora; dentre outros problemas encontrados. Nesse momento, apresentei ao presidente e regente da Minerva, professores, pais e alunos, uma proposta da construção do Projeto Político Pedagógico da escolinha, que prontamente foi aceito. Dois passos foram tomados inicialmente: montar uma equipe de trabalho e criar a turma Escolinha Kids, entre 7 e 10 anos, oferecendo iniciação musical através da flauta doce. A equipe de trabalho era composta por mim, licenciada em Música, como diretora pedagógica e monitora da turma de EMJA, Caliane, licenciada em Assistência Social, como diretora social, e suporte da Escolinha Kids, Crislaine, aluna da turma de EMJA desde 2018, capacitada por mim, como supervisora geral e monitora da turma Escolinha Kids; Ribamar e Gabriel, músicos da Minerva como monitores dos alunos entre 11 e 17 anos. Com essas alterações, conseguimos reestruturar a disciplina, a didática apropriada para a faixa etária e criamos um ambiente convidativo à aprendizagem musical. Foi realizado um forte trabalho de conscientização para o entendimento que todos estávamos ali para somar e melhorar a qualidade do ensino musical e social da escolinha. Tendo uma equipe integrada, passamos a desenvolver projetos que foram acrescentados às metodologias tradicionais, e deram certo, como: a inserção, nas práticas pedagógicas, do método de ensino do mestre Douglas, de passar lições copiando trechos de peças musicais; a Semana das Crianças, na qual foi proposta uma semana de atividades pedagógicas, dentre elas sessão de filme, bingo, confecção de desenhos musicais, gincana musical e um passeio histórico pela instituição, cuidando de preservar a memória da

filarmônica; e o Sarau e Natal da escolinha, no qual pudemos trabalhar o lítero e o musical com nossos alunos, com apresentações de poesias e peças musicais. O trabalho realizado entre julho e dezembro de 2019 gerou um aumento considerável de alunos matriculados. Em julho, tínhamos uma média de 30 alunos frequentando. Já em dezembro, estávamos com 94 alunos matriculados e frequentando, gerando um novo problema, a falta de espaço. Uma nova organização foi realizada e passamos a ocupar a sala de ensaio da filarmônica para trabalhar a prática instrumental, até que a diretoria tenha condições de oferecer um local maior para os trabalhos de sua Escola de Música.

Em janeiro de 2020, durante o recesso da escolinha, oferecemos o curso de verão, para os alunos avançados no instrumento. No curso, foram trabalhados todo conhecimento de iniciação musical, composição de acordes, análise de partituras, prática coletiva de instrumentos com os monitores e com o regente, aula de percepção musical, dentre outras práticas. Em fevereiro de 2020, fizemos o Carnaval da escolinha, em que seus professores e alunos saíram tocando músicas carnavalescas pelas ruas, após uma oficina de produção de máscaras carnavalescas. Ainda em fevereiro, implantamos o Projeto Minerva nas Comunidades.⁵ Com a pandemia de COVID-19, os trabalhos foram interrompidos de forma súbita na escolinha, sendo necessário um período para requalificação dos professores, com o intuito de prepará-los para essa nova realidade. Nesse intervalo, o regente inseriu aulas virtuais, através do Google Meet,⁶ para os alunos avançados em instrumento, tendo como êxito a ascensão de duas musicistas para a banda da Minerva, Domitila e Isabela, que já se apresentaram no mês de janeiro de 2021. Ainda nesse período de pandemia, produzimos o segundo Sarau e Natal da escolinha, no qual todo contato com o aluno foi realizado de forma virtual. Atualmente, a

5 O projeto Minerva nas Comunidades, coordenado por Sheila Monteiro, consta de uma extensão do ensino musical, através da prática de flauta doce, em três bairros da cidade de Cachoeira: Caquende, Morumbi e Capoeiruçu. Conta com o apoio do Conselho Municipal de Política Cultural de Cachoeira e o suporte financeiro do Fundo Municipal de Cultura da Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura de Cachoeira (1º Edital Setorial de Cultura).

6 É uma ferramenta do Google que pode realizar: reuniões por videochamadas, envio de mensagens de texto bem como envio de áudio.

Escola de Música Alcides dos Santos encontra-se redigindo a versão final do seu Projeto Político Pedagógico, que garantirá a continuação das mudanças propostas pela monografia em estudo e o bom funcionamento da escolinha. É, também, ação contemporânea a construção de uma sala virtual de atendimento aos seus alunos, com a proposta de oferecer uma educação continuada a distância. Estamos buscando multiplicar a aprendizagem adquirida no Curso Batuta, oferecido por Regina Cajazeira, no formato virtual, adicionando os aplicativos e ferramentas digitais musicais que o mercado oferece hoje. Roberto Franco coloca mais uma mudança proposta por mim, diante dos resultados da monografia, sendo estabelecidos, junto à regência, novos critérios para a ascensão do músico para banda, segundo ele “deu uma mudança no aspecto da qualidade da formação e em articulação com a regência se criou critérios, digamos assim, mais rígidos para a ascensão do músico [...] visando a uma melhoria da qualidade técnica da filarmônica”. No tocante às inovações pedagógicas e aos problemas vivenciados, relacionados à má formação dos músicos da filarmônica, o regente Clarício⁷ comenta:

[...] a gente passou a ter uma escola mais organizada a nível técnico didático, a gente passou a ter uma escola com trabalho de base, que vai nos dar melhoras mais na frente, principalmente no que se refere a musicalização das crianças, isso já é um avanço muito grande [...] esse direcionamento técnico que está sendo implementado, eu acho de forma corretíssima, nós vamos com certeza obter melhores resultados, lá na frente, desde a formação das crianças, os Kids, como chamamos, até o egresso da banda, eu espero que corrija o problema que a gente tem e já vivenciou por muito e muito tempo, e isso traz consequentemente sequelas, algumas até irreversíveis.

Diante do exposto, observa-se que a saúde das filarmônicas está diretamente relacionada com o trabalho desenvolvido em sua escola de música, portanto, se faz necessário o investimento na formação de seus monitores. Diretores e regentes da Minerva e dirigentes de sua escola de música concordam que, atualmente, o maior desafio enfrentado pela filarmônica e pela escolinha está em remotivar, refazer e reinventar a instituição no pós-pandemia. Tais desafios precisam ser vencidos, assim

7 Em entrevista concedida à autora.

como novos caminhos precisam ser trilhados, com fins de uma melhor educação musical e social para nossos aprendizes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pôde-se concluir deste trabalho que embora a metodologia tradicional tenha sido conservada, houve modificações nos processos pedagógicos desde 2018 até os dias atuais. Constatada a ausência de adultos frequentando a escolinha, criou-se a turma de EMJA, oferecendo aula de teoria musical de forma periódica e uma didática adequada à faixa etária. Observada a metodologia inadequada para crianças, criou-se a turma Escolinha Kids, oferecendo iniciação musical através da prática em flauta doce, para crianças entre 7 e 10 anos. Pensando em preservar a organização pedagógica e social da escolinha, construiu-se o Projeto Político Pedagógico, garantindo a continuidade das inovações propostas por essa gestão. A escolinha também se propôs a executar o projeto Minerva nas Comunidades, qualificando todos os seus monitores para tocar flauta doce, expandindo o ensino da música para além do ambiente habitual. Averiguada a eficácia do método utilizado por Douglas, o inserimos em nossas práticas pedagógicas, garantindo uma formação mais rápida dos músicos. Acrescentamos o uso de novas práticas de ensino, complementando à metodologia tradicional adotada pela escolinha, dentre elas: oficinas temáticas, trabalhando as datas cívicas e comemorativas do ano letivo; sarau, desenvolvendo o conhecimento lítero musical dos aprendizes; bingo, proporcionando a interação dos alunos; curso de verão, trabalhando toda a fundamentação de iniciação e aprofundamento teórico musical associada à prática no instrumento; grito de carnaval, conservando uma tradição da filarmônica que era tocar em charangas carnavalescas; passeio guiado pela sede com brincadeiras sobre a história da Minerva, com fins de preservar a memória da filarmônica; dentre outras práticas. Tais resultados podem ser atribuídos à formação de uma equipe de trabalho qualificada, integrada e comprometida com a qualidade do ensino musical e social da Minerva Cachoeirana.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, J. L. S. Desenvolvendo um método de banda brasileiro. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM. 10., 1997, Goiânia. *Anais [...]*. ANPPOM: Goiânia, 1997. p. 194-197.

BENEDITO, C. J. R. Curso de capacitação para mestres de filarmônicas: o prenúncio de uma proposta para formação do mestre de bandas de música. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 18., 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: ANPPOM, 2008.

CAJAZEIRA, R. C. DE S. *Educação continuada à distância para músicos da Filarmônica Minerva: gestão e curso batuta*. 2004. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

CAROSO, L.; SOTUYO BLANCO, P. *Música na base da estrutura social da Bahia urbana do século XIX: notas de contextualização*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 17., São Paulo, 2007. *Anais [...]*. São Paulo: ANPPOM, 2007. Disponível em: <http://docplayer.com.br/1631455-Musica-na-base-da-estrutura-social-da-bahia-urbana-do-seculo-xix-notas-de-contextualizacao.html>. acesso em: 12 mar. 2021.

CARVALHO, V. M. de. *História e Tradição da Música Militar*. Centro de Pesquisas Estratégicas “Paulino Soares de Souza”. Universidade Federal de Juiz de Fora: Juiz de Fora, 2006.

CRUVINEL, F. M. O ensino coletivo de instrumentos musicais na educação básica: compromisso com a escola a partir de propostas significativas de educação musical. Brasília, DF, 2008. Disponível em: https://www.google.com/search?biw=1366&bih=654&sxsr=AleKko23ITTaruiRVqbRp6Pbzwmsmj-_oQ%3A1615560144703&ei=0HILYy4Kou55OUPpK0ICA&q=CRUVINEL%2C+F.+M.+O+ensino+coletivo+de+instrumentos+musicais+na+educa%C3%A7%C3%A3o+b%C3%A9sica%3A+compromisso+com+a+escola+a+partir+de+propostas+significativas+de+educa%C3%A7%C3%A3o+musical.%2C+2008.+Dispon%C3%ADvel+em%3A&q=CRUVINEL%2C+F.+M.+O+ensino+coletivo+de+instrumentos+musicais+na+educa%C3%A7%C3%A3o+b%C3%A9sica%3A+compromisso+com+a+escola+a+partir+de+propostas+significativas+de+educa%C3%A7%C3%A3o+musical.%2C+2008.+Dispon%C3%ADvel+em%3A&gs_lcp=Cgndnd3Mtd2l6EAXQAFgAYKoPaABwAngAgAEAiAEAgkEAmAEBqgEHZ3dzLXdpesABAQ&scient=gws-iz&ved=0oahUKEwiM4KbE_qrvAhWLHLkGHaQRAGeQ4dUDCAw. Acesso em: 12 mar. 2021.

FRANÇA, C; SWANWICK, K. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Revista Em Pauta*, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 6-41, 2002.

HOLANDA FILHO, R. P. de. *O papel das bandas de música no contexto social, educacional e artístico*. Recife: Caldeira Cultural Brasileira. 2010.

LIMA, R. L. de. *Aspectos educativos construídos em uma filarmônica*. 2010. Monografia (Graduação em Pedagogia) – Universidade do Estado da Bahia, Senhor do Bonfim, 2010.

MOREIRA, M. dos S. *Aspectos históricos, sociais e pedagógicos nas Filarmônicas do Divino e Nossa Senhora da Conceição, do estado de Sergipe*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

MOREIRA, M. dos S. *Mulheres em bandas de música: fatos estéticos e sociais no Nordeste do Brasil e Norte de Portugal*. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SCHWEBEL, H. K. *Bandas, filarmônicas e mestres da Bahia*. Salvador: Centro de Estudos Baianos, 1987. (Coleção do Centro de Estudos Baianos, 125).

SOTUYO BLANCO, P. *Filarmônicas da Bahia: tradição cultural incentivada ou politicamente dependente? In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16., 2006, Brasília, DF. Anais [...]. Brasília, DF: ANPPOM, 2006.p. 489-494.*

SILVA, J. B. da. *O arranjo como ferramenta pedagógica no contexto de bandas filarmônicas: uma experiência na Filarmônica de Irará*. Monografia (Graduação em Licenciatura em Música) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2017.

SWANWICK, K. *Music, Mind, and Education*. New York; London: Routledge, 1988.

TINHORÃO, J. R. *Música popular: de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VECCHIA, F. D. *Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: processos de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método Da Capo*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

A Roda de Choro como educação continuada do músico da filarmônica

Regina Célia de Souza Cajazeira

A banda de música nos faz lembrar a tranquilidade de uma praça, com coreto e jardim, e a brisa melódica dos instrumentos de sopro. Essa lembrança faz parte da nossa história desde a colonização, quando as bandas portuguesas tornaram-se herança e tradição brasileira. Na Europa, as bandas executavam adaptações e arranjos de músicas compostas para orquestras. No Brasil, ganharam estilo próprio, incluindo no repertório frevos, sambas, suítes nordestinas e arranjos de música popular brasileira.

Ao longo de mais de dois séculos, as bandas têm formado seus próprios músicos. Muitos deles se profissionalizaram, tocando em orquestras, bandas militares e conjuntos de música popular. Outros, tornaram-se maestros, arranjadores, compositores e professores de destaque. Um exemplo é Lindembergue Cardoso. Maestro, compositor e professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), iniciou seus estudos musicais aos 11 anos tocando trompa na Filarmônica 2 de Julho, no município baiano de Livramento de Nossa Senhora. Ele também foi fundador do Grupo de Compositores da Bahia e recebeu 13 prêmios nacionais. Outro destaque é Frederico Meireles Dantas, conhecido como Maestro Fred

Dantas, ainda criança, ele começou a fazer parte da Banda 21 de Abril, no município baiano de Urandi. É mestre em Etnomusicologia e doutor em Composição pela UFBA. Em 1982, ele criou a Sociedade Musical Frevos e Dobrados, e todos os anos realiza o encontro das Filarmônicas, no dia 2 de julho, durante os festejos da Independência da Bahia. (SERRAVALLE, 2012) Esses dois ilustres profissionais confirmam a importância das bandas de música na formação do músico brasileiro.

A escola da banda ensina a ler música e a posição das notas musicais no instrumento, que vão sendo memorizadas pelos alunos através da execução de escalas, intervalos, arpejos e canções simples. Quando sai da escola para fazer parte da banda, o jovem músico desenvolve a leitura e a prática instrumental durante os ensaios e apresentações.

Assim que começa a tocar na banda, algumas carências na formação do músico se tornam visíveis, mas são minimizadas pelo fato de estarem tocando em conjunto, no qual os desacertos são encobertos pela sonoridade da massa instrumental da banda. Constatei esse problema quando realizei a minha pesquisa de campo durante o doutorado. Nela, observei que um músico mais experiente, por livre iniciativa, ensaiava com os músicos recém-chegados na banda para suprir suas carências técnicas e, até emocionais. O músico iniciante tinha medo de errar.

A continuidade na formação do músico após a sua entrada na banda é necessária e a Filarmônica não oferece curso regular para seu aprimoramento. A prática dos ensaios e apresentações não desenvolvem elementos essenciais para o seu crescimento de forma integral.

Esporadicamente são oferecidos cursos por entidades de fora da Filarmônica, que trazem conhecimento e boas experiências. Entretanto, há falta de regularidade nessas ações e, algumas vezes, o conteúdo abordado no curso está em descompasso com as necessidades e desejos dos músicos. A irregularidade é um grave problema desses projetos. Dessa forma, a questão da formação continuada do músico após sua entrada na banda permanece.

Consciente dessa necessidade, durante o doutorado em Educação Musical, criei o Curso Batuta de Educação Musical a distância para músicos de Filarmônica. A pesquisa foi realizada em 2004 na Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana, na Bahia, com o objetivo de

acrescentar conteúdos que não tinham sido contemplados na escola da banda e que poderiam ajudá-los a tocar com mais desenvoltura e segurança. Para planejar o curso Batuta, usei como suporte a teoria de desenvolvimento musical de Swanwick e Tillman (1988), cujas atividades (T – técnica; E – execução; C- composição; L – literatura e A – audição), formam a sigla Tecla. Eles consideravam esses cinco fatores como essenciais para uma educação musical integral.

Durante a pesquisa de campo, verifiquei que a metodologia utilizada na escola da banda desenvolvia principalmente a técnica do instrumento através da execução de exercícios e melodias, com o objetivo de fixar a leitura das notas no pentagrama e sua posição no instrumento. A audição estava presente na escola da banda de forma involuntária, através da apreciação dos ensaios que eram realizados na sede da Filarmônica onde também funcionava a escola. Outra forma de audição era assistindo o desfile da banda pelas ruas da cidade em datas comemorativas. Dessa forma, o futuro músico reconhecia os instrumentos da banda facilitando a escolha de qual instrumento iria tocar. Também reconhecia o repertório da banda distinguindo marcha, dobrado, valsa, hinos, sambas, entre outras canções. A literatura, a letra “L” da teoria de Swanwick e Tillman (1988), que abrange o estudo da teoria musical e história da música, estava voltada à necessidade prática do aprendizado instrumental, ficando limitada a claves, nome das notas, compassos, intervalos, escalas, arpejos e nome dos instrumentos. Composição, seja improvisado, arranjo ou qualquer tipo de criação musical, não fazia parte da metodologia da escola da banda, cujo objetivo principal era fazer o aluno executar exatamente o que estava escrito na partitura.

A partir dessas constatações, foram criados os módulos: “Brincando no Parque” – para incentivar a criação musical; “Toque de Caixa” – para o estudo de harmonia e improvisação; e “Lá vai a Banda” – para reconhecer os usos e funções da banda na sociedade e aprender sobre a história da sua própria banda.

Ao avaliar o curso Batuta e sua aplicação, o Núcleo de Avaliação do Centro de Estudos Interdisciplinares para o setor público da UFBA concluiu:

[Foi criada uma matriz] válida para ser repetida e/ou adaptada nas outras filarmônicas do Estado da Bahia e outros Estados brasileiros onde há tradição desse tipo de bandas musicais. [...] O curso teve avaliação muito boa quanto à Dimensão Pedagógica e Impacto Social, ressaltando a relevância e a atualidade do curso que atingiu de um modo positivo a comunidade envolvida [...]. (CAJAZEIRA, 2004, p. 298)

Como o problema da continuidade na formação do músico ainda persiste e, para que essa questão possa ser trabalhada, devemos primeiramente levar em consideração que:

- 1 Qualquer atividade não deve trazer novas despesas para a Filarmônica;
- 2 Deve ser realizada na sede da banda em horários diferentes dos ensaios;
- 3 A participação dos músicos na atividade deve ser voluntária;
- 4 O material didático deve estar à disposição de todos, de forma gratuita;
- 5 Assim como na escola da banda, a formação continuada deve ser conduzida por um músico da própria banda;
- 6 As músicas trabalhadas devem ter como objetivo o desenvolvimento musical integral com foco na música instrumental brasileira em conformidade com o repertório da banda;
- 7 Se a atividade será permanente ou periódica dependerá da direção da Filarmônica e da disposição dos músicos.

Observando esses tópicos, as necessidades dos músicos e a tradição das bandas brasileiras, recomendo como forma de educação continuada a criação de uma Roda de Choro na Filarmônica.

Em uma Roda de Choro, os músicos se encontram para tocar e se divertir. Não importa se é iniciante ou veterano, todos têm lugar na roda. Através da observação, vão aprendendo uns com os outros. O contato com o repertório e novos instrumentos será uma experiência enriquecedora para os músicos de banda que vêm tocando apenas com instrumentos de sopro e percussão. Na Roda de Choro, o músico vai tocar

como solista, acompanhado pela harmonia dos instrumentos de corda e a batida do pandeiro.

Por ser um gênero instrumental que exige boa qualidade técnica, o choro servirá de incentivo para o músico se aperfeiçoar no instrumento. A Roda de Choro é uma verdadeira escola, na qual o aprendizado acontece junto com a performance, na mesma hora, local e com público presente.

O “chorinho”, nascido por volta de 1870, como um jeitinho brasileiro de interpretar as músicas europeias que aqui chegavam, acabou se tornando um dos gêneros mais encantadores da música brasileira e tornou-se conhecido mundialmente. A partir de 1919, quando Pixinguinha, compositor, arranjador e instrumentista, consagrado como o maior representante do gênero, viajou pelo Brasil e principais cidades da Europa liderando o grupo Os Oito Batutas.

Nas rodas, estão sempre presentes os choros tradicionais: “Flor Amorosa”, de Joaquim Calado; “Vou Vivendo”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda; “Tico Tico no Fubá”, de Zequinha de Abreu; “André de Sapato Novo”, de André Victor Correia, entre outros. Em uma Roda de Choro, não podem faltar os famosos “Carinhoso”, de Pixinguinha, e “Brasileirinho”, de Valdir Azevedo.

Além da Roda de Choro, existe também os Clubes de Choro. Diferente das rodas, em que os “chorões” se encontram em locais formais ou informais, para tocar por diversão, o Clube de Choro tem sede própria e compromisso com o gênero. Oferecem cursos dos instrumentos que compõem o regional do choro: violão, violão de sete cordas, bandolim, cavaquinho, flauta, clarineta, saxofone e pandeiro. Realizam festivais e elaboram projetos visando a divulgação, a valorização e o desenvolvimento do gênero.

Em 1955, por iniciativa do bandolinista Frederico Belinato, a cidade de Londrina no Paraná, iniciou o seu fã clube de choro. O Clube de Choro de Londrina¹ oferece curso de instrumentos de sopro, corda e percussão.

1 Ver: www.londrinacultura.londrina.pr.gov.br.

Em 1977, foi formado o Clube de Choro de Brasília. Uma iniciativa da flautista Odete Ernest Dias, que tinha como *slogan*: “Quem toca choro toca tudo”. O Clube apresentava projetos musicais temáticos. O primeiro deles foi uma homenagem ao centenário de Pixinguinha. Hoje, o Clube de Choro de Brasília mantém uma parceria com a Escola de Choro de Raphael Rabello, a primeira do Brasil, que oferece aula dos instrumentos que compõe o regional do choro, incluindo ainda violino, gaita e viola caipira.

Ainda no ano de 1977, foi criado o Clube de Choro da Bahia, pelo grupo Os Ingênuos,² com *show* comemorativo no Teatro Castro Alves. Edson 7 Cordas e Cacau, líderes do grupo, viajaram com Os Ingênuos da Bahia para o mundo.

O Clube de Choro mais recente, de 2006, é o de Belo Horizonte, que tem como proposta mesclar o estilo clássico do choro com a música instrumental brasileira. Disponibilizam no *site*³ partituras e audições de choro em conjuntos variados: duos, trios, quartetos e orquestras de cordas e de sopro.

A Roda de Choro, por estar voltada para a prática instrumental, é o recomendado para a Filarmônica, com o objetivo de dar continuidade à formação do músico.

Ao analisar a Roda de Choro através do modelo de desenvolvimento musical Tecla, percebemos que os cinco elementos estão interligados:

- 1 Técnica – será aprimorada através da execução das melodias do choro em andamentos variados;
- 2 Execução – através da prática de tocar sozinho, concentrado, escutando a si mesmo, e tocar em público, na Roda de Choro;
- 3 Composição – influenciado pelos chorões, o jovem músico poderá improvisar, modificar a melodia e acrescentar ornamentos. Na Roda de Choro, a criatividade se desenvolve espontaneamente;

2 Ver: <https://dicionariompb.com.br/os-ingenuos>.

3 Disponível: <http://www.clubedochorodebh.com.br/p/choro-na-pauta.htm>.

4 Literatura – acrescentará novos conteúdos da teoria musical necessários para ler e analisar a partitura do choro (tonalidade, forma, harmonia, fraseado etc.). Além disso, ele conhecerá a história do choro, os chorões, compositores e composições;

5 Audição – escutará os colegas na Roda de Choro e apreciará gravações para memorizar e aprender as “malícias” do músico “chorão”.

Na impossibilidade de citar neste artigo o grande número de material existente na internet sobre o choro, destaquei três *sites*:

1. FUNARTE – no *site* da Fundação Nacional das Artes (Funarte), podemos encontrar partituras brasileiras que vão de 1922 até 1994. Além do acervo digital, o *site* oferece ambientes educacionais com planos de aula e jogos musicais que incentivam a criação musical. Para a apreciação musical, o *site* oferece uma riqueza de conjuntos: duos, quartetos, conjuntos de cordas etc. Embora não seja um *site* específico de choro, contém meios para ampliar o conhecimento musical de forma integral;⁴

2. CHOROMUSIC – oferece material teórico e prático, especificamente, sobre o choro. Apresenta gravações originais de músicos que representam a alma do choro. Cita relatos de músicos importantes. Disponibiliza *download* grátis de partituras;⁵

3. TV BRASIL – na internet, mas também fora dela, a TV Brasil oferece os programas *Cena Instrumental*, *Todas as Bossas* e *Choro de Rua*, voltados para o gênero.⁶

A Roda de Choro, além dos instrumentos de sopro e percussão que já existem na Filarmônica, é composta de violão, cavaquinho e bandolim, que não fazem parte da banda. Caso na comunidade ou na banda

4 Disponível em: www.funarte.gov.br.

5 Disponível em: <http://www.choromusic.com.br>

6 Disponível em: ebc.com.br.

não tenha músicos que toquem esses instrumentos, esse problema pode ser resolvido através de *playback*.

O músico da banda escolhido como coordenador da Roda de Choro deve incentivar os colegas a participar, esclarecendo sobre a importância de conhecer um dos gêneros mais representativo da música brasileira, e o quanto tocar choro vai desenvolver a técnica e a musicalidade. Deve providenciar partituras, audições e textos sobre choro, compositores e chorões. O repertório a ser trabalhado deve estar em comum acordo entre os participantes.

Também é importante que o músico estude o choro sozinho para buscar estilo próprio, criando introdução, coda, incluindo ornamentos etc. O gênero nos dá essa permissão. Escutando o flautista Altamiro Carrilho, constatamos que ele nunca repete as partes do choro, que são iguais, sem fazer variações. Nesse novo estágio de aprendizado, diferente dos primeiros passos na Escola da Banda, onde se buscava tocar exatamente como estava escrito na partitura, na Roda de Choro, como solista, o músico tem a liberdade de dar um toque pessoal à sua execução.

O choro, contrariando o nome, causa alegria tanto aos que tocam quanto aos que ouvem. A presença da Roda de Choro na Filarmônica servirá de incentivo para os músicos se encontrarem, aprenderem e se divertirem tocando.

Se ouvir choro já é muito bom, tocar é ainda melhor.

REFERÊNCIAS

CAJAZEIRA, R. C. de S. *Educação continuada a distância para músicos da Filarmônica Minerva: gestão e Curso Batuta*. 2004. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

MUSICA BRASILIS. Lindembergue Cardoso. Disponível: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/lindembergue-cardoso>. Acesso em: 21 jan. 2021.

SERRAVALLE, G. Fred Dantas: Maestro guerreiro. *A Tarde*, Salvador, 12 nov. 2012. Disponível: <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1466678-fred-dantas-maestro-guerreiro>. Acesso em: 22 jan. 2021

SWANWICK, K. *Music, mind, and education*. New York: London: Routledge, 1988.

O Mestre de Banda e a ludicidade como caminho didático e de performance

Celso José Benedito

As bandas de música podem causar acidentes. Principalmente em crianças que encantadas pelos sons das filarmônicas vão seguindo sua cadência sem a prudência de olhar por onde andam... Com certeza os Anjos da Guarda trabalham muito quando a banda passa. Livram os pequeninos de postes à frente, bueiros sem tampa e paralelepípedos destroçadores de pés de moleque em dias de banda. Eles, os anjos, nem se admoestam, talvez pela remuneração que vem em dobro do Senhor, que lá no céu, por também ser menino corre, tropeça e grita no firmamento: - Maria! Vem ver a banda passar... Por isso as crianças estão acostumadas a enxergar com os ouvidos e ouvir com os olhos. Constata-se essa veracidade estampada na campana da Tuba: “Estamos há 568 tocatas sem acidentes”. A banda não sabe o quanto os anjos pelejam.

O mestre enrola a nuvenzinha rosa de final de tarde que em sua mão transforma-se em batuta que Ele rege, no coreto terráqueo, um bando de meninos e meninas que se não se previnem dos acidentes cromáticos que a banda pode provocar.

Elas sabem que ao final do trajeto sempre haverá carrocinhas de pipoca, algodão doce, e outras guloseimas musicais para os primeiros socorros...

Faço valer o que a anfitriã deste projeto, Taiane Fernandes da Silva (2019, p. 98) relatou sobre o sucesso das bandas valencianas na Espanha. Segundo ela, através das palavras de Pedro Rodriguez¹ (2018), as sociedades musicais de lá se assentam em três principais objetivos:

- 1 fazer as crianças felizes;
- 2 possibilitar que uma comunidade tenha uma banda de música; e
- 3 que jovens tenham acesso a uma atividade social.

Para essas corporações “fazer as crianças felizes”, é necessário a criação de um ambiente saudável, onde se concilie criatividade, aprendizagem, entretenimento e interação social através da música.

Bom, não sei se nossos estatutos possuem esse bem-estar tão claramente gravado nos objetivos, mas tocar na banda é uma felicidade. Aprender o instrumento sem necessidade de sofrimento. Daí, a prática em conjunto e não prática de conjunto.

O presente artigo tem como objeto a prática musical dos músicos de banda, a interpretação da memória e poética² como uma linguagem de ideias para tocar de uma forma persuasiva e eficiente. Desde o início do aprendizado, os mestres usam nos seus discursos a ludicidade das metáforas e provérbios, direito popular empregado por eles, que se transforma numa ferramenta pedagógica e de performance. A proposta contempla este processo cognitivo através de uma recordação de como aprendemos música nestas euterpes. Muito dessa prática se fundamenta na oralidade, o que não significa falta de metodologia, mas em como trazem seus artefatos de espertezas a partir da singularidade de cada um, dentro de um cenário “bandístico” histórico e atual, construída e reinventada com autonomia e respeito, que se transfere para a socie-

1 Presidente da Federação de Sociedades Musicais da Comunidade Valenciana (FSMCV).

2 Penso aqui no sentido de um sistema filarmônico cheio de recursos expressivos que advém desta tradição musical tão brasileira.

dade e para o grupo. Que códigos sensoriais são esses que apelam para um fazer musical celebratório?

“ESPINHO QUE É PARA FURAR, DESDE PEQUENO NASCE COM A PONTA”

Cresci numa banda de música e desde cedo caminhei com essa tradição. Essas instituições possuem duas receitas para o aprendizado da música: uma escrita e outra oral. Fui apresentado às suas particularidades através desses dois modelos de consciência: a primeira traz uma visão mais analítica, reflexiva, técnica e escolarizada, a receita dos livros, métodos, professor e aluno. A segunda vem no sentido do fazer tocando, lúdico e poético, um soar participativo e espontâneo, intuitivo e mágico. Ambas são dialógicas e essenciais na Arte.

Essas táticas representam a forma ou os mecanismos de percepção do modo de tocar e compreender a música nessas corporações. Sabemos que dois aspectos são primordiais e inseparáveis no crescimento musical: o quantitativo, consiste na ginástica e o condicionamento técnico nos exercícios; e o qualitativo, o tocar e fazer musical através do repertório. Ou seja, na filarmônica, para se dominar um instrumento, devemos praticar “Escalas, Arpejos e possuir um Bom Álbum de Canções”. Daí, a importância na fusão de linguagens, do repertório diversificado e o considerar do discurso musical do aluno. Isso advém de uma apreciação pautada na memória afetiva que se mostra importante na minha prática musical, no intuito de preservação dessa cultura, preferências e gostos musicais que venham contribuir para uma pedagogia instrumental através de uma didática prazerosa e convincente.

- Mestre! Pergunta o aluno. - O que é a escala cromática?

- É o colorido da música, menino!

“Olha a divisão. Conforme lê! Conforme toca!”

Esse direito popular empregado pelos mestres é um relevo especial que se encontra no corriqueiro, nas lendas, nos usos, nos provérbios e que se transforma numa importante ferramenta pedagógica e de performance. Essas pílulas de sabedoria são recursos para essa eficácia.

A metáfora, como beleza literária e funcionalidade didática, é uma estratégica poética para a resolução de problemas, o que em Tesouro (1670 apud LUCAS, 2014) e Huizinga (2019) adquire valor verbal e não verbal de eloquência e engenhosidade.

Antes ser colorido do que ser “Kraumática”.³ E, para o momento, a escala colorida é o que basta para o aluno. A pluralidade no discurso musical, segundo Swanwick (2003, p. 15), é alcançada quando, através de outros significados, a imaginação é aplicada no ensino. Como parte de suas astúcias, o anedotário e as comparações dos mestres formam uma ferramenta cúmplice para lecionar música dentro da filarmônica que possibilita aos componentes sentirem uma dinâmica interna plena de vida.

Essa sutileza dos mestres apoia-se no discurso do fazer musical. Nesse ambiente, o mestre expande seu estilo. Entramos então no âmbito do seu trabalho e do seu cotidiano como professor: seus princípios, suas crenças, os resultados esperados e as frustrações com a prática de ensino-aprendizagem, expressada da seguinte forma – essa metodologia passada para o meu pai, que vem do meu avô e chegou até mim. Bocal, suor e palheta ralada. Ser “cria de banda” consiste no estudo deste processo cognitivo dos mestres através de uma recordação da forma como aprendemos música nessas corporações.

Qual a importância de apreciarmos essa memória musical e apreendermos esse aprendizado pautado na motivação cotidiana dos alunos?

VER COM OS OUVIDOS E OUVIR COM OS OLHOS

O mestre, ao propor que o aprendiz enxergue as vozes musicais, cria uma somatória de sentidos – audição/visão – que provoca esta acuidade musical. O mesmo efeito se dá quando o aprendiz ao ouvir percebe visualmente na execução do instrumento o que está soando. Seria uma multiplicidade sensorial a tentativa de comer o cheiro, ouvir com os

3 “Kraumática” é um neologismo, elaborado pelo autor, que pode expressar o trauma da escala cromática.

olhos e ver com os ouvidos?! Prática sem preconceitos e com a coragem de buscar.

Teriam os alunos facilidades/competências musicais diferentes, e por isso alguns mais auditivos e outros mais visuais? As metáforas empregadas no discurso propiciam um aumento de percepção do aprendiz, já que os indivíduos possuem formas diferentes de apreensão do mesmo tema. Dessa forma, as analogias mantêm os alunos despertados sensorialmente para a experimentação e o aprendizado da linguagem musical, proporcionando a todos a possibilidade de confeccionar novos entendimentos, já que conjugam aptidões e sentidos.

A ELABORAÇÃO DE ESPERTEZAS

Posso definir a astúcia musical nas filarmônicas como a arte da retórica em elaborar espertezas através das ideias e das palavras e, para o mestre educador, isso não pode ser desprovido de entusiasmo criativo. Consequentemente, a importância da escuta e da memória, todas muito afetivas! As boas e as não tão boas. Execuções sempre apreciadas pelo corpo musical. Assim, éramos conduzidos a esses instantes tecidos no dia a dia da banda – aula, ensaio, tocata e festas. Ao chegar e na despedida, no ritual de cada função. Imprescindível essa persuasão com a alegria de tocar e o fundamento do linguajar dentro e fora do grupo. Percebo que este imaginário sonoro participa como um elemento essencial no domínio da técnica e da expressividade. Dessa forma, a experiência gradativa nesta tradição pedagógica centenária das bandas é acumulada e transformada. Remeter esta matriz didática à performance para mim é uma sorte.

Constato que o meu aprendizado, e o de muitos músicos, é fruto dessa recordação. Aplicar, ampliar ou experimentar com outros educadores e intérpretes esta metodologia já é o laço que dá razão à continuidade deste trabalho.

Para essa prática, é preciso recorrer também à memória musical dessas corporações. A aplicabilidade deste aprendizado e performance das bandas de música só é possível na plenitude de atividades que se en-

trelaçam dentro de um mesmo espaço físico, a sala de ensaio como sala de ensino e a extensão das suas atividades musicais na comunidade.

É POR ISSO QUE A CABEÇA ESTÁ NO MEIO DAS ORELHAS

Nas bandas de música, a memória, conforme descreve Santiago (2013, p. 144):

É mais que uma figurante, é uma das personagens principais, pois sem ela não há retenção daquilo que foi ensinado, o que compromete o aprendizado. Portanto, para a educação musical, então, a memória alia-se ao fato de a música ser uma arte temporal e necessitar de todos os tipos de memória humana para sua realização.

Memória também é história nas bandas, os anos de patrimônio e pertencimento. “Um decorar para se trocar de cor” – adorno do momento comum manifestado no ensaio contextualizando o local e o motivo do repertório a ser executado. Situação habitual para uma instituição musical com fatos sociais atribuídos às suas apresentações. Os aspectos dessa prática musical refletem o seu contexto cultural, que caminha no sentido de cumprir seu calendário festivo.

Para Chada (2008),⁴

As pessoas apreendem os procedimentos com olhos e ouvidos. O desenvolvimento cognitivo-musical neste contexto ocorre através de processos, principalmente, de imitação e repetição ostensiva e, normalmente, está associado a diversas funções psico-sociais como a comunicação, inclusive de emoção, entre os participantes, o endosso de normas culturais e étnicas e o entretenimento.

Emoções outras deflagram em momentos de acontecimentos marcantes, nos quais o lúdico coletivo e o simbólico clamam por emergir da música sentimentos mais profundos.

Como essa memória de longo prazo afeta/fundamenta minha práxis atual como professor e intérprete? Como converto sons em pa-

4 Entrevista com Sonia Chada, por correio eletrônico, realizada em setembro de 2008.

péis interpretativos para os alunos, em todos os sentidos e licenças que revelam esse desabrochar de significados cognitivos e estéticos?

Obviamente que do garoto de banda para o profissional de hoje, essa memória demonstrou ser importante para minha prática musical no que tange à preservação de minha cultura, preferências e gostos musicais. Depreende que esse armazenamento de uma intelectualidade popular de sentir a música dos mestres e músicos de banda, pleno de percepções poéticas, permite um “troca-troca” lúdico que origina um processo memorial afetivo. Isso dentro de uma tradição centenária na qual lembranças episódicas de curto e longo prazo se fundem num *flashback* atualizado de metáforas, provérbios, ditados e analogias que preservam uma satisfação no fazer musical comprovada automaticamente à medida que escrevo estas linhas.

A RETÓRICA DOS MESTRES

Como acomodar essa intelectualidade popular dos mestres ao sistema retórico?

O mestre *inventio*⁵ suas ideias e argumentos que será sua prática. Depois *dispositio* suas crenças aos discípulos de uma forma que acha apropriada para que todo o seu *elocutio*, já determinado e distribuído na aula ou no ensaio, represente algo significativo para um *decoratio* intenso por parte de todos no fazer musical. E assim, *pronuntiatio est*, a paixão é celebrada pela banda que despertará o mesmo afeto ao seu público.

Com essa atitude, a música de banda deixa de ser “obra de arte” na compreensão da estética, e deixa de ter como finalidade uma beleza desvinculada do público, mas que tem sua finalidade justamente no público. Segundo Lucas (2014), efeitos/afetos de ensinamento, deleite ou comoção operam-se conforme a ocasião, uma vez que seus repertórios são pré-codificados e ainda moldados nas funções sociais e comportamento de suas comunas de decoro, que se baseiam em festas de teatro, igreja e câmara.

5 *Inventio, Dispositio, Elocutio, Decoratio e Pronuntiatio est* são alguns elementos da Retórica utilizados na elaboração de um discurso.

Dentro desse contexto, a necessidade de conservar a linguagem característica dos mestres por ela mesma se torna uma ciência e uma arte. Possui os seus próprios ensinamentos podendo ser transmitida de geração em geração. Daí, a adoção do estilo que, dentro das possibilidades, deve manter a fidelidade às propriedades dos relatos oferecidos pelos mesmos e, com esse propósito, acrescentar ao que foi transmitido. Extrapolar o olhar e a audição para transformações que aqui só tiveram valor no sentido de aprimorar esta cultura.

Assim, percebe-se que a transversalidade desses saberes permite uma “travessalidade musical”⁶ transformando moleques curiosos em músicos envolvidos com a grande arte.

A CRIANÇA, O ADULTO, O CONTO E A MENSAGEM

Sempre achei que minha iniciação musical havia sido quando comecei a ler, solfejar e dividir o “Bona”,⁷ para depois pegar o instrumento e passar à estante. Cheguei à conclusão de que o meu primeiro instrumento foi a mala de partituras, de couro, surrada e pesada. Quase tão centenária quanto a minha instituição...

Era a Festa do Senhor dos Passos, 1975, um final de semana prolongado na cidade com três atividades musicais oficiadas pela banda de música. Na sexta-feira, acontecia o depósito ou rasoura⁸ da imagem de Nossa Senhora das Dores, no percurso da Catedral da Matriz para a Igreja do Carmo. No sábado, a imagem do Senhor dos Passos seguia da Catedral da Matriz para a Igreja de São Francisco. Esses dois eventos serviam como condicionamento físico para o longo trajeto da Procissão do Encontro, no domingo, no centro histórico – um desafio danado para um garoto de 7 anos. Foi ao carregar o repertório a ser executado nas tocatas que me apropriei das atividades musicais sugeridas para as

6 Neologismo criado pelo autor, refere-se à qualidade do aprendiz ou do músico de filarmônica de ser travesso, curioso, irrequieto.

7 P. Bona. Método Completo para divisão musical.

8 Pequena procissão, geralmente em torno da igreja ou de percurso limitado.

crianças – a escuta dirigida, o movimento dirigido e a execução musical, com todo fausto e alegria do grupo.

Desde pequeno na cultura das bandas, assistimos e ouvimos os músicos mais velhos e os colegas da mesma idade em plena performance. Todo o corpo musical e a comunidade são agentes intencionais no ambiente natural dessas corporações, o que nos proporciona adquirir habilidades a partir das relações interpessoais e intermusicais. Esse universo assegura um aprendizado amplo. Como?! Segundo Maffioletti (2011, p. 65), “essas relações criam condições de aprendizagem de habilidades sociais e afetivas necessárias ao convívio social”. Ou seja, a captura das finalidades musicais na prática, não só no conteúdo mas também no significado. Assim, compreender, conhecer e utilizar as razões musicais através das proposições lúdicas, poéticas e metafóricas no fluxo da banda, capacita um engajamento de aprendizagem cultural que é compreendida pela criança através de sua convivência dentro desse núcleo.

O surgimento dos casos, dos fatos musicais, da narração de solos, do comportamento e função das vozes, ludicamente descobertos no seio do corpo musical desde cedo, promove o processo de construção da memória afetiva e da técnica, porque ambas visam o apuro ao convívio social e à performance musical.

Esse discurso popular, didático e pedagógico da banda representa e reúne elementos do afeto musical. Nesses termos, compreendê-lo dentro das atividades e debruçar sobre seus hábitos de ensinar e viver a música valoriza o indivíduo, o pensamento crítico e a técnica. Azevedo (2013, p. 11) diz que “de um modo geral, sabemos de cor e salteado o que julgamos ensinar ao povo. Costumamos, porém, ignorar o que temos a aprender com ele”.

Podemos ver claramente que nada disso é desassociado de sua realidade. Revigorar esses conceitos e insistir em apresentar esta forma afetuosa como acessório didático num cenário de um tecnicismo musical atual torna-se importante porque não confronta a metodologia. Apenas faz sobressair ou adicionar o aspecto lúdico na rotina diária de um fazer musical tornando a aprendizagem significativa e de qualidade.

Acredito que o espaço indefinido dessas bandas é o que garante a apropriação lúdica. Uma realidade na qual as bandas de música per-

tencem tanto ao mundo rural quanto urbano. Sua identidade é forjada a partir de características tradicionais e eruditas. Essa prática está enraizada em um universo marcado pela cultura oral e escrita. Elas possuem elementos do ensino formal, como a utilização de métodos tradicionais para o ensino de teoria musical e solfejo, porém seu calendário é por demais popular.

Os estudantes, nas lições e enunciados musicais das artinhas⁹ e cadernos dos mestres, acessam de uma maneira instrutiva, “instantes musicais” de vários compositores. Também fazem parte destes compêndios vários trechos de dobrados, outros gêneros e estilos regionais presentes em todo Brasil. Esse acervo musical atrelado ao prazer de tocar é essencial para a aprendizagem. Devem ser considerados. É também uma linguagem técnica e artística, o que se torna um elemento, conceito ou um caminho ao experimentalismo. E não é novidade nem inovação. Daí, a necessidade de estimular/provocar uma contemplação diante do estudo, o aluno como expectador dele mesmo, reverberando na prática individual diária a satisfação artística de tocar. Nesse ambiente, aprendi a música e a tocar um instrumento. Nem sei se foi pela vontade de me expressar.

O LÚDICO FILARMÔNICO NO ENSINO REMOTO

Diante da pandemia, a partir de março de 2020, a classe artística se viu obrigada a interagir virtualmente em aulas, palestras, mesas redondas, encontros, festivais, *lives* e transmissões coordenadas por novas plataformas digitais. Observamos um grande crescimento desses recursos motivados pelo confinamento imposto pelo Coronavírus.

Com base no tripé universitário – pesquisa, ensino e extensão –, juntamente com outros educadores musicais, atuei e observei, mesmo nos encontros a distância, as possíveis contribuições que a prática lúdica dos mestres pode adicionar para o escopo de conhecimentos sobre um fazer musical afetivo em diferentes contextos. Isso favorece momentos para a improvisação, memorização – desprendimento da partitura –, liberdade

9 Artinhas são pequenos compêndios elaborados pelos mestres de banda para o ensino de teoria musical.

no fraseado e audácia na desenvoltura do instrumento. A metodologia aplicada ao estudo deu conta dos planos de ação/estratégia que foram construídos em áreas específicas de prática e ensino musical. Desse modo, ela se fará no acompanhar dos relatos de experiência de cada núcleo ou contexto escolhido para descrever os resultados obtidos com a aplicação dessa prática musical das bandas de música. A ideia é que cada uma dessas atividades parceiras possa conceber as implicações e os efeitos desse fazer musical filarmônico em questões interpretativas, didáticas e de execução musical para a obtenção de novos conhecimentos.

As alternativas abordadas nas peculiaridades do ensino remoto (*on-line*) permitiram uma reflexão e comparação com a prática específica do ensino individual presencial, além da impossibilidade do ensino coletivo e da prática de conjunto na atualidade. Contemplamos atividades síncronas – professor e aluno – tais como debates em torno da iniciação musical, performance e técnicas de instrumento e no fazer musical das bandas e atividades assíncronas – ou pré-gravadas – como demonstração de estudos técnicos e de repertório além de assuntos relacionados à prática de banda. Os ambientes virtuais utilizados foram: WhatsApp, Google Meet, YouTube, Zoom e Skype. A seguir, apresento algumas dessas ações.

PRÁ SE GOSTAR DE TOCAR TROMPA – 18 estudos concertantes para Trompa Solo. No contexto de isolamento, refleti sobre tendências atuais para o ensino da trompa. Como promover o ensino de instrumentos musicais dentro dessa realidade e, mais especificamente, da trompa nesse contexto? Como enfrentar o desafio do ensino do repertório orquestral sem a orquestra, da banda sem a banda e da música de câmara sem câmara?

Os 18 estudos concertantes elaborados resultam dessas estratégias. Tem como objetivo representar a forma ou os mecanismos de percepção do modo de tocar e compreender a música nas filarmônicas aplicados à literatura da trompa. Isso advém com as perspectivas práticas que norteiam hoje meu modo de planejamento e atuação como professor de instrumento. A compreensão das peças e solos orquestrais munido de outras experiências com questões pertinentes à música brasileira – composição, interpretação –, através de adaptações, reduções, transcri-

ções e fantasias onde se convivem instantes musicais de clássicos como: Gonzaguinha, Caymmi, Waldir Azevedo, Moraes Moreira, Pixinguinha, entrelaçados com outros momentos do repertório solístico e orquestral da literatura de trompa tais como Beethoven, Brahms, Dvorák, entre outros. Nada disso é novidade. Me pautei na bibliografia de autores como os estudos brilhantes de Gallay, nos souvenirs de H. Kling e nas adaptações e transcrições de Wendell Ross¹⁰ para a sessão de alegria e contentamento que é a finalidade desses estudos.

FILARMÔNICA 25 DE MARÇO – durante o Semestre Suplementar da Universidade Federal da Bahia (UFBA), aulas semanais *on-line* de apreciação, história e prática do fazer musical das bandas foram ministradas junto com o mestre Antônio Carlos Neves para a Escola de Música Estevão Moura da Filarmônica 25 de Março da cidade de Feira de Santana (BA). Amparei-me no modelo de contexto pedagógico e de performance que compreende as cinco qualidades ou princípios básicos para ser um bom instrumentista: som – é o que mais chama atenção quando ouvimos alguém tocar; afinação – não adianta ter um som bonito se não somos afinados; ritmo – som bonito e afinado não é o suficiente para tocarmos com outras pessoas; técnica – precisamos dominar nosso instrumento, temos que cobrir todas as expressões e diferentes estilos; e interpretação – nosso aspecto pessoal na execução musical.

Instituímos sete tópicos de ensino-aprendizagem a partir do discurso popular, didático e pedagógico da banda que reúne elementos do afeto musical:

1 A Escala Cromática é o colorido da Música;

2 “Quer perfeição vá buscar Jesus!” De forma intensa, a prática da banda se apresenta como a “escola do fazer”, dispensando muitas vezes técnicas aprimoradas de uma performance “perfeita”;

10 Livros, métodos e estudos da literatura da Trompa

3 “Eu que escrevi, o diabo é quem toque”, segundo Guerra-Peixe, ou “Se está no inferno abraça o Capeta” ou ainda “O Diabo sabe muito não porque é o Diabo, mas porque é velho”! É nesse contexto histórico, sesquicentenário e atual, que o ensino e prática musical da banda são construídos e reinventados. O desafio da performance como vivência, experimentação e fruição estética;

4 “De um Canto a outro canto, eu Centro e Marco”. As funções das texturas musicais, o comportamento das vozes e a instrumentação do repertório tradicional de filarmônica são ferramentas de ensino e compreensão da música. Todo aluno deve saber o que é o canto (melodia), o contracanto (a resposta que trabalha enquanto o canto “descansa”, o contraponto), o centro (acompanhamento rítmico-harmônico que identifica o gênero da composição) e a marcação (combinação do baixo e “pancadaria”, ou percussão). Com isso, os alunos aprendem naturalmente sobre o movimento das vozes, o contraste, o estilo, os gêneros e a forma, dentre outros elementos;

5 “Conforme lê, conforme toca!”, pois leitura musical é sinal de autonomia. Para um bom entendedor, “quem não sabe ler, enxerga figurinhas”, isso faz muita diferença na vida do estudante;

6 “Quem não erra e não duvida, não aprende...”. A aprendizagem musical é uma absorção em contexto, gradual e lenta, realizada nos encontros, sendo a participação, a condição básica para o aprendizado na totalidade de um ambiente propício e aflui para que a compreensão plena e prazerosa da música ocorra dentro da sua própria situação cotidiana;

7 “Estudar a vida toda e por mais seis meses”, a importância da continuidade dos estudos sempre.

A TROMPA SEM SEGREDOS: MANUAL PARA MESTRES DE BANDAS MARCIAIS E FANFARRAS DO ESTADO DA BAHIA – esse trabalho tem por objetivo descrever a história e o funcionamento da trompa para

toda a comunidade de bandas marciais e fanfarras do estado da Bahia. Estima-se no estado um número de 300 fanfarras e bandas escolares e autônomas. Destina-se principalmente aos mestres, maestros, professores e alunos que cultivam essa prática musical. O projeto nasceu dessa necessidade em querer desvendar as dúvidas que surgem em relação à postura, embocadura, afinação, transposição e ensino do instrumento. Procuramos apresentar esses conceitos que são relacionados com a prática no ensino da trompa de forma objetiva e clara. Proporcionar esse suporte didático ao trabalho desses profissionais pode tornar este instrumento cada vez mais popular. A produção do livro virtual conta com o suporte técnico da Escola de Música (EMUS) da UFBA. O autor do projeto é egresso do Programa de Mestrado Profissional e maestro de uma dessas bandas que estão incluídas no projeto. Desde outubro, iniciou-se os Encontros Virtuais com 23 trompistas de diferentes cidades do estado para a apresentação e elaboração do Método. Consta de três atividades semanais e tornou-se uma atividade de extensão na UFBA.

SEMINÁRIOS EM REPERTÓRIO DE BANDA I – disciplina ministrada juntamente com o Prof. Dr. Joel Barbosa e convidados. Teve como objetivo abordar atividades teóricas e práticas para aquisição, domínio e fluência da performance nas bandas a partir do seu repertório. Incluiu o estudo de fundamentos técnicos e teóricos e lúdicos tais como trabalhos de afinação, equilíbrio sonoro, mixagem de timbres, articulação e técnicas de ensaio voltados às especificidades musicais de obras diversas selecionadas do repertório de banda de música, com finalidades de preparação e apresentações públicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Participar desde pequeno e contribuir de forma ativa na criação de apontamentos nos diferentes feitiços dessa cultura musical sempre me motivava a organizar artigos resultantes de ideias, reflexões que compõem essa circularidade bandística. Assim, a partir do discurso lúdico da banda, também me comprometo a criar ou estabelecer uma forma de educação musical inventiva e experimental. De fato, assim é o apregoado poético do músico amador na filarmônica. A fala do músico verdureiro “- Vamos decorar esta peça enquanto ela tá fresca pra amadurecer até o dia da festa”;

do músico alfaiate “- Mestre! Precisamos costurar mais esta melodia”; do músico sapateiro “-Verdade. E o contracanto não está solado com a marcação”; do músico farmacêutico “- Isto sim é que é remédio!”, expressões tão recorrentes num ensaio marcado pela oralidade. É a partir do linguajar comum de cada um em sua profissão que surgem as várias expressões musicais para os vários aspectos da música, técnicos e melódicos, didáticos e de performance. As frases feitas no exercício profissional de homens e seus ofícios se juntam no ensaio, no tocar, no deleite. A correspondência individual de cada um músico se reelabora no grupo. Pausa para longos debates de como se cose uma frase, lustra um contracanto, macera uma marcação. Banquete após um dia de labor, o que Azevedo ao citar S. Spina “*um tête poétique*”¹¹ que exprime os sentimentos da coletividade e não a individualidade do poeta”. (AZEVEDO, 2013, p. 497)

Do lúdico é lúcido dizer que trago essa linguagem pública dos mestres de banda para a UFBA desde o ingresso como aluno em 2007 – uma qualidade tão importante para o mestre de banda. Procuo revelar essa convergência de saberes que reside nas filarmônicas dentro de um entendimento que confere a elas uma “estética de identidade”. (LOFTMAN apud ZUMTHOR, 1997, p. 265) Na banda, esse sucesso retórico passa a pertencer a todos. A partir dessa permissividade oral, uma autoria coletiva, divertida, famosa e funcional na educação e na execução musical.

11 Uma cabeça poética.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, R. *Abençoado & danado do samba: um estudo sobre o discurso popular*. São Paulo: EdUSP, 2013.

BENEDITO, C. J. R. *O mestre de filarmônica da Bahia: um educador musical*. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

FERNANDES DA SILVA, T. *Política pública, política cultural e participação social: estudo de caso comparativo das sociedades filarmônicas na Bahia/Brasil e das sociedades musicais em Valencia/Espanha*. 2019. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens: o jogo como elemento de Cultura*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LIMA, P. C. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura; Copene, 1999.

LUCAS, M. Retórica e estética na música século XVIII no. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 223-234, jan./jun. 2007.

LUCAS, M. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da música poética. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71-94, jun. 2014.

MAFFIOLETTI, L. *Aprendizagens sociais propiciadas pela música na infância*. In: SANTIAGO, D.; BROOCK, A.; CARVALHO, T. (org.). *Educação musical infantil*. Salvador: PPGMUS/UFBA, 2011. p. 60-73.

RUSO, S. B. *As bandas filarmônicas enquanto patrimônio: um estudo de caso no Concelho de Évora*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Évora, 2007.

SANTIAGO, D. Memória e aprendizado musical: a psicologia cognitiva na sala de aula. In: VIEIRA, L. B.; ROBATTO, L.; TOURINHO, C. *Trânsito entre fronteiras na música*. Belém: Editora PPGARTES, 2013. p. 115-144.

SWANWICK, K. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira *et al.* São Paulo: HUCITEC, 1997.

Composição nas sociedades filarmônicas

Fred Dantas

As bandas de música se mantêm como expressão artística intimamente relacionada ao meio social onde se originam, atuando em todos seus momentos significativos. No Brasil, do início do século XVII até meados do século XX, essa relação foi muito mais significativa, na qual as bandas estiveram presentes desde o cotidiano da vida social comum até como entidades atuantes em momentos especiais da história, executando peças musicais em que a criação própria se tornou elemento decisivo para o êxito desse desempenho. As composições musicais das bandas filarmônicas se tornaram de fato significativas ao se reportar a datas, fatos e pessoas, e as bandas que tiveram à sua frente um talento musical capaz de gerar composições novas que atendessem a esses requisitos foram e ainda são mais bem sucedidas. Os arquivos de manuscritos das corporações tradicionais apoiam esta afirmação.

Antes eram a partir dos grandes centros habitados que as corporações musicais expandiam sua influência em direção ao interior.¹ Dando continuidade à tradição das bandas militares, das quais herdaram o far-

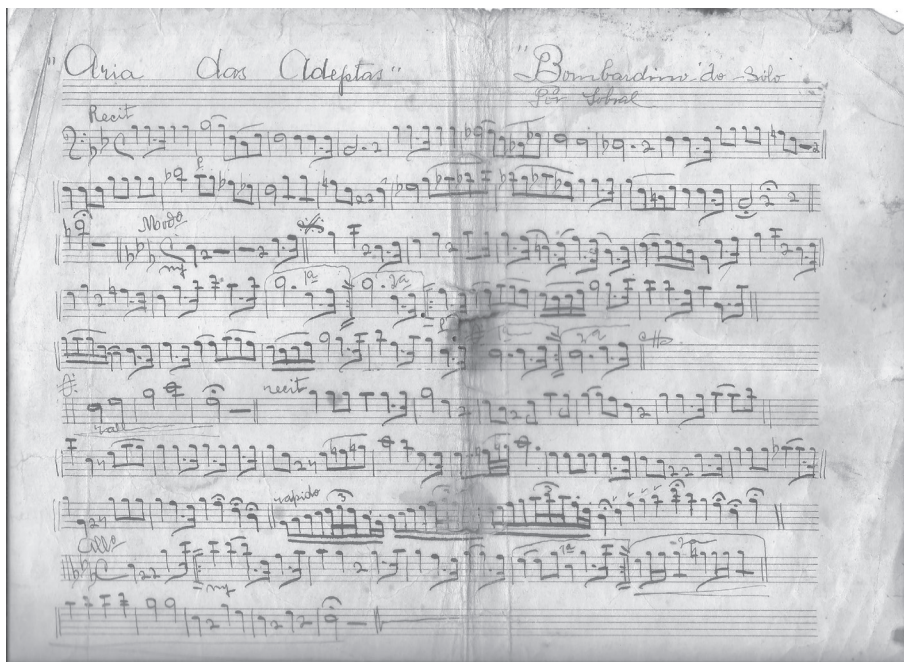
1 No processo de substituição da música gerada e consumida de forma artesanal pela música divulgada pelo rádio inicialmente, as cidades maiores desativaram ou desfiguraram primeiro suas filarmônicas, transformadas em clubes sociais de entretenimento, enquanto as cidades menores ou mais tradicionais mantiveram vivas suas sociedades.

damento, a formação e o gosto pela marcha militar de passo dobrado, que iria se tornar a popular marcha brasileira, o dobrado. Mas havia ainda a influência das *filarmónicas* portuguesas, já organizadas como sociedade civil regidas por estatutos, e das bandas de trabalhadores corporativos da Europa. Lá e aqui havia a necessidade de renovação do repertório para diferentes ocasiões e estaria em melhor situação a banda capaz de produzi-lo.

Essas ocasiões demandaram, nas bandas brasileiras, três tipos principais de repertório: a música de deslocamento, na qual reina soberano o dobrado, principal motivador musical das forças militares em desfile que se tornou estilo independente tocado obrigatoriamente por todas as bandas em suas cidades. Mas aqui também se enquadram como músicas de deslocamento as marchas de procissão, as marchas fúnebres e, antigamente, para manifestações não disciplinadas, a passeiata, sendo a mais famosa destas a *Airosa passeiata*, com a qual o mestre cachoeirano Manuel Tranquillino Bastos desfilou com sua Lyra quando se anunciou, a 13 de maio de 1888, a Lei Áurea, ele que tinha sido ardoroso lutador pela causa abolicionista.

Um segundo tipo de repertório é o das peças de concerto, em que as adaptações de música sinfônica europeia eram conhecidas como “harmonias”, principalmente as aberturas de ópera. Mas aqui também a verve composicional se faz presente nas fantasias e principalmente nas polacas, peças de concerto para solista. Nas bandas de música da Bahia, a virada do século XIX para o XX foi marcada por harmonias operísticas com as quais o público urbano se encantava e eram objeto de disputa nos encontros e festivais entre filarmônicas, mas o seguimento, esgotado o estoque de música clássica, surge o tempo das polacas, músicas novas feitas no próprio local, com a qual se procurava inclusive dar títulos homenageando mulheres.

FIGURA 1 – Ária das adeptas



FONTE: arquivo Deraldo Portela.

E, finalmente, o terceiro tipo de repertório, lembrando que em diferentes proporções os três modelos podem estar presentes numa mesma ocasião, é o formado por músicas ligeiras, no qual se encontram o maxixe, as marchinhas, o baião... Aqui também, não obstante as adaptações de música de sucesso principalmente depois da era do rádio, a composição própria tem seu lugar. Músicos pesquisadores como o flautista Altamiro Carrilho ajudaram a nos trazer, através de gravações em disco, um grande repertório de maxixes das bandas do Rio de Janeiro que de outro modo estaria esquecido.

Feita a devida apresentação sobre a produção da música na sociedade filarmônica, dividiremos a continuação do presente artigo em duas partes: a prática composicional, em que vamos listar o instrumental padrão disponível à prática criativa, falar da forma musical associada ao estilo das composições de banda, das funções instrumentais que são pensadas e aplicadas aos motivos musicais escolhidos. Coisas que o mú-

sico deve saber, além da teoria musical em si, para compor para banda. A segunda parte é uma listagem do que chamei “Categorias da dimensão do compor”, um exercício teórico derivado do meu curso de doutorado, no qual procuro listar todos os processos mentais que podem agir, juntos ou isoladamente, no momento da decisão de se compor uma nova música para banda.

Não se pode falar da prática do compor nem das categorias da dimensão mental que as motivam sem discutir a ocupação sonora do espaço público. A orquestra sinfônica, por exemplo, não sofre tanto desse problema, pois ainda que toque eventualmente ao ar livre, sua vocação natural é a sala de concerto. Nas praças públicas, até a primeira metade do século xx, não havia concorrência para os “terços”, as “charamelas”, a “música” ou como quer que se chamem as bandas de música. A apresentação da banda necessita da praça pública, e esta se encontra ocupada pelo som mecânico. Atualmente, um automóvel com um potente aparelho sonoro pode inviabilizar a apresentação de uma banda em espaço público. E o volume do que se escuta costuma ser inversamente proporcional à qualidade da música. Não é nosso foco discutir o aspecto pedagógico das letras, nem a pobreza das soluções musicais, mas suscitar uma discussão política de cidadania, pois, ao se compor para banda, deve-se ter o direito de tocar em praça pública, sem ser inviabilizado pelo som de alguma motocicleta com descarga modificada, pelos bares, carros de som e “paredões”.²

A PRÁTICA COMPOSICIONAL

Ao se debruçar na tarefa de criar uma nova música, o compositor de filarmônica tem em mente três elementos de fixação: o instrumental padrão, as funções instrumentais e as formas musicais. O instrumental é o mesmo que integra as bandas militares e civis em geral. Difere-se das bandas sinfônicas por serem todos instrumentos capazes de serem tocados em movimento. As funções são o canto, o contracanto, o centro e

² Equipamentos de amplificação sonora instalados de forma independente ou acoplados a um automóvel.

a marcação. As formas musicais são aplicadas aos estilos acima descritos, em que se espera, por exemplo, que num dobrado haja uma introdução, uma primeira parte, uma parte chamada “o forte” e, finalmente, um trio, parte mais suave.

Entretanto, há de se observar que compositores ligados à música de concerto, muitas vezes habituados a criar ao piano ou diretamente pensando na orquestra sinfônica, em geral não conseguem bons resultados ao compor para banda, na qual a instrumentação de cada naipe, assim como a forma, está presente desde o primeiro fragmento da ideia. Não há uma fronteira exata entre criar e instrumentar.

O instrumental das bandas, tocado pelo chamado “corpo musical” – que é a banda em si, enquanto “filarmônica” é a sociedade musical que o mantém – incluía, no final do século XIX, tomando como base a escrita de Tranquillino Bastos, instrumentos como flautim afinado em re bemol, clarinoph (em dó e sib), quartino (espécie de saxofone soprano), musette (um tipo de gaita de fole), oficleide (instrumento com chaves semelhantes a saxofone e bocal, usado nos contracantos e muito utilizado nos primórdios do choro, no Rio de Janeiro), helicon (tuba circular e de menor tamanho que as atuais). O barítono afinado em sib mais tarde entrou nesse rol, e sua parte tem sido feita por um segundo sax tenor. A banda de música característica atual inclui: flautim em dó, flauta, clarineta em sib, sax soprano (opcional), sax alto, sax tenor, sax barítono (que faz a marcação dobrando com as tubas), trompas (o modelo saxhorn em mi bemol vem sendo substituído pelas trompas de orquestra afinadas em fá), trompetes *sib*, trombones (o trombone de pistons, que era típico até o final do século XX, quase não é mais usado, e vem sendo substituído por trombone de vara), bombardino em dó e em sib, tubas souzafone em sib e mib, que podem ser trocadas por tubas modelo “bombardão”, os dois tipos de tuba fazendo a mesma função, mas com timbres diferentes.

Sobre as funções, o canto é a melodia principal, a que identifica a música. O contracanto é a melodia que a responde, ocupando os espaços de notas longas ou pausa; o contracanto trabalha quando o canto repousa. O centro é o acompanhamento rítmico-harmônico, executado com elementos repetitivos de ritmo que diferenciam um dobrado de uma marcha, por exemplo. Por agir combinado os mesmos instru-

mentos em diferentes vozes, ele fornece a base harmônica em tríades. A marcação é o baixo, via de regra feito pelas tubas, e também pelo bombo. Nos dobrados, num comportamento que vem desde a marcha florentina, na Itália, é a parte em que a tuba passa a fazer o canto.

Vamos nesse momento pedir emprestado à minha tese de doutorado um quadro de aplicação dessas funções aplicado à forma dobrado, em seu modelo mais simplificado:

INTRODUÇÃO:

Existem introduções de dobrado que se tornam verdadeiros “tratados”, mas, em geral, é uma parte forte, marcante e de curta duração.

A PRIMEIRA PARTE:

A primeira parte é onde encontramos o discurso principal do dobrado. Ela pode ser dividida em dois períodos de igual número de compassos, em que no primeiro solam as madeiras e, no segundo, os metais, tendo as madeiras fazendo o contracanto.

A canto: flautim, requinta, clarineta, saxofone alto, trompete, trombone;

B contracanto: bombardino e sax tenor. Pode haver contracanto agudo de flautim e requinta;

C centro: trompa, trombone (reforçando a trompa), caixa;

D marcação: tubas.

NA 2ª PARTE: “O FORTE”

O forte é a parte obviamente de dinâmica mais forte, na qual, em geral, os graves fazem o canto, não existindo nem a marcação nem contracanto.

A canto: sax tenor, trombone, bombardino, tuba;

B contracanto: geralmente não há contracanto nessa 2ª parte;

C centro: flautim, requinta, clarineta, sax alto, trompete e trompa;

D marcação: como todos os graves estão no canto, o efeito de marcação permanece somente com a percussão.

PONTE:

Em todos os estilos musicais, uma ponte deve ser entendida como uma parte de transição, uma preparação para o que virá, sendo, portanto, de curta duração. A dinâmica depende do efeito a se buscar. Uma distribuição possível é:

A canto: trompete e trombone combinados ou solo de palhetas;

B contracanto: não há tempo para melodias em resposta;

C centro: feito pelas palhetas ou pelos metais, a depender de quem faz o canto;

D marcação: tuba, bombardino.

TRIO:

O trio é a parte mais delicada de um dobrado, podendo ter uma duração maior que a 1ª parte, sendo do mesmo modo repetido por *ritornello*. No trio, o contracanto geralmente tem uma partitura ainda mais rebuscada que o canto:

A canto: flautim, requinta, clarinetas e saxofones;

B contracanto: tenor e bombardino;

C centro: trompas com ou sem reforço dos trombones;

D marcação: tubas. (DANTAS, 2013)

Esse esquema de distribuição das funções não é um postulado, mas uma tentativa de teorização com base na estatística da maioria dos dobrados brasileiros. No caminho, vamos encontrar algum dobrado com longa introdução, dobrado em que não existe o forte com solo de graves e outros no qual o trio não tem o tal contracanto inspirado, mas a nossa tarefa aqui é trabalhar sobre o consenso.

Um compositor dedicado à sua filarmônica, em posse de uma encomenda ou de simplesmente um impulso criativo, em tese já sabe como aplicar as funções em relação à forma. Tomando como referência o Arquivo Deraldo Portela, o notável conjunto de 282 composições manuscritas que venho organizando desde 1986, o uso de partitura, ou grade de instrumentos é muito raro. Eventualmente pode surgir uma “guia” no qual estão assinadas as funções, e sobre elas o nome dos ins-

trumentos que devem realizá-las. Isso envolve o conhecimento das formas adotadas.

Forma em banda filarmônica define a forma musical mesmo – com suas repetições, uso de pulos e quantidade de sessões em uma música – e costuma ser anunciada antes de declinar um título. Então, existe um dobrado tal, uma valsa tal, uma fantasia ou polaca e, como já dissemos, isso vai determinar também a aplicação dos instrumentos sobre as funções.

A primeira metade do século passado consolidou um grupo muito competente e prolífico de compositores filarmônicos, cujas obras circulavam de imediato em cópias manuscritas, recebendo muito frequentemente títulos diferentes, mas, felizmente, se mantendo a autoria. Acreditamos que existam muitos outros Bahia afora que não tiveram a sorte de ver suas músicas chegarem até nós, mas, nesse seleto grupo, estão o mestre cachoeirano Manuel Tranquillino Bastos (1850-1935). Este, que é considerado “mestres dos mestres” e fundador de várias filarmônicas e orquestras religiosas, foi o primeiro a nos deixar composições próprias utilizando a síncope e títulos relacionados à sua realidade, como o dobrado “Navio Negreiro” e a marcha religiosa “A Cruz do Monte” (bairro onde residia). Em sua época, arranjadores como João Mariano Sobral, Santa Isabel e Antônio Matheus de França praticamente faziam música europeia, as “harmonias”.

FIGURA 2 – Manuel Tranquillino Bastos



FONTE: Wiki Filarmônicas ([200-]).

Um pouco mais jovem, em Maragogipe, encontramos a obra admirável de Heráclio Guerreiro (1877-1950), que, além de contribuir com uma série de dobrados sempre eficazes, eventualmente encontrados em outras cidades com títulos trocados, ainda experimentou fantasias nas quais, por exemplo, usou instrumentos de origem africana na percussão. E isso ele que tocava caixa na sua *Terpsícore Popular de Maragogipe*. Em uma rara referência documental sobre a sucessão de compositores, encontramos em um jornal não identificado, no ano de 1928, uma referência a Amando Nobre (1903-1970) que o liga a Heráclio Guerreiro por sucessão:

Maragogipe é o berço da inteligência, a terra das artes, dos músicos, dos poetas, dos oradores. Realmente, sem que vos fira a modéstia, não vemos exagero nas expressões do ardoroso jornalista e acatadíssimo Levita do Senhor. Maragogipanos há que sabem elevar a terra querida onde nascemos. Dentre eles, convém lembrar aqui Amando Nobre. Músico que sabe escrever música. Da escola de Heráclio Guerreiro, compositor apreciadíssimo, aquele nosso conterrâneo, como aquele também o é, regendo pela segunda vez a garbosa filarmônica da cidade de São Félix, tem o seu nome triunfado em virtude da boa aceitação e dos merecidos aplausos que as suas produções musicais vêm conquistando.³

FIGURA 3 – Heráclio Guerreiro



FONTE: Rememorando...(2021).

FIGURA 4 – Amando Nobre



FONTE: acervo pessoal de Fred Dantas.

3 *Maragogipe*. Jornal não identificado, de 1928, notícias sobre Amando Nobre.

Essa geração de Amando Nobre nos oferece também alguns nomes de semelhante talento como Estevam Moura (1907-1951) e Tertuliano Santos (1898-1968), estes nas famosas filarmônicas de Feira de Santana. Ambos desfrutavam de grande prestígio social em que a ação composicional e a liderança musical suplantavam as limitações – o caso de Estevam que era um homem negro – impostas por uma sociedade clas-sista e racista da época. Estevam Moura se correspondia com Heitor Villa-Lobos, ensinava no prestigiado Colégio Santanópolis e deu início ao primeiro carnaval fora de época da Bahia, a Micareta de Feira. Tertuliano era um trompetista de primeira qualidade – uma polaca como a Maria Almeida só poderia ter sido feita por alguém que conhecia intimamente a mecânica do instrumento –, que levou o filho até a universidade, com pós-graduação em Música na Alemanha.

FIGURA 5 - Estevam Moura



FONTE: Sociedade Filarmônica
25 de março (2018).

FIGURA 6 - Tertuliano Santos



FONTE: Sociedade Filarmônica
25 de Março (2020).

Lá, distante sertão de Senhor do Bonfim, desponta outro grande compositor cujas obras ultrapassaram as fronteiras da Bahia, Ceciliano de Carvalho (1882-1950), que foi professor de vários mestres de bandas da sua região.

À medida em que novos pesquisadores e também no seio das sociedades musicais se retoma um cuidado com seus acervos tradicionais, vão surgindo composições rebuscadas, cujos autores não tiveram a sorte de ter seus dados biográficos levantados, e suas obras conhecidas em nosso tempo. O trabalho de catalogação do acervo da Filarmônica Lyra Popular de Belmonte, realizado dentro da Lei Aldir Blanc tem feito surgir obras de Antônio Rodrigues de Andrade, datadas da década de 1920, Silvino Santos, Pedro Nolasco, datadas da virada do século passado com o anterior, e também de Antônio Matheus de França, já citado neste arquivo como arranjador dedicado às harmonias.

Advindo de Morro do Chapéu, não foi ainda divulgada a importância das obras de Cícero Lemos. Em Serrinha, João Azevedo; em São Gonçalo dos Campos, João Nascimento; e ainda, em Cachoeira, a contribuição composicional de Nilton Azevedo com a Lyra Ceciliana, Wagner Wanderlei na União Sanfelixta.

Ao longo da minha atuação como pesquisador e regente à frente da Oficina de Frevos e Dobrados, banda de música com sede em Salvador fundada em 1982, tive a ventura de resgatar e divulgar obras e história de vida de outros mestres cuja influência pouco ultrapassou as fronteiras das suas regiões. Inicialmente, o meu próprio mestre, João Sacramento Neto (1933-2010), que ensinou música em todo o sudoeste da Bahia e é autor do “Dobrado: os músicos”, conhecido nacionalmente e considerado o Hino das filarmônicas da Bahia. Depois, regressei às minhas origens para me tornar amigo de Álvaro Villares Neves (1896-1996), compositor exímio, tocador de flautim e bandolim e regente da banda de Caetité. Através de um acervo de partituras dispersas que me foi doado pelo clarinetista João Flores de Andrade na cidade de Livramento, entrei em contato com a família de Júlio César Souza (1889-1983) e conheci mais sobre esse lendário garimpeiro, homem de armas em plena época dos coronéis das Lavras Diamantinas e autor de dobrados com nomes inusitados, como “O bode preto”, “O cara suja, Ser bom não é bom, a mula manca...”.

O Arquivo Deraldo Portela me permitiu entrar em contato com a obra de Isaias Gonçalves Amy (1888-1960) e com ele todo um universo de compositores ligado à rede ferroviária, o famoso Trem da Leste

Brasileiro. Amy nasceu em Queimadas, no extremo nordeste da Bahia, aprendeu na Filarmônica Recreio Queimadense, até hoje em atividade, regeu em Senhor do Bonfim, Juazeiro e Alagoinhas, onde faleceu e deixou família. Suas obras variam de complexidade de acordo, certamente, com a estrutura da filarmônica em sua época. O período de Juazeiro parece ser o de obras de maior peso, em que figuram principalmente fantasias e polacas, como a “Polaca Maria Almeida”. Em Alagoinhas, deixou um bom número de músicas ligeiras, como foxes, baiões – entre eles o “Tuada no Sertão”, famoso em todo o Brasil por nossa difusão – e uma série de marchas-frevo, um estilo que ele inventou que une características da marcha e do frevo.

Todos esses compositores citados agiam em estreita relação com a sociedade em que viviam, e tinham no corpo musical da sua filarmônica um conjunto mobilizado para dar resposta imediata e sonora às suas escritas. Eu sei o que é isso, tenho a graça de ter criado a Oficina de Frevos e Dobrados e a Filarmônica Ambiental. Esta tem realizado um material muito interessante que une a cultura popular do litoral norte com a praxe de forma e função das filarmônicas. A Oficina merece um estudo à parte, mas tem sido este o conjunto para o qual realizei perto de 400 arranjos, que justamente vibram na realidade de Salvador como os arranjos dos antigos vibravam em suas cidades. Isso vai de complexas músicas como o “Dobrado Anísio Teixeira”, dodecafônico, até a “Abertura na Levada”, um Axé-instrumental bastante conhecido e regravaado.

Justamente essa vivência estreita com a prática de compor e arranjar para um conjunto determinado, com uma forma musical pré-determinada, visando ocasiões em que essas músicas vão atender a uma necessidade ou se encaixar na estrutura de um evento é que me fez reafirmar que a composição foi o principal motor para o êxito de uma filarmônica em relação a outra na mesma cidade ou região. Ora, o fator de êxito da filarmônica em relação a outros tipos de conjunto se evidencia na capacidade sonora, no poder se deslocar, por usar instrumentos que pelo menos no que durar uma apresentação pode suportar chuva ou sol forte, coisa que um conjunto de cordas não pode realizar. Mas entre uma banda que tenha em sua frente um compositor e outra que precise encomendar arranjos em cidades vizinhas, vence a que atende rapidamente

à visita do político, ao falecimento de uma autoridade, a uma nova demanda religiosa.

AS CATEGORIAS DA DIMENSÃO DO COMPOR

Dediquei toda a apresentação deste artigo para assinalar a importância da composição para a banda de música, e de como os numerosos arquivos de partituras manuscritas demonstram essa relação. Em uma primeira parte seguinte, a prática composicional, me referi ao instrumental disponível, as funções instrumentais, as formas de composição, os nomes de compositores de significado nacional e/ou regional. Tudo isso para me permitir retomar, neste momento, as categorias da dimensão do compor, uma ideia própria e inédita sobre a existência de uma série de gatilhos ou circunstâncias que agem durante o processo criativo para a banda de música, que foram levantados na minha tese de doutorado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2015, que foram avaliados por Paulo Costa Lima e Wellington Gomes, meus orientadores, e que vou procurar reexpor em linguagem mais simplificada e objetiva que a que o labor acadêmico nos exige.

São seis categorias listadas, cada uma delas subdivididas em três tópicos: “Preservação e transformação da tradição”; “Movimento”; “Ímpeto”; “Propedêutica”; “Repetição”; e “Relação do compositor com seu meio”.

Para mim, atualmente, ficou claro que esses processos mentais/musicais existem e devem ser conhecidos para o incentivo aos novos compositores, ao lado da preparação musical teórica básica e do conhecimento dos elementos de prática do compor listados na primeira parte deste artigo.

As categorias da dimensão do compor influenciam a ideia inicial, o impulso e o ato de criar, aplicada à banda filarmônica, e conhecê-los implica na continuidade da prática de criar. Entre os mestres tradicionais, compor era uma praxe, embora não só o mestre possa criar nova música dentro de uma filarmônica. Ao sabermos que essa música é criada dentro dos mesmos pilares da música europeia, podendo ser plenamente realizada por partituras formais, podemos dizer que o que par-

ticulariza a escrita do mestre de banda é a apropriação e transformação desses elementos técnicos em função do contexto.

CATEGORIA 1: “Preservação e transformação da tradição”: licença histórica, pilares transformáveis e antiga e nova vanguarda.

Esse é um caminho em pista dupla, no qual, por um lado, se procura preservar os ganhos que a tradição nos legou ao tempo em que procuramos criar elementos de transformação que os permitam permanecer vivos.

Isso envolve uma licença histórica para a minha experiência, em que – assim como em outras formas de arte – só se experimenta a mudança depois de conhecer o formal.

Os pilares transformáveis são justamente os elementos de forma e função sobre os quais devemos criar novas composições. Não dá para continuar ou modificar nada que se destina à filarmônica sem conhecer onde está o canto, o contracanto, o centro e a marcação, assim como as formas de determinados estilos.

Sobre a antiga e nova vanguarda, podemos dizer que os velhos mestres eram a vanguarda do seu tempo: devemos ser a vanguarda do nosso. Examinando o repertório clássico das bandas filarmônicas e mesmo os dobrados militares, vamos ver traços de contemporaneidade em relação à sua época. No caso das bandas de música norte-americana, podemos avaliar o exemplo da música patriótica de John Phillip Souza *versus* a banda militar de Jim Europe.⁴ A música de Souza é muito bem feita, mas anacrônica. A música de Europe quer ser o mais moderno possível e ainda se referir ao problema da representatividade do povo negro. A primeira vertente gerou as categorias de *marching band* escolares; e a segunda, o *jazz*.

CATEGORIA 2: “Movimento: fator rítmico na condução, retexturização e contribuição melódica ao movimento”.

Existe uma diferença fundamental na composição visando o movimento nas bandas filarmônicas e nas fanfarras. Nesta, se procura criar

4 James Reese Europe, jovem maestro negro que, convocado à I Guerra Mundial, acrescentou ritmos sincopados e cenas de sapateado às suas apresentações para a população civil da França, que teria sido fundamental para o futuro gosto pelo *jazz*.

música que proporcione o máximo movimento ao conjunto, para apreciação de pessoas que se encontram paradas. Na filarmônica, se procura criar uma música que movimente as pessoas.

O fator rítmico na condução trata de atitudes composicionais derivadas da solução de acompanhamento envolvendo desequilíbrio – equilíbrio e relação entre centro e marcação. A primeira é a interposição de ritmos regulares entre um discurso sincopado, refere-se à criação em partitura de algo que dê uma ideia de mobilidade, é um problema composicional que vem sendo resolvido pelos mestres-compositores há muito tempo, a depender da sua necessidade. Para os tempos solenes e para o dobrado, se tratava de prover o enchimento que nós simplesmente chamamos “centro”, que foi definido academicamente como “acompanhamento rítmico-harmônico”.

O que chamamos de retexturização é o conjunto de soluções escritas para trazer aos instrumentos de sopro a movimentação dos instrumentos populares. A movimentação interna de qualquer música se deve à capacidade de fazer mover as melodias principais, melodias secundárias e formas de apoio a essas melodias. Isso parece tranquilo em relação aos estilos tradicionais surgidos para a formação sopro-percussão. A retexturização é a capacidade de trazer para banda os movimentos dos instrumentos populares, como a sanfona e a viola, por exemplo, ao se criar arranjos de músicas populares.

E a contribuição melódica do movimento é o que, para além do que nos induz o centro e a marcação, as melodias aplicadas à banda de música influenciam no desejo de se movimentar. Quando falamos do movimento sendo construído a partir da relação centro-marcação, eis o caso que nos dá mais na vista. Mas há um impulso melódico que induz ao movimento, e aos diversos tipos de movimento. Nos ritmos binários de marcha, o gesto principal é a antecipação do próximo primeiro tempo, por ligadura. Eu pessoalmente ouvi, em Minas Gerais e em Mucugê, tocarem o dobrado os músicos com a sua primeira parte modificada nesse sentido. A outra grande contribuição melódica ao movimento, esta em direção à dança, é o tangado, que modificou o dobrado na Bahia. A síncope que por certo tempo não era escrita, mas executada. Quando passou a ser grafada, gerou o tango brasileiro, choro, maxixe.

CATEGORIA 3: “Ímpeto: demanda, progresso e competição”.

Entendemos como ímpeto composicional na banda filarmônica o impulso imediato para criação de uma música. O ato de criar para banda de música, além de requerer conhecimento histórico e técnico, pode ser influenciada emocionalmente, por seu contato com a comunidade e outros grupos e líderes.

O ímpeto composicional pela demanda é motivado pela utilidade perante um evento futuro. Se há solenidade, cria-se um dobrado. Se for uma apresentação para público-ouvinte, oportuniza-se a polaca ou a fantasia. Morreu alguém, uma marcha fúnebre. Por essa questão de se referir a fatos, datas e pessoas, em comunidades pequenas, a composição acaba por ser mais evidentemente um compromisso autor-comunidade. Impulso composicional pelo progresso é o compor motivado pela evolução técnica do conjunto. O compositor de filarmônica não é um profissional independente. Geralmente, sua criação se vincula a um conjunto criado ou mantido a duras penas dentro de uma comunidade de limitados recursos materiais. Entre as biografias de compositores apresentadas aqui, o caso que mais me ocorre é o de Isaias Gonçalves Amy, que, na condição de ferroviário, residiu em várias cidades e criou para os conjuntos disponíveis um conjunto heterogêneo de obras.

A criação musical impulsionada pela competição se diferencia do que chamei de progresso porque aqui o ímpeto não provém do crescimento do seu conjunto, mas do progresso do conjunto rival. A competição está no DNA da banda de música e graças a ela muita música de boa qualidade foi criada nas cidades do Brasil. Isso inclui além da competição por criar uma nova música melhor que a adversária, os famosos episódios de “roubo de músicas” que não se davam por incompetência, mas para tirar dessa banda adversária e seu mestre o gozo composicional subtraindo-lhe o ineditismo de uma música prometida à comunidade. Claro que existe uma série de episódios de conflito relacionada a essa prática.

CATEGORIA 4: “Propedêutica: discurso técnico, discurso ético e discurso histórico”.

Nos referimos aqui à motivação de se compor com base no que se diz – principalmente por parte do mestre, mas também pelos seus pre-

sidentes – sobre a própria banda. Todo mestre de bandas discursa nos ensaios, e isso vai formando a cabeça do músico, que não será somente um leitor-tocador de partitura. Por parte do mestre, informações sobre composição ou algo que induza à composição. E seu discurso ético, sobre o que significa fazer parte de uma banda, pode do mesmo modo gerar uma música ética; se seu discurso histórico pode nos motivar a dar continuidade a essa história.

O discurso técnico se diferencia da preparação do contra-mestre os dos cursos dirigidos a jovens compositores por se dá no coletivo, em meio aos ensaios da banda, não só esclarecendo como se realizar certos trechos como também criticando passagens principalmente em novas músicas, que não são adequadas ao fluir.

A composição para uma banda pode ser resultado de uma fala motivacional, o discurso ético, mesmo que ele quando feito não se destine diretamente ao compor. Criticar, por exemplo, o arranjo simplista de música comercial é um discurso ético. Quando o meu primo maestro Elton Oliveira diz “banda sem bombardino é igual missa de tarde, não tem graça”, é um discurso ético.

Somos responsáveis por dar prosseguimento a uma arte muito antiga, que é o conjunto de sopros e percussão. No discurso histórico, encontramos justificativa para que tudo que realizamos ao compor para filarmônica se refere ao passado e à responsabilidade com o futuro. Em um texto de jornal citado no presente artigo, as obras novas de Amando Nobre são comparadas positivamente às de Heráclio Guerreiro, ou seja, o jornalista cria um discurso histórico para incentivar que o mais jovem continue a compor nesse sentido. Quando eu mesmo revisei e disponibilizei um novo, completo e seguro arranjo do Hino ao N. Sr. do Bonfim, que fosse executado por 12 bandas de música na Colina Sagrada em 2010, coloquei no rodapé “depois de Waldemar da Paixão”, por ter usado como base o arranjo mais confiável até aquele.

CATEGORIA 5: “Repetição: reafirmação da forma, reafirmação do discurso musical e reflexão”.

Entre as categorias da dimensão do compor que elencamos, a mais recorrente é que em bandas de música se prevê estruturalmente o uso da repetição, em suas diversas formas: reescrita, ou por *Ritornello*, ou por

pulos via sinais de “S” e “O”. A ideia de repetição influencia na criação como a ideia de desenvolvimento age na música de concerto.

Por reafirmação da forma entendemos que a repetição reafirma a forma escolhida; reafirma um discurso característico e também pode gerar uma reflexão, uma ressignificação musical. Pode ser verdade que – sem ao menos examinar a partitura – podemos visualizar um chorinho ou um dobrado, na sua forma rondó, mas a sucessão entre solista e *tutti* reafirma a polaca, a sucessão entre andamentos diferentes reafirma a fantasia.

A motivação no ato de compor também pode vir da reafirmação do discurso musical. Você encontra a linha melódica ideal e a imagina aplicada ao que se espera de determinado estilo. A repetição por meio de barras duplas nas primeiras partes, fortes e trios dos dobrados cria uma sensação de afirmação tão consolidada que, quando por razões de tempo disponível, tocamos um dobrado sem as repetições, ocorre uma sensação de vazio, de que ainda não era a hora da nova parte se instalar; do mesmo modo, nas fantasias e polacas, a intervenção do *tutti* com repetição vem estabelecer contraste ou afirmação ao que foi “dito” pelo solista.

Reflexão é a ideia que o mesmo texto musical não é percebido de maneira igual quando ele surge pela primeira vez, quando ele é repetido por *Ritornello*, quando ele retorna apenas uma vez através de um sinal de Segno e finalmente quando ele surge para concluir um dobrado. O uso frequente do *Ritornello* na música de banda significa duas vezes a verdade. A volta ao “S” pode significar repensar, refletir. Em termos de forma musical mesmo, é o princípio do Rondó, da volta à ideia principal, mas o efeito psicológico nos dobrados seria pensar a volta à primeira parte como uma preparação para o momento mais reflexivo da peça, que é o trio, e a volta à introdução, depois deste, como uma superafirmação da dinâmica forte e da linha melódica principal.

Dobrado:

Intro – 1ª parte 2 x – 2ª parte (o forte) 2 x – 1ª parte uma vez – Trio.
1ª parte 1 x, Fim.

Afirmação – afirmação e reflexão – nova afirmação – reflexão – pura reflexão – rereflexão.

Para essas repetições de partes não se tornarem tão mecânicas, usa-se pontes, ligando do fim da segunda parte para cima, e depois uma nova ponte descendo da repetição da 1ª parte em direção ao trio.

CATEGORIA 6. “Relação entre o compositor e o seu meio: contraponto, pertencimento e naipe”.

Esse derradeiro discurso sobre as categorias da dimensões do compor para uma banda filarmônica busca situar a relação do compositor e o meio que o cerca como fator impulsionador da criatividade: em que medida não só a estrutura ou instrumental disponível influenciam na composição como também o estado de espírito do músico enquanto indivíduo; na sua relação com a parte individual, contrapontística, a ele confiada; a sua relação de pertencimento com a bandeira da instituição e sua identificação com o naipe ao qual pertence.

Acreditamos haver uma relação de contraponto entre a banda de música e seus compositores. Para diferenciar da técnica de combinação polifônica, poderia muito bem utilizar a palavra “contraponto” entre aspas, já que aqui se pretende traçar um paralelo entre a linha melódica principal e sua paralela com a filarmônica como linha principal e o compositor como seu paralelo. Então, no caso de Heráclio Guerreiro, a Terpsícore é a linha principal e a cada necessidade surge um contraponto, que é a nova obra de Guerreiro. Mas também pode haver a personalidade forte de Júlio Cezar Souza como linha principal e a Filarmônica 23 de Dezembro como o contraponto, sempre a postos para dar vida a essa nova composição.

A relação de pertencimento é a que dá origem a expressões como “eu sou Minervino” ou “eu sou Lira” em uma mesma cidade. O samba de Adoniram Barbosa de 1965 dizia: “tocar na banda, pra ganhar o que? duas mariolas e um cigarro Iolanda”.⁵ Se entre os músicos não se vislumbra recompensa material ao participar do conjunto, entre os diretores e mestres se chega a gastar para manter esse conjunto. E entre chefes, músicos e público se cria uma relação de identidade muito mais sentida em alguns casos que aos clubes de futebol. Isso se torna mais

5 Consta que Adoniram Barbosa iniciou-se em música em uma filarmônica.

perceptível em cidades históricas com mais de uma banda, a exemplo de Cachoeira. No fator que nos interessa, a composição musical, assinamos a ideia de pertencimento como um dos fatores capazes de impulsionar a criação musical. Não estamos compondo para instrumentos, mas para pessoas.

O melhor exemplo que me ocorre de vincular a ideia de naipe ao impulsionamento da criação musical é a Polaca Maria Almeida, um exemplo de beleza e conhecimento das possibilidades do trompete, realizado por um compositor que foi excelente trompetista. Num desses encontros de bandas de música, lembro-me de ter ouvido de um músico: “sou clave de fá, metaleiro, trombonista, filarmônico, instrumentista e músico”. A frase me chamou a atenção por desfilar, em ordem inversa, uma série de pertencimentos que vai se iniciar na questão do naipe. Ele inicia se identificando como leitor da clave dos graves, de um instrumento de metal, que é o trombone, pertencente a uma filarmônica, portanto, ele é um instrumentista, músico. Enfim, a cidade de Cachoeira tem duas bandas filarmônicas que todos os anos formam turmas de clarinetistas, de saxofonistas. A banda da cidade vizinha, Maragogipe, para cada madeira, cria dez trompetistas e trombonistas. O impulso composicional leva em conta esse clima. Ser tubista é ter estado de espírito de tubista.

À guisa de conclusão, devo dizer que nem todo compositor de filarmônica tem que se tornar um profissional, mas pode se tornar. Eu tinha apenas 12 anos quando criei a minha primeira peça, a *Valsa João Sacramento Neto*, justamente em homenagem ao meu mestre. De lá pra cá nunca parei de compor, nunca parei de aprender com os antigos e propor novas alternativas de expressar musicalmente novos sentimentos e fazer a banda filarmônica ocupar seu lugar de fricção com a sociedade.

Apresentado o universo composicional das bandas de música, sua prática composicional e suas dimensões motivacionais que tanto foram importantes para o sucesso do conjunto na sociedade, resta-nos, a título de conclusão, abrir alguns parágrafos sobre a composição hoje.

A COMPOSIÇÃO E A ATUALIDADE DAS BANDAS

A composição, como fator de sucesso da banda filarmônica, está mais intimamente relacionada – dentre as dimensões motivacionais descritas – à demanda e ao progresso. Ou seja, à existência de encomenda e a ter quem execute. Houve um período recente em que as bandas filarmônicas pareciam anestesiadas enquanto, além do fenômeno mundial da música de consumo gravada ou filmada – outros tipos de oferta musical tentavam ocupar seu lugar. Então, não havia procura, não havia motivação e não havia compositores. Desde o final do século xx, começaram a surgir composições de Igayara Índio, porque os festivais de Filarmônica – inicialmente, o do Recôncavo, depois, os Encontros, que passaram a existir, começaram a demandar músicas novas; e começaram a surgir novas músicas de Fred Dantas para a sua Oficina de Frevos e Dobrados e também para renovação de bandas outras. O Festfir já havia criado uma categoria para composições inéditas. No Encontro de São Félix que o sucedeu, já em várias edições sem caráter competitivo, pude ouvir composições de novos talentos das filarmônicas.

Essas demandas de música nova devem acompanhar o ímpeto que os festivais vêm ganhando em cidades como Morro do Chapéu, Belmonte, Ipirá, Serrinha e outras, para incentivar a retomada do ineditismo. A jovem e significativa associação Filarmônicas Unidas na Bahia também poderia entre suas ações criar um concurso de composição. E na relação com a sociedade em geral, não sendo como no passado de estreitas relações de músicos adultos com provedores – mas uma atualidade onde as bandas ganharam contornos de projeto de inclusão social financiado por políticas públicas – incentivar que os nomes de benfeitores, políticos e senhorinhas sejam substituídos por temáticas urgentes no Brasil, como proteção ao meio ambiente, direito à variedade cultural e social, liberdade de expressão e de gênero na democracia.

REFERÊNCIAS

DANTAS, F. *Composição para bandas filarmônicas, atitudes inovadoras* s. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015

DANTAS, F. *Teoria e leitura da música para as filarmônicas*. Salvador: Casa das Filarmônicas, 2008.

REMEMORANDO HERÁCLIO GUERREIRO NO CARNAVAL DE MARAGOGIPE. Disponível em: https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fstatic.wixstatic.com%2Fmedia%2F13a7f9_adoa50b3762a4233ba72dao76eb1048b~mv2.png%2Fv1%2Ffill%2Fw_448%2Ch_558%2Cal_c%2Cq_85%2Cusm_0.66_1.00_0.01%2Fher%2525C3%2525A1clio%252520Guerreiro%252520Cinza%2525203_ed.webp&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.remhgcarnavaldemaragogipe.com.br%2F&tbnid=disU4gG81AU2fM&vet=2ahUKEwinm42susHvAhUG3RokHW4KBPQQMygAegQIARAU.i&docid=nYd-eVAkUyfhOM&w=448&h=558&q=her%C3%A1clio%20guerreiro&ved=2ahUKEwinm42susHvAhUG3RokHW4KBPQQMygAegQIARAU. Acesso em: 11 mar. 2021.

SOCIEDADE FILARMÔNICA 25 DE MARÇO. [*Estevam Moura*]. Feira de Santana, BA, 31 jul. 2020. Facebook: https://www.facebook.com/sociedadefilarmonica25demarco/?__tn__=-UC*F. Disponível em: <https://www.facebook.com/sociedadefilarmonica25demarco/photos/213593373361701> Acesso em: 11 mar. 2021.

SOCIEDADE FILARMÔNICA 25 DE MARÇO. [*Tertuliano Santos*]. Feira de Santana, BA, 3 ago. 2018. Facebook: https://www.facebook.com/sociedadefilarmonica25demarco/?__tn__=-UC*F. Disponível em: <https://www.facebook.com/sociedadefilarmonica25demarco/photos/267990981896408>. Acesso em: 11 mar. 2021.

WIKI FILARMÔNICAS. *Manoel Tranquilino Bastos*. [200-]. Disponível em: https://filarmonicas.fandom.com/pt-br/wiki/Manoel_Tranquilino_Bastos?file=Tranquilino_Bastos_%281850-1035%29.jpg. Acesso em: 11 mar. 2021.

Sobre mulheres e bandas filarmônicas: breves relatos históricos e reflexões sobre o estado da presença das mulheres em agremiações musicais no estado da Bahia

Laurisabel Maria de Ana da Silva

As relações construídas entre mulheres e filarmônicas dentro dessas agremiações musicais despertou minha atenção desde o princípio de minha formação enquanto musicista, na medida em que esses grupos musicais tiveram influência na minha educação musical, no descortinar da diversidade de possibilidades de práticas na área de música e direcionamento profissional. O interesse aumentou quando pesquisando os jazes, como ficaram conhecidas as *jazz-bands* que atuavam em Salvador e outras cidades do estado da Bahia na primeira metade do século XX, refleti que poderia existir uma relação entre o fato de ser geralmente interdito às mulheres tocarem determinados instrumentos musicais e suas participações nesses grupos como instrumentistas de uma forma geral. Essa proibição poderia ter conexão com uma das construções machistas que atribuiu ao homem o espaço da rua e à mulher a casa e tam-

bém com a aparente pouca participação das mulheres em filarmônicas. (SILVA, 2014) Até onde pude apurar em formações musicais tais como os jazes, as mulheres só poderiam atuar como cantoras. Considerando que jazes e filarmônicas tinham relações íntimas, as segundas fornecendo musicistas, compositoras(es) e arranjadoras(es) para as primeiras e que a participação das mulheres em bandas filarmônicas só se tornou efetiva e documentada de maneira mais eficiente a partir da segunda metade do século XX, especificamente na década de 1960 (MOREIRA, 2017; PEREIRA, 2017), as conexões possíveis se tornaram ainda mais importantes para a compreensão desses dois importantes agrupamentos musicais para a cultura do estado e de como as questões envolvendo gênero os impactaram/impactam.

Com o caminhar das pesquisas sobre os jazes, foi possível fortalecer esta percepção de que a dificuldade enfrentada pelas mulheres para participar da vida musical pública das cidades – já que segundo os depoimentos colhidos durante as pesquisas para composição da dissertação de mestrado às mulheres era permitido somente as performances domiciliares e em ocasiões espaciais – influenciava na participação nesses grupos musicais. Não poder frequentar as filarmônicas e escolher instrumentos que não fossem considerados próprios para elas concorreu para que as mulheres tivessem trânsito limitado de funções dentro dessas agremiações musicais. Assim se pode notar a importância das bandas filarmônicas na constituição do ambiente cultural e musical das cidades que as possuem; se pode notar também como questões tais quais as de gênero podem ser influenciadas e influenciar esses mesmos ambientes. Também se pode perceber o quanto as interdições praticadas socialmente encontrando lugar para serem reproduzidas nesses agrupamentos musicais concorreram para impedimentos e invisibilizações das participações das mulheres nesses e possivelmente em outros grupos musicais que tenham/têm contribuído para a educação musical e profissional em música através dos tempos.

A partir destas reflexões, o presente texto se propõe a discutir a presença das mulheres nas bandas filarmônicas no estado da Bahia. As análises se realizarão tanto através de informações históricas acerca da existência de filarmônicas compostas somente por mulheres no estado

como através de reflexões extraídas da fala de mulheres que atuaram ou atuam em bandas em tempos mais recentes, dentro e fora da Bahia. As discussões serão entrelaçadas com pensamentos elaborados no conjunto que compõe os estudos feministas, principalmente em seus aspectos que têm ligação com os estudos na área musical, porém não se retendo somente neles. É objetivo ainda deste artigo contribuir para a composição da história das filarmônicas no estado e consequentes reflexões acerca da importância dessas agremiações na vida cultural, musical e educacional. Para tanto, se faz necessário englobar diversos aspectos discursivos e dar visibilidade ao trabalho das mulheres nesses conjuntos musicais se constitui em uma das etapas nesse processo.

Além disso, acrescidas a essas informações históricas, estarão presentes relatos citando filarmônicas que foram coletados durante as pesquisas de campo para a confecção da minha dissertação de mestrado sobre os jazes atuantes em Salvador. Estarão presentes também algumas das experiências que vivi enquanto musicista nesses grupos musicais em conjunto com vivências de colegas que também atuaram em grupos nos quais atuei e em outras filarmônicas da cidade de Salvador e do estado da Bahia com a intenção de construir reflexões amplas a respeito do que e como é ser mulher e atuante nessas agremiações musicais. Assim, com essas características, a etnografia, procedimento metodológico utilizado como uma das bases dos estudos em etnomusicologia (MYERS, 1992), se fez presente enquanto parte integrante da metodologia utilizada para a confecção deste texto. Também é importante frisar que os relatos baseados nas experiências vividas em filarmônicas aqui apresentados são importantes modos de compreensão da história desses grupamentos, na medida que histórias de vida vêm sendo utilizadas como importante ferramenta para o aprofundamento da compreensão de processos históricos e culturais. (MEIHY, 1998) É importante também salientar, refletindo sobre minha posição enquanto pesquisadora de temas correlatos ao proposto e para quem “a experiência pessoal por que passa e os dados que coleta não estão completamente dissociados” (SEEGER, 1980, p. 25) que minhas vivências enquanto participante desses grupamentos foram importantes para as escolhas temáticas e metodológicas realizadas durante o processo de escrita aqui apresentado. Julgo ser importante então

situar minha fala (HARAWAY, 1988) como ex-integrante de corpos de filarmônicas atuantes no estado da Bahia, mais especificamente na cidade de Salvador durante o período de graduação e mestrado como instrumentista, integrante do naipe das flautas. Assim, convivi e presenciei as rotinas desenvolvidas pelos grupos dos quais fiz parte, participei de eventos na cidade de Salvador e em outras cidades do estado, conheci um pouco de suas histórias e das de outras sociedades filarmônicas, dessa forma, sentindo, percebendo e compreendendo melhor a importância dessas agremiações para o cenário musical baiano e também da presença das mulheres nelas, concorrendo para a tentativa da construção de um cenário diverso no meio cultural e musical do estado.

RELATOS DE EXPERIÊNCIAS DAS MULHERES EM FILARMÔNICAS NA BAHIA ATRAVÉS DO TEMPO

Embora os estudos sobre o trabalho das mulheres em Música estejam sendo ampliados nos últimos anos, é importante apontar as dificuldades encontradas para o caminhar dessas pesquisas, muitas vezes provocadas pela escassez de materiais que retratem as atividades laborais das mulheres na área musical. As reflexões realizadas por Laila Rosa e integrantes do grupo de pesquisas e experimentos sonoros Feminaria Musical, no texto “Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões” (2013), apontam para a pouca quantidade de estudos na etnomusicologia e nas subáreas correlatas da área de música – educação musical, performance e composição – que correlacione gênero, mulheres e música. Levando em consideração que bandas filarmônicas se constituem em espaços importantes para a educação musical e para o desenvolvimento de práticas composicionais e performáticas, é possível inferir que essa escassez se repete nos estudos realizados sobre e nesses espaços tanto no que diz respeito a pesquisas envolvendo o trabalho das mulheres em filarmônicas como na invisibilização do trabalho desenvolvido pelas mulheres nesses grupos musicais.

Nesse sentido, recordo que ao iniciar o processo de entrevistas de campo para a realização do curso de mestrado, diferentes percepções nos discursos tanto de homens quanto de mulheres, no que tange à presença

ou não destas últimas atuando junto a conjuntos musicais, tais como os jazes e filarmônicas, apareciam com frequência. Em boa parte deles, as mulheres apareciam como frequentadoras de clubes ou festas particulares, em alguns casos, dançarinas profissionais, porém não como *performers*. Depoimentos tais como o de Maria das Dores de Ana da Silva, que costumava acompanhar os jazes em festas nas vizinhanças de sua casa no bairro da Barra, na cidade de Salvador, corroboravam com a ideia de que *“Naquela época (período de autuação dos jazes que como dito anteriormente extraíam boa parte de sua força de trabalho das filarmônicas ativas na época), as mulheres não tocavam em público; as mulheres só tocavam em família!”*. Assim como a seguinte fala de Frederico Meireles Dantas, conhecido como Fred Dantas, regente de diversas filarmônicas e realizador de projetos que envolvem esses grupos musicais, se referindo ao mesmo período: *“Só cantando! Mulher musicista é a coisa mais difícil do mundo, só veio aparecer agora nos últimos tempos, que tem esse negócio de mulher tocar. Mulher canta!”*.

Esses registros que falam da não presença das mulheres nas esferas musicais públicas contrastam com outros históricos que afirmam a presença de mulheres em filarmônicas no que diz respeito ao estado da Bahia. Algumas dessas notícias dizem respeito a grupos formados somente por nós. Foi o que me relatou, por exemplo, Fred Dantas na mesma entrevista à qual pertence o trecho citado no parágrafo anterior. Nessa parte da entrevista, Fred diz *“Agora tinha filarmônica só de mulher... A cidade se chama Belmonte e a filarmônica se chamava Cruzeiro do Sul. Só tinha mulher. Era uma filarmônica de moças e senhorinhas”*. A cidade de Belmonte está localizada no sul do estado da Bahia, tem uma banda filarmônica ativa e todos os anos organiza um encontro de bandas que reúne agremiações da cidade e de outras regiões do estado.

Se nos transportamos ao momento em que geralmente se pensa que ter uma ocupação fora de casa não era visto com bons olhos quando se tratava de mulheres, em que mesmo o imaginário social e o corpo de leis construído pelo governo central desestimulava as mulheres às incursões profissionais de toda ordem que as levassem para outro ambiente que não o doméstico (PARANHOS, 2006), vamos encontrar a existência de outras maneiras de pensar a existência social, cultural e econômica das mulheres e outras formas de viver protagonizada por

elas, principalmente se levarmos em consideração configurações raciais e pertencimentos regionais. Nesse sentido, a existência de grupos, como esse citado por Fred Dantas, chama atenção porque embora esse seja o único relato dando conta da existência de uma banda filarmônica formada por mulheres na primeira metade do século xx na Bahia, esse não é um relato isolado na região Nordeste. Marcos Moreira, em livro intitulado *Mulheres nas Bandas de Música* (2017), traz informações sobre a presença de bandas com essas características por exemplo nos estados de Pernambuco, Alagoas, Paraíba e Sergipe.

Embora não tenham sido encontradas maiores informações sobre a banda filarmônica de mulheres formada na cidade de Belmonte, é possível realizar algumas inferências e reflexões a partir do relato de sua existência e do cruzamento com outras similares presentes nas pesquisas descritas por Marcos Moreira em seu livro. A formação de tais bandas, a despeito da interdição da participação de mulheres em bandas mistas, tinha a intenção de oferecer oportunidades para educação das mulheres e dos grupos sociais aos quais elas pertenciam. Também poderiam ter algum cunho religioso, caso atuassem em atividade em igrejas, por exemplo. No que diz respeito à educação geral e musical das mulheres, julgo ser útil traçar um paralelo com a existência durante o século xx de instituições educacionais que se ocupavam da instrução de jovens filhas e filhos das classes trabalhadoras com finalidades filantrópicas de direcionamento profissional. Esse é o caso de algumas filarmônicas compostas por mulheres citadas por Moreira (2017). Suas fundações atendiam ao entendimento da importância do contato musical para o amadurecimento da vida em sociedade dessas meninas e mulheres; ainda pensava ser essa iniciativa construtiva para o amadurecimento cultural das cidades onde esses conjuntos atuavam.

Ainda envolvendo questões sobre os ambientes que circundavam a criação de filarmônicas de mulheres e os pensamentos que os podem ter direcionado, existiam instituições que se dedicavam à preparação das mulheres para a vida em sociedade – entendendo esta como sendo a convivência em círculos socioculturais tradicionalmente constituídos, tais como igrejas, círculos familiares, festas em associações e clubes, entre outros eventos –, para os cuidados da casa, dos maridos e das(os)

filhas(os). Essa preparação incluía aulas de música, com a intenção de concorrer para o entretenimento das famílias e o embelezamento sonoro dos lares, como lembra Kleyser Seixas (2006) em reportagem temática sobre a Escola Katy White, espaço destinado à educação de moças pertencentes às classes altas da cidade de Salvador e que contava com, entre outras aulas, classes de música. É importante constatar quais as conexões presentes entre educação e, por similaridade e consequência à educação musical, e mulheres. Guacira Lopes Louro (1997) discute, entre outros assuntos, as percepções que conectam as relações familiares, educacionais e as mulheres, persistentemente reforçando as ideias de que o espaço escolar é uma extensão do espaço residencial e de que somente às mulheres cabem as funções conectadas à educação. Situação que ressaltou envolver a educação em ambientes domésticos e em escolas e que ainda é frequente em nossos dias. Em entrevista realizada para aferição da situação das mulheres no mercado de trabalho em Música, Priscila Harder Annunziatto (2020) reflete que a presença dos homens entre o corpo docente na educação musical ainda é menos frequente que a participação das mulheres. Segundo ela, a vista de um homem em sala de aula causa ainda um certo estranhamento em algumas pessoas. É importante também perceber que a educação que importa nesses contextos apresentados é a das outras pessoas – filhas(os) e sociedade em geral – não a própria educação, assim como os cuidados consigo também não são citados. E aqui se faz necessário notar que as filarmônicas citadas por Marcos Moreira em seu livro foram idealizadas e regidas em sua grande parte por homens, o que pode ser um indício que esclareça esse aparente esquecimento em considerar a educação e os cuidados das mulheres em si, sem que esses cuidados estivessem compulsoriamente conectados com os grupamentos sociais aos quais pertenciam ou às suas famílias, especialmente maridos e filhas(os). Quanto à sua fundação e regência, ainda não foram encontradas maiores informações sobre quem teria exercido essas funções na Filarmônica Cruzeiro do Sul.

Refletindo sobre outro viés acerca da existência dessas formações compostas por mulheres, é recorrente e inequívoca a observação de que mulheres são socialmente postas às margens por condições ligadas ao fato de serem mulheres, mas também conectadas à sua raça, sexuali-

dade, idade, etnia ou pertencimento regional – o que se pode se conectar às discussões no caso das mulheres integrantes das filarmônicas de Belmonte e de outras formadas em outros estados nordestinos. A partir daí, se pode pensar que elas experienciavam e experienciam questões ligadas ao machismo, visibilidades, invisibilidades e à emancipação das mulheres enquanto grupamento de forma distinta das mulheres que gozam de condições hegemônicas, tais como brancas e sudestinas. É o que pontua Sueli Carneiro (2003) se referindo aos modos como mulheres negras são tocadas por outras vias opressivas e que geralmente não são discutidas pelos estudos sobre as mulheres que se baseiam no olhar construído hegemonicamente sobre nós. No que tange às filarmônicas de mulheres como a de Belmonte, o que parece ser diferente pode dizer respeito à condição distinta vivenciada por mulheres na região, que tal qual as mulheres negras estavam no mundo do trabalho e conseqüentemente nas ruas como maneira de sobrevivência e antes que mulheres em outras condições iniciassem as lutas por direito a esses dois espaços. Assim, a existência de filarmônicas com essa configuração no Nordeste do país pode ser discutida a partir de outras percepções a respeito dos diferentes atravessamentos que atingem as vidas das mulheres. Ainda nesse quesito, Laila Rosa e as(os) integrantes do grupo de pesquisas e experimentos musicais Feminaria Musical (2013) chamam atenção para a importância de se expandir os horizontes epistêmicos quando se está efetuando pesquisas sobre o trabalho das mulheres na área de música. Analisar o trabalho em música realizado por mulheres implica pensar nos contextos socioculturais, econômicos, filosóficos e políticos nos quais elas estão inseridas. E esses contextos influenciam diretamente nas possibilidades que elas têm de produzir musicalmente e de que maneiras essas possibilidades se materializam.

Continuando a refletir sobre bandas filarmônicas exclusivamente de mulheres no estado, porém dando um salto no tempo, Marcos Moreira (2017) traz o exemplo da filarmônica Orquestra Feminina do Recôncavo, fundada no ano de 2001 por Ivonete Cerqueira Reis, que também desempenhava as funções de maestrina e mantenedora da banda já nos momentos iniciais do projeto, o que contrasta com os exemplos de bandas de mulheres colhidos pelo mesmo pesquisador, que tinham re-

gentes à frente e homens enquanto fundadores e/ou mantenedores. Em entrevista reproduzida no livro publicado por Marcos Moreira, Ivonete Cerqueira comenta que um dos primeiros desejos era reunir meninas e mulheres, formar uma banda para tocar em um importante festival da região e assim demonstrar ser possível constituir um grupo musical somente com instrumentistas. Ainda segundo Moreira, as atividades dessa agremiação musical foram interrompidas no ano seguinte e retomadas em 2011, ganhando um outro impulso com uma maior procura por parte das mulheres, que, no primeiro momento de atividades, ainda se sentiam intimidadas em atuar em sociedades filarmônicas, muitas vezes por estarem habituadas a ver os homens serem componentes majoritários desses grupos.

Nessa segunda fase, as mulheres também procuram instrumentos que não procuravam comumente, o que faz despontar nesse lapso de tempo o interesse das participantes do projeto por instrumentos musicais cujo discurso sociocultural associava e ainda associa ao universo masculino, tais como tuba, bombardino e trombone. Esse movimento demonstra a possibilidade da construção de um outro discurso, diferente daquele que afirmou e reafirmou que mulheres tinham espaços de atuação limitado, pensamento validado inclusive por setores das ciências através dos tempos consolidando a ideia de que “[...] certas desigualdades socialmente relevantes são marcadas e legitimadas por uma explicação que as representa como tendo raízes naturais” (STOLCKE, 1991, p. 101), ou seja, mulheres são tratadas de maneira desigual e excludente por serem supostamente destituídas de características para a convivência e atuação em sociedade que naturalmente teriam sido dadas somente aos homens. Além dessa interdição de espaços e dificuldade de acesso às atividades, essas ideias também delegavam aos homens, supostamente levando em consideração a “natureza” intrínseca dos dois gêneros, decisões sobre os modos de viver e performar no mundo que somente deveriam ser tomadas por quem viveria e demonstraria essas vivências ao mundo através de seus corpos, no caso, as mulheres. Esse comportamento atinge também a esfera das práticas musicais, na medida em que estas são organizadas por seres humanos e acontecem em contextos culturais, sociais, políticos e filosóficos construídos por

humanos, espelhando assim hábitos e percepções presentes em diversos contextos (BLACKING, 1974; MERRIAM, 1964), não constituindo mundos fora do mundo.

O largo intervalo de tempo verificado na constatação da existência de bandas filarmônicas formadas somente por mulheres na Bahia, detectado durante a escrita deste texto, levanta algumas discussões. Uma delas é a incerteza se de fato não teriam existido outras bandas filarmônicas compostas somente por mulheres nesse intervalo de tempo ou se existe uma subnotificação que atingiria o corpo de grupos atuantes através dos tempos, já que “[...] realizar um histórico sobre as bandas de música no Brasil é se deparar com uma diversidade de classificações e certa falta de dados precisos quanto à sua quantidade e especificação”. (MOREIRA, 2017, p. 85) Essa lacuna pode ser extensiva às pesquisas realizadas sobre estes grupos no estado. A essas dificuldades podem se somar a escassez de estudos sobre o trabalho das mulheres em música em sua amplitude, sendo essa escassez agravada pela percepção de que o ambiente das filarmônicas é espaço pertencente aos homens, sendo as mulheres exceções nas paisagens visuais e sonoras dessas agremiações. É certo que outras perspectivas sobre a atuação das mulheres em filarmônicas baianas vêm sendo construídas ao longo dos tempos, como anuncia a formação da Orquestra Feminina do Recôncavo. Porém, questões ainda precisam ser discutidas para serem transformadas e trazer maior possibilidade de permanência e de diversificação da atuação das mulheres nas sociedades filarmônicas. É o que me proponho a discutir no tópico a seguir.

COMO SE CONSTRÓI A ESTRADA DE MULHERES MUSICISTAS EM FILARMÔNICAS NA BAHIA: ALGUNS RELATOS E REFLEXÕES

Para compor este tópico do texto, recorrerei às minhas vivências atuando em filarmônicas. Dos primeiros contatos e primeiras atuações, passando pelos ensaios, convivências com as(os) colegas do naipe das flautas ou as(os) que tocavam outros instrumentos, chegando às apresentações, essas memórias e as experiências constituirão parte importante para as discussões autoetnográficas (BENETTI, 2017) e também baseadas nos procedimentos analíticos que fazem parte do escopo da história oral de

vida (MEIHY, 1998), construindo assim os fios condutores das análises que serão tecidas aqui. Dessa forma, serão realizadas reflexões baseadas no conceito de conhecimento situado (HARAWAY, 1988) levando em consideração que a construção de conhecimento não é neutra e é atravessada pelas subjetividades constituintes de cada pesquisadora(o).

Será importante, sendo as experiências parte preponderante na composição deste trabalho, compreender como as vivências de outras mulheres que, sendo minhas contemporâneas de atuação nas bandas ou não, trazem elementos que combinados auxiliam na elaboração das reflexões sobre o ser mulher em atuação nesses conjuntos musicais, enriquecendo e alargando as percepções sobre o que se viveu/vive atuando nessas agremiações.

As memórias dos primeiros contatos com fanfarras e filarmônicas datam da infância no bairro do Nordeste de Amaralina, situado na orla da cidade de Salvador, capital do estado. Estudava em uma escola que possuía uma fanfarra que era muito conhecida no bairro e em outras localidades da cidade; também eram comuns as aparições da filarmônica 1º de maio em festividades importantes do bairro, fossem elas civis, militares, religiosas ou não. Ainda na infância, fui morar em uma rua vizinha ao local onde o grupo ensaiava, então, além de ver suas atuações em eventos, tinha a oportunidade de ouvir seus ensaios e ver os musicistas (nas memórias de infância somente meninos e homens faziam parte do grupo. A participação de mulheres data de tempos mais recentes). E as primeiras memórias de interdições ligadas ao gênero e relacionadas com práticas musicais também vêm desse tempo, como aconteceu a Jorgete Lago segundo seus relatos no texto “Escrita performática em etnomusicologia: uma proposta presunçosa a partir da minha relação com música”, do ano de 2015. Considerando que “[...] a infância é um período da vida marcado por lembranças afetivas que nos chegam por meio das sensações e estímulos para o corpo e a mente” (LAGO, 2015, p. 115) e que essas lembranças se fixam e podem se transformar em percepções e comportamentos entendidos como “verdades intransponíveis”, se pode compreender que interdições ou mesmo permissões sem prazo para serem revistas vindas desse momento da vida podem determinar nossas trajetórias. No meu caso, o que eu via e as falas que ouvi que apontavam

“que tocar em filarmônica não era para meninas” ou a grande presença de meninos tocando e de meninas atuando como balizas ou porta-estandartes dos grupos musicais que notava quando observava as agremiações se apresentando no bairro, se não me afastou por toda a vida, afastou a possibilidade de frequentá-las na infância e adolescência e me trouxeram alguma inibição e dúvida de se eu poderia estar naqueles espaços. Ingressei em uma filarmônica somente ao aceitar o primeiro convite que recebi para atuar em uma sociedade, já na fase adulta e cursando a graduação. Essa sensação de inibição e dúvida foi relatada também por Ivonete Cerqueira Reis no livro de Marcos Moreira (2017) relacionada às meninas e mulheres que chegavam à agremiação. Em uma dada altura de seu depoimento, ela esclarece que uma das motivações para a fundação do grupo musical formado somente por mulheres foi ver as meninas frequentarem as escolinhas das bandas filarmônicas de sua cidade, mas se sentirem desencorajadas a participarem como instrumentistas dos grupos musicais, onde o ambiente contava com homens em grande número. Sandra Harding (2007) reflete sobre como as estruturas são estabelecidas no desenvolvimento teórico e prático nas ciências e tecnologia e como esse modo de construção, que é em muitos momentos sexista, concorre para a criação de viés analíticos e invisibilidades na construção de conhecimento. Parafraseando algumas questões levantadas por ela no decorrer de suas análises, questiono o quanto essa presença maciça de homens no corpo das filarmônicas e a pouca presença de mulheres não seriam causadoras de outras situações de invisibilização de outras formas de ser instrumentista, outros caminhos composicionais e outras maneiras de educar musicalmente nesses espaços. Também reflito que esse modo de construção no qual se basearam/baseiam essas sociedades pode concorrer para a construção e reforço de sensações de inadequação, além das descritas aqui.

Um outro aspecto que diz respeito à entrada e/ou permanência das mulheres em bandas foi trazido por Geisiane Rocha, clarinetista e musicista atuante em filarmônicas na capital e no interior do estado, quando recorda a fala de um professor com o qual conviveu em uma das filarmônicas nas quais atuou. Nessa fala, o professor conecta a pouca presença/ausência das mulheres nas filarmônicas a possíveis dificul-

dades de permanência ligadas à sua saúde reprodutiva e à criação pelo senso comum de estereótipos em torno dela, que dificultam ainda mais o nosso acesso a esses espaços. Geisiane reproduziu assim o contexto no qual se deu a fala: “Iniciei meus estudos na Filarmônica e música pra mim era tudo. Sempre foi. No início ouvia do professor que meninas desistiam. Todas engravidavam, tinham outras prioridades e desistiam. Esse foi o primeiro comentário que me incomodou”. Essas outras prioridades mencionadas pelo professor com o qual Geisiane conviveu me recordam mais uma vez as discussões trazidas por Verena Stolcke (1991). Ela pontua que na imagem construída sobre nós e que justifica bases ideológicas, comportamento socioculturais e econômicos, além de políticas públicas segregacionistas e limitantes, “as mulheres não só teriam a sua feminilidade definida pelo ventre, assim como o útero, e portanto sua portadora, tinha uma função específica – a de reproduzir a espécie, a raça”. (STOLCKE, 1999, p. 102)

Marcos Moreira (2017), discutindo uma das falas da fundadora da Orquestra Feminina do Recôncavo, também pondera que muitas das mulheres que participaram da primeira formação do grupo musical não retornaram em 2011, quando a agremiação retomou suas atividades porque os cuidados com a família limitavam sua liberdade de ação. Se pode notar, então, como uma condição biológica diversa da dos homens – fato de poder engravidar – foi naturalizada como dificultador e em alguns casos impeditivo “natural” à permanência das mulheres em conjuntos musicais tais como as filarmônicas. Quanto aos homens constituir família, dificilmente é mencionado como impeditivo ou motivo de conflito em se tratando da permanência nessas agremiações e em outros postos de trabalho na área de música. Essa constatação lembra ainda que é preciso acolher as demandas por transformações na maneira de se pensar os lugares sociais que enclausuram, impedem ou dificultam a aproximação ou permanência das mulheres dos meios científicos e musicais, sendo necessário repensar os tempos, as velocidades nas quais essas atividades são desenvolvidas para que elas se tornem alternativas viáveis para as mulheres, a serem realizadas com menos barreiras e sacrifícios.

Se entre o corpo de musicistas em bandas filarmônicas a presença das mulheres, embora o crescimento das últimas décadas, é historicamente menor que a dos homens, em outras funções tais como as de maestrina, arranjadora é ainda pouco frequente. Se nos referirmos então às compositoras que têm suas obras inclusas como parte integrante do conjunto escolhidos para entregar os repertórios dessas sociedades, ela se torna mais rara. Durante a minha estadia como membro em filarmônicas, não fui regida por mulheres em nenhum momento; também não lembro de ter executado nenhuma composição feita por uma mulher. Geisiane Rocha relata experiência similar pontuando “acho que nunca na minha vida inteira vi uma mulher à frente de uma filarmônica” e acrescenta: “Eu sempre quis liderar e criar e não queria fazer nada mal feito... Quando eu fazia projetos, propostas tudo era menosprezado por ser mulher”. A atuação de Ivonete Cerqueira, já anteriormente citada neste texto, comunica que existem mulheres à frente de sociedades filarmônicas. Porém as minhas vivências e de Geisiane e mesmo o histórico de filarmônicas de mulheres apresentados anteriormente reforçam a menor frequência da nossa presença em postos de liderança nessas agremiações. Ainda nesse quesito e recorrendo mais uma vez aos questionamentos realizados por Sandra Harding (2007) em relação aos ramos científicos e tecnológicos, pondero uma vez mais sobre como a invisibilidade do trabalho das mulheres nas filarmônicas pode estar limitando a produção de conhecimento musical no seio delas e de como, sendo esses conjuntos importantes para a construção do imaginário sociocultural e sonoro de muitas cidades brasileiras e baianas, essas ausências impactam na compreensão da diversidade possível nas práticas musicais, sejam elas composicionais, estético-sonoras ou performáticas.

Pensando ainda sobre esses aspectos, argumento que conceitos confeccionados a partir de compreensões distorcidas acerca de aspectos biológicos que compõem corpos masculinos e femininos também podem ser viabilizadores desses afastamentos e invisibilidades. Nesse caso, me refiro aos conceitos que dizem não ser do universo das musicistas, aspectos técnicos com agilidade na execução de trechos de obras musicais.

Geisiane Rocha,¹ refletindo sobre suas experiências relacionadas a essa questão coloca: *“Depois com a história de que meu som era ‘lindo’ porque era mulher, mas não podia tocar rápido. A mesma história de não dar espaço para ser melhor”*. Em debate sobre a atuação de mulheres em bandas de música promovido pelo canal no YouTube do Festival Internacional de Música de Penedo em Alagoas e que contou, além da minha participação, com as presenças da oboísta Roberta Benjamim, da trompetista Neris Rodrigues, da clarinetista Evelin Borges e da também clarinetista e saxofonista Danielly Dantas, a questão foi levantada e também se chegou à conclusão que esta afirmação de que mulheres tocam bonito, mas não conseguem/podem dar conta tecnicamente de trechos que exigem maior agilidade, além de não ter qualquer fundamentação científica, ainda concorre para situações desconfortáveis, as afasta do ambiente filarmônico por constituir impeditivo para abertura de oportunidades, como bem frisou Geisiane. Por muitas vezes, me senti inibida em performar como solista nas filarmônicas nas quais atuei. Na verdade, nunca o fiz. Isso, entre outras causas, se deveu ao desconforto gerado por essa percepção de que não seria capaz de realizar trechos mais rápidos. Ao invés de me estimular como um desafio me inibia como uma sentença – ainda que irreal – de incapacidade.

Quando ingressei na minha primeira experiência em filarmônicas, já havia escolhido o instrumento que tocaria, a flauta transversal. A escolha se deu por afinidade e sem pressões externas provocadas por diversos fatores, alguns já expostos aqui. Já a tocava a algum tempo e, como mencionado anteriormente, estava cursando a graduação em Música. Porém, as experiências de tentativas de direcionar meninas e/ou mulheres para determinados instrumentos ou mesmo de interditar o acesso a alguns deles baseado na ideia de que existiriam instrumentos musicais direcionados para mulheres são uma das bases das tentativas que dificultam o acesso aos espaços das filarmônicas. Marcos Moreira (2017) traz exemplos de reflexões produzidas nesse sentido: Dionísio Machado Neto (2007) que sobre essa questão pontua que já havia dis-

1 A entrevista concedida a autora via aplicativo de mensagens Messenger.

cussões desde fins do século XIX. Esses esforços ainda são frequentes e não estão relegados a este passado aparentemente distante. Jorgete Lago (2015, p. 117) relata ter sido questionada em seu primeiro dia em uma filarmônica paraense da seguinte forma:

Na primeira aula de música nos foi apresentado os instrumentos da banda, e a partir daí passei a me interessar pelo saxofone e escutar o Leo Gandelman e Kenny G. Mas, por necessidade da banda, e foi aí que me colocaram diante da primeira questão de gênero, que saxofone não era instrumento para meninas e que a banda precisava de clarinetistas [...].

Moreira (2017) discutindo o equilíbrio numérico entre homens e mulheres nos naipes das bandas aqui no Brasil e Portugal, chama atenção para o desequilíbrio ainda existente nas sociedades filarmônicas entre os naipes. Ele aponta que “os naipes equivalem a um mesmo patamar em Portugal, enquanto no Brasil a tendência aponta para instrumentos ainda ditos “femininos” em muitas bandas, como flauta, saxofone e, principalmente, clarineta”. (MOREIRA, 2017, p. 231) Os números apresentados por ele sugerem que essas diferenças ainda são reflexos deste pensamento que tenta conduzir as meninas e mulheres para flauta transversal ou clarineta – como o relatado por Jorgete Lago – e desencorajar a performance em instrumentos dos naipes dos metais, por exemplo. Ivonete Cerqueira, como relatado por Marcos Moreira em seu livro, dá uma amostra de como essa ideia influencia a nossa prática e mesmo o funcionamento das bandas quando descreve o crescimento da Orquestra Feminina do Recôncavo entre a primeira fase de suas atividades e a segunda. Uma das razões apresentadas por ela para essa mudança é o aumento da procura de instrumentos, tais como tuba, trombone e bombardino, por parte das meninas e mulheres, o que acontecia muito pouco em 2001, ano de fundação da agremiação. Ivonete reflete ainda que essa maior procura por instrumentos dos naipes dos metais e percussão permitiu experimentações e explorações musicais que anteriormente não podiam ser realizadas no grupo e eu infiro que também sejam difíceis de serem realizadas em outras filarmônicas por falta de contingente que permitisse essas iniciativas. Ela destaca também uma aparente mudança de comportamento dos homens em relação à pre-

sença das mulheres na filarmônica e às escolhas instrumentais das integrantes, se tornando a postura dos integrantes mais acolhedora.

Uma questão ainda presente nas discussões que envolvem a atuação das mulheres em diversos espaços e que não exclui as bandas filarmônicas é que circunda assédios, nas suas mais diversas manifestações. *“Difícilmente não passamos por algum assédio em algum momento. São comentários do maestro, os outros colegas de naipe”*, é para o que chama atenção Geisiane Rocha lembrando suas vivências. Sobre o mesmo assunto, Roberta Benjamim, no debate já citado realizado no canal do YouTube do Festival Internacional de Música de Penedo, assinala que

[...] acho que a relação didática ainda é muito complicada porque vem a questão do assédio, né?! É bem difícil, quando é o caso de ser um professor com alunas... Acontece em qualquer instituição de ensino, inclusive em festivais e a questão do assédio ainda é muito forte. Aí traz uma série de questões psicológicas... se realmente elas estão tendo um progresso no instrumento, se vão ter aquele espaço, se não vão ter... do que vai depender ter aqueles espaços... Isso é bem complicado. Acho que isso acontece também em banda, já que eles estão menos acostumados a ter meninas tocando determinados instrumentos, principalmente os metais. (JPMB..., 2020)

Nota-se que Roberta relaciona a experiência de assédio também à questão discutida anteriormente relacionada à relação gênero – instrumento musical. Refletindo sobre este sujeito, a presença, o trabalho das mulheres na área de música e as barreiras que surgem no decorrer das nossas carreiras, Priscila Santana (2020) sublinha que “[...] tá no grupo é o que motiva, né, tá tocando é o que motiva você fazer música, né?! Se você tá num grupo que você não se sente confortável para estar tocando, eu acho que suas motivações começam a ser questionadas, né?!”. As discussões sobre as consequências geradas pelos diversos tipos de assédios nas diversas atividades e setores envolvendo as práticas musicais ainda são pouco frequentes, porém os relatos deles e dos prejuízos causados se somam a outros em campos de atuação profissional dentro e fora da música. Essas situações relatadas por diversas mulheres em depoimento que não estão aqui por ser este texto de tamanho limitado demonstram a existência de conflitos que envolvem poder e privilégios e a urgência dessa discussão. É preciso ainda refletir

que na disputa pela manutenção das lideranças e/ou postos confortáveis, ou mesmo para de alguma forma se reconstruir das submissões impostas de maneira violenta, pela permanência das paisagens sejam culturais, sociais, estéticas ou sonoras sem ou com pouca presença das mulheres, historicamente, os assédios, nas suas variadas formas de aparição, se mostram ferramentas auxiliares na tentativa dessa conservação e reconstituição (ANZALDÚA, 2005), desencorajando e afastando as mulheres de possibilidades de atuação na área ou de progressão das suas práticas em música.

REFLEXÕES FINAIS

As sociedades filarmônicas se constituem em importantes polos culturais e musicais em diversas cidades brasileiras. Em se tratando do estado da Bahia, são também importantes na educação musical de crianças, jovens e adultos, núcleos em torno dos quais muitas vezes gravitam as vidas sociais, políticas, filosóficas e religiosas desses territórios, influenciando e sendo influenciadas pelo que se quer ver representado em suas experiências socioeconômicas, culturais, sonoras, estéticas e políticas.

Dessa forma, o ser mulher e atuante em filarmônicas é atingido pelas mesmas intervenções que são percebidas em outros tantos ambientes constituintes do conjunto de convivência das populações, não importando se eles são civis ou militares, religiosos ou seculares. Assim, nos ambientes das bandas, são reproduzidas as permissões, interdições, visibilidades e invisibilidades que estão presentes em outros espaços; as mulheres então são atravessadas pelos resultados destes cruzamentos na mesma intensidade em que gênero, raça, geração, sexualidade e regionalismos atuem de modo a tentar defini-las, diferenciá-las e determinar a partir daí se podem ou não estar presentes nas bandas filarmônicas e, podendo estar, como se dará sua atuação e quais serão os reflexos delas nas comunidades e no público em geral.

É preciso analisar atentamente como discursos construídos ao longo da história construíram e reafirmaram modelos que por um lado nos permitiam fazer parte de grupamentos musicais formados somente por mulheres, ainda que em sua maioria conduzidos e/ou idealizados

por homens, mas ao mesmo tempo não olhavam com bons olhos nossa presença em agremiações musicais mistas. Ainda é preciso refletir com profundidade sobre discursos que se utilizam de achados científicos para instituir conceitos que cristalizam e naturalizam percepções sobre a permanência das mulheres em diversas esferas, a das sociedades filarmônicas inclusa, tentando ditar suas possibilidades de escolhas de atuação neles e que discursam sobre nossos desempenhos e capacidades técnicas, mascarando os reais motivos para a criação das diversas dificuldades para a nossa estadia nesses grupos e desenvolvimentos musical. Além disso, essas ideias podem ajudar a mascarar as reais dificuldades encontradas por nós para transpor muitas das barreiras que nos são impostas socialmente e que estão espelhadas nas bandas filarmônicas. Afinal, esses grupamentos não constituem mundos paralelos aos outros espaços de convivência social.

Para transpor estas barreiras – e chegarmos ao ponto em que elas nem se quer sejam erguidas –, é preciso, além de reflexão, ações, já que as percepções narradas anteriormente ainda estão internalizadas no pensamento social, apesar das discussões que começam a ser feitas em diversas áreas, e influenciam fortemente o caminhar das mulheres na área de Música e não é diferente nas bandas filarmônicas. A criação de políticas públicas foi sugerida por Geisiane Rocha como uma possibilidade de transformação na paisagem dessas agremiações. Não só as que salvaguardem esses grupamentos musicais, mas que também protejam as pessoas que fazem parte desses projetos. A implementação de políticas de ingresso e de permanência seriam na verdade de grande ajuda para a maior inserção das mulheres.

Além destas iniciativas, penso que a construção de perspectivas que possibilitem às mulheres tocar, compor e reger sem que isso desencadeie processos de disputas e tentativas de impedimento nos ambientes das filarmônicas traria maior diversidade musical, transformando os olhares exclusivistas constituídos em torno desses lugares sonoros e levando as mulheres a enxergar as filarmônicas como lugar nosso também, concorrendo inclusive para a preservação dessas agremiações.

REFERÊNCIAS

- ANNUNZIATO, P. H. [Entrevista]. [Entrevista cedida a] Laurisabel Maria de Ana da Silva. Salvador, 2020. 1 Vídeo. Aplicativo de reuniões virtuais Zoom.
- ANZALDÚA, G. La conciencia de la mestiza = Rumo a uma nova consciencia. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, 2005.
- BLACKING, J. *How music is man?* 2nd. ed. Washington: University of Washington Press, 1974.
- BENETTI, A. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Revista Opus*, Pelotas, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.
- CARNEIRO, S. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 118-132, 2003.
- HARAWAY, D. *Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of the partial perspective*. *Feminist Studies*, College Park, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988. Disponível em: www.jstor.org/stable/3178066. Acesso em: 15 out. 2008.
- HARDING, S. Gênero, democracia e filosofia da ciência. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 163-168, 2007.
- LAGO, J. M. P. Escrita performática em etnomusicologia: uma proposta
- PRESUNÇOSA a partir da minha relação com música. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 7, 2015, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: UFSC, 2015. p. 114-123.
- LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MEIHY, J. C. S. B. *Manual de história oral*. São Paulo: Loyola, 1998.
- MERRIAM, A. P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MOREIRA, M. *Mulheres nas bandas de música: uma visão de nordeste do Brasil e do norte de Portugal*. Rio de Janeiro: Publit, 2017.

JPMB lives 2020 Série Debates EPISÓDIO 8: Mulheres em Bandas de Música. [S. l.: s. n.], 1 set. 2020. 1 vídeo (1h 38 min). Publicado pelo canal JPMB Festival de Música de Penedo-Alagoas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g8QDaFwHe74&t=1846s>. Acesso em: 4 fev. 2021.

MYERS, H. Fieldwork. In: MYERS, H. *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W.W. Norton & Company, 1992. p. 21.

PARANHOS, A. Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o “Estado Novo”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 163-174, jul./dez. 2006.

PEREIRA, A. G. M. Prefácio. In: MOREIRA, M. *Mulheres nas bandas de música: uma visão de nordeste do Brasil e do norte de Portugal*. Rio de Janeiro: Publit, 2017, p. 3-5.

SANTANA, Priscila [Entrevista]. [Entrevista cedida a] Laurisabel Maria de Ana da Silva. Salvador, 2020. 1 Vídeo. Aplicativo de reuniões virtuais Zoom.

SEEGER, A. Pesquisa de campo: uma criança no mundo. In: SEEGER, A. *Os índios e nós: estudo sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. p. 25-40.

SEIXAS, K. Cursos antigos resistem timidamente em Salvador. *A Tarde*, Salvador, 16 dez. 2006.

SILVA, L. M. A. da. *Os jazes na Salvador dos anos 50: uma análise social, cultural e histórica*. 2014. (Dissertação em em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

STOLCKE, V. Sexo está para gênero assim como raça para etnicidade? *Estudos Afro-Asiáticos*, São Paulo, n. 20, p. 101-119, 1991.

ROSA, L. *et al.* Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões. In: NOGUEIRA, I. P.; FONSECA, S. C. (org.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia: ANPPOM, 2013. p. 110.

Políticas culturais e sociedades filarmônicas da Bahia: reflexões a partir das políticas para as sociedades musicais valencianas (Espanha)

Taiane Fernandes

Um ambiente coletivo, nascido no seio da comunidade. Uma entidade cultural centenária, sem fins lucrativos e com objetivos claros: promover o acesso, a difusão, a fruição e a formação musical. Parte importante da nossa identidade cultural, da nossa memória musical e da nossa capacidade criativa. Presente em mais de 150 municípios e em todos os 27 Territórios de Identidade da Bahia.

As sociedades filarmônicas baianas são espaços de exercício da cidadania cultural, nos quais é possível vivenciar pelo menos três formas de expressão dos direitos culturais como os define Marilena Chauí (2006): o direito de produzir cultura; o direito à experimentação e à invenção; e o direito à formação cultural e artística. Os direitos culturais no Brasil estão previstos no artigo 215 da Constituição em vigor (1988), mas entre a garantia em lei e a realidade, as discrepâncias são abismais. Em se tratando das sociedades filarmônicas, a “criação de sujeitos cul-

turais” (CHAUI, 2006) é um exercício diário, ainda que majoritariamente restrito ao gênero masculino como visto no capítulo anterior de autoria da prof.^a Laurisabel Silva.

As deficiências das sociedades filarmônicas são muitas, mas os valores e potencialidades acumulados também. A necessidade de mudança e adaptação dessas entidades são prementes e estão postas em seus próprios horizontes. As questões que pretendemos levantar neste capítulo são: quem fará essa reinvenção? Compete somente às sociedades filarmônicas? Às autoridades públicas cabe o apoio financeiro? Quem decide? E quais são as estratégias? Que papel joga a comunidade nesse processo?

Sem pretensão de construção de uma resposta definitiva, mas antes com o objetivo de mobilizar um olhar reflexivo sobre a condição atual dessas entidades e os caminhos possíveis de mudança, nos propomos a enveredar, neste penúltimo capítulo, sobre a política cultural para as sociedades filarmônicas baianas. Faremos um conciso percurso histórico e analítico sobre essas políticas na Bahia e em Valência na Espanha.¹ Esse “estado” valenciano servirá de referência comparativa, a fim de projetar nossa visão para além das possibilidades postas, sedimentadas e aceitas no nosso contexto. Em seguida, propomos três pontos de inflexão que transformaram a condição de decadência das sociedades musicais valencianas e que poderiam orientar o processo de transição vivido por nossas sociedades filarmônicas.

A POLÍTICA CULTURAL PARA AS SOCIEDADES FILARMÔNICAS BAIANAS

A história das políticas culturais para as sociedades filarmônicas no Brasil começa na década de 1970, com a criação da Fundação Nacional das Artes (Funarte). Com ela, nasce, já em 1976, o Projeto Bandas de Música, com o objetivo de apoiar uma tradição brasileira que corria o

1 Este capítulo é fruto da minha tese de doutorado defendida em 2019 pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA), após estágio sanduíche realizado na Universidade de Valência, em Valência, na Espanha, parcialmente financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) do governo federal.

risco de extinção. Se tratava de uma iniciativa que atravessaria gestões, mudanças partidárias, desinstitucionalização da cultura, mas perduraria até o presente, ainda que com pausas e retomadas.

Com a Funarte, iniciava a política assistencialista que persegue a relação entre sociedades filarmônicas e estado até os dias de hoje. A fundação federal segue distribuindo instrumentos como ponto principal da sua ação, a partir da realização de um cadastro de bandas, que não se restringe às filarmônicas ou sociedades musicais, mas a toda e qualquer banda civil. De 1978 a 2013, 155 bandas baianas receberam instrumentos da Funarte. “O número máximo de vezes que uma banda recebeu instrumentos foram três anos e apenas 10 das 155 bandas de música beneficiadas receberam instrumentos por três anos”. (FERNANDES, 2019, p. 126) O último edital lançado em 2020 contemplou 26 bandas na Bahia e o maior número de instrumentos distribuídos por banda foram quatro.

Em seus mais de 40 anos, o projeto – algumas vezes convertido em programa – Bandas de Música também investiu em formações e publicações, ainda que de maneira esporádica. Os cursos oferecidos circulam os estados brasileiros, tendo contemplado a Bahia em duas ocasiões no período de 1993 a 2018. As ações formativas se concentram em reciclagem musical para músicos e maestros e reparo de instrumentos. As publicações, por sua vez, também são orientadas à prática musical.

A Funarte esboçou uma ampliação da sua política cultural para as bandas de música em 2010 com o anúncio da criação de um Sistema Nacional de Bandas a partir de 2011 em parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em reunião do Colegiado Setorial de Música. (BENEDITO, 2011) Promessa que não foi concretizada e tampouco ganhou outras formas e caminhos. A gestão ou a sustentabilidade financeira das bandas em nenhum momento viriam a ser tematizadas pelo Bandas de Música da Funarte.

Voltando o olhar para a política cultural baiana, a Casa das Filarmônicas representa a primeira política continuada do governo do estado para as sociedades filarmônicas. Fundada em 1999, a Casa das Filarmônicas foi uma Organização Não Governamental (ONG) que representava tanto o estado quanto as próprias filarmônicas, ainda que elas não tivessem sido consultadas. As atividades da Casa envolviam

um banco de partituras, oficina de reparos, escola de música, oficinas e eventos formativos para alunos, músicos, professores e maestros, além da entrega de fardamentos, recuperação de sedes e apoio a eventos e situações emergenciais das filarmônicas. (FERNANDES, 2019)

A ONG era mantida por um convênio assinado com a Secretaria da Cultura e Turismo do governo do estado da Bahia, que fazia repasses mensais de recursos públicos e delegava à Casa das Filarmônicas a função de formular e executar a política cultural do estado para as filarmônicas baianas. Nos anos em que esteve ativa, a Casa também foi responsável por intermediar a relação entre o projeto Bandas de Música da Funarte e as bandas baianas e o apoio concedido por entidades privadas com a empresa de telefonia TIM e o grupo alimentício Bompreço.

O Quadro 1, tomado de empréstimo da minha tese, resume o alcance da Casa das Filarmônicas em seis dos seus oito anos de funcionamento.

QUADRO 1 - Balanço das ações da Casa das Filarmônicas no período 1999-2004

ATIVIDADES/BENEFICIÁRIOS/ QUANTIDADE
Partituras disponibilizadas: 134 filarmônicas, 240 títulos cada
Doação de instrumentos SCT: 637 instrumentos a 44 filarmônicas MINC: 1.152 instrumentos a 64 filarmônicas TIM: 49 instrumentos a 7 filarmônicas
Recuperação de instrumentos: 84 filarmônicas, 1.358 instrumentos
Doação de fardamento: 14 filarmônicas, 14 kits, total de 508 peças
Doação de estantes para partituras: 11 filarmônicas, 320 estantes
Escolas de música: 133 filarmônicas - Alunos: 270 até 18 anos; 8.934 de 19 até 30 anos - Instrutores: 198 pessoas
Capacitação técnica: 30 filarmônicas, 76 pessoas treinadas
Selo editorial: um livro (Teoria e leitura da música para filarmônicas, de Fred Dantas)
Selo musical: apoio financeiro a 5 filarmônicas, 5 CDs Produção de CD de uma filarmônica
Intervenção física em sedes: 8 filarmônicas, 8 imóveis
Realização de encontros: 4 filarmônicas, 4 eventos apoiados
Eventos cívico-festivos: 69 filarmônicas, 211 eventos

FONTE: Fernandes (2019, p. 135).

Mais uma vez se reafirmava uma política assistencialista definida sem a participação direta dos principais interessados, as sociedades filarmônicas da Bahia. A Casa das Filarmônicas foi fechada em dezembro de 2006 sob acusações de corrupção, já que os assessores do secretário da cultura e turismo eram fundadores da ONG, da qual ele próprio chegou a ser sócio. Para as filarmônicas baianas, a Casa das Filarmônicas deixou lembranças positivas, apesar do seu *modus operandi*, especialmente quando comparada com a ausência que caracterizou a política cultural subsequente.

Foram quase quatro anos até que o estado voltasse a dar atenção às filarmônicas. Depois da realização de um cadastro dessas entidades pelo Núcleo de Filarmônicas da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), em 2010, foi lançado o Programa de Fomento às Filarmônicas do estado da Bahia, que distribuiu naquele primeiro ano cerca de R\$30 mil para cada uma das 89 entidades habilitadas. O recurso era destinado para a aquisição de instrumentos, fardamento e equipamentos de informática. Com a mudança de gestão, o programa sofreu uma estagnação até 2013, quando a Funceb conseguiu R\$1,5 milhão da Caixa Econômica Federal para atender a 30 outras filarmônicas, recurso executado até 2016.

Com o Programa de Apoio às Filarmônicas – rebatizado a partir de 2011 – se repetia o padrão até então vigente da política cultural para as sociedades filarmônicas baianas. Em ações pontuais, a Funceb ensaiou ampliar o alcance de sua política com a realização do curso de Gestão Cultural em 2010 e do curso de Qualificação para Gestão, Empreendedorismo e Elaboração de Projetos em 2014. Um portal na internet que deveria reunir os perfis das filarmônicas identificadas em 2009 não chegou a ser publicado.

Entre 2017 e 2019, o apoio do governo do estado às filarmônicas baianas se resumiu ao financiamento de projetos com recursos do Fundo de Cultura que competiram em diferentes áreas/linguagens. Em 2020, foi lançada uma categoria específica e restrita às filarmônicas no edital setorial de Música, contemplando 48 filarmônicas com um valor bruto de R\$50 mil cada uma. A política cultural para as sociedades filarmônicas baianas está marcada pelas características já apontadas por

Rubim (2007) para as políticas culturais brasileiras: ausência, autoritarismo e instabilidade. Tais políticas, quando existem, são pontuais e orientadas pela lógica da “ajuda” ou “doação”, o que perpetua um funcionamento em condições limites, de subaproveitamento do seu potencial e de risco permanente de extinção.

A POLÍTICA CULTURAL PARA AS SOCIEDADES MUSICAIS VALENCIANAS

Após um resumido percurso pelas políticas culturais para as sociedades filarmônicas baianas, neste momento, proponho empreender o mesmo caminho pelas políticas culturais destinadas às sociedades musicais valencianas. O objetivo dessa abordagem, que pode parecer estranha a olhos incautos, é exemplificar possibilidades e caminhos que diferem daquele traçado na Bahia, mas que, todavia, podem também ser mobilizadores de reflexões e novas estratégias, conforme será discutido no tópico seguinte deste texto.

Durante a realização do meu estágio doutoral² em Valência, Espanha, em um período de 12 meses (2017/2018), tive a oportunidade de vivenciar e investigar sobre as sociedades musicais valencianas, que, somadas, representam mais de 50% dessas sociedades existentes no país. Valência é conhecida como “a terra das bandas” e é sintomático que a maioria dos músicos de sopro dos corpos musicais espanhóis sejam valencianos(as). Em 2018, a Comunidade Valenciana – o que corresponderia a um estado no Brasil – reunia 550 sociedades musicais presentes em 95% dos seus 542 municípios.

Em sua origem, as sociedades musicais valencianas guardam muitas semelhanças com as sociedades filarmônicas baianas: influência da origem militar, protagonismo em festas e comemorações locais, centro de integração comunitária, oferta de formação musical gratuita para a constituição e renovação da banda, disputas e relações políticas. (FERNANDES, 2019, p. 111)

Dispensadas as diferenças geográficas ou as dimensões estruturais de suas sedes, as filarmônicas baianas e as sociedades musicais va-

2 Parcialmente (6 meses de 12 meses) financiando pela Capes do governo federal.

lencianas compartilham um funcionamento idêntico em seu formato tradicional. A distinção vai ocorrer com o desvio e reinvenção das sociedades musicais valencianas a partir da década de 1990. De centros de ócio, lazer e socialização em torno da banda de música, as sociedades valencianas transitaram para um perfil de escolas de música.

O estágio de decadência e descompasso com os novos tempos já estava posto no contexto das sociedades musicais valencianas desde a década de 1960. E da necessidade de revitalização nasceu em 1968 a Federação das Sociedades Musicais da Comunidade Valenciana (FSMCV), inicialmente com apenas 22 entidades associadas. Em âmbito nacional, as ajudas chegaram às sociedades musicais a partir do ano de 1974, através do Ministério da Informação e Turismo e depois pelo Ministério da Cultura, o que se assemelha com a política desenvolvida pelo Projeto Bandas de Música da Funarte, iniciado em 1978, como mencionado anteriormente.

Diferente do Brasil, a Espanha não adota um sistema federativo e as comunidades autônomas têm competências específicas. A partir de 1983, a cultura passava à competência das autonomias. Mas foi necessária uma década para que a atenção do poder público autonômico fosse direcionada às sociedades musicais valencianas. A celebração dos 500 anos do descobrimento da América seria a oportunidade de ouro.

No ano de 1992 houve uma campanha importantíssima de governo, porque aparece a Olimpíadas de 1992 em Barcelona, a Expo-mundial em Sevilha e Valência reclama a Madri, ao governo central, algo para Valência. Então, houve uma campanha, o Música 92, em que se contou com quase 5 bilhões de pesetas. Era uma campanha que levava a criar auditórios e dotar de instrumental a todas essas entidades... então ao se criar esses espaços, se melhorou muito as escolas de música, ao se presentear um piano a cada sociedade musical se favorecia o ensino do solfejo... (RODRIGUEZ, 2018 apud FERNANDES, 2019, p. 191)

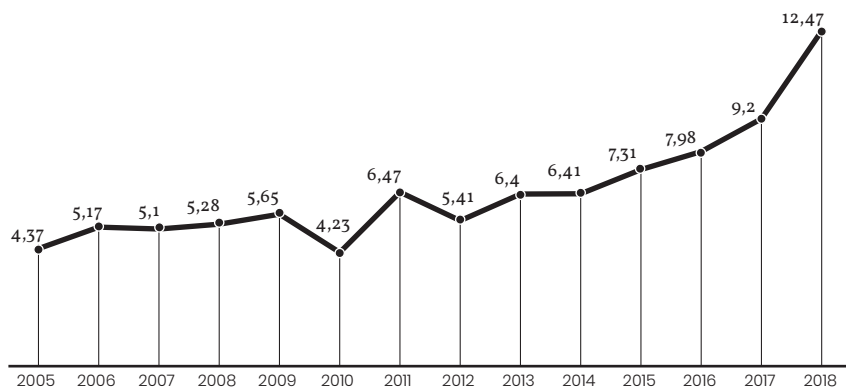
O Música 92 foi um programa do governo autonômico, em parceria com o governo central espanhol, que atendeu a diferentes corpos musicais e de dança da Comunidade Valenciana. Durante cinco anos, além de outras importantes ações, realizou intervenções infraestruturais

em 120 sociedades musicais, doou 431 pianos para as escolas de música destas entidades, adquiriu outros instrumentos através da FSMCV para a distribuição entre elas, financiou 400 apresentações de bandas e ainda patrocinou a realização do I Congresso Geral das Sociedades Musicais valencianas. Em alguma medida, o Música 92 se assemelha às ações empreendidas pela Casa das Filarmônicas.

As sociedades musicais valencianas saíram vitoriosas do Música 92, não apenas pelas “ajudas” recebidas, mas, principalmente, pelo lugar de destaque que ganharam na agenda pública. Em 1998, depois de 22 anos, a FSMCV conseguiu a aprovação da Lei Valenciana da Música, que, entre outros logros, formalizava o reconhecimento e apoio às sociedades musicais. A lei protegia o ensino não regulamentado oferecido por essas entidades, criava um Programa Autônomo de Financiamento dos Ensinos Musicais não Regulamentados, estabelecia o compromisso de todos os poderes públicos locais – a própria comunidade autônoma, os governos provinciais e as prefeituras – na concessão de auxílios às sociedades musicais e suas escolas e reconhecia a FSMCV como entidade consultiva sobre o tema da música.

Desde então, as sociedades musicais valencianas contavam com um compromisso legal do estado valenciano. Recorrendo outra vez a minha tese, o gráfico a seguir demonstra como os investimentos da *Generalitat Valenciana* – correspondente ao governo do estado – foram progredindo no decorrer dos últimos anos.

Gráfico 1 - Subvenções da *Generalitat Valenciana* para sociedades musicais 2005-2018 (em euros)



FONTE: Fernandes (2019, p. 203).

As subvenções são fruto de negociação ano a ano realizada pela federação e o repasse não ocorre diretamente. As sociedades musicais valencianas participam de convocatórias ou editais, alguns exclusivos para elas e outros abertos à participação de qualquer centro de ensino de música ou dança sem fins lucrativos. A FSMCV compõe a maioria das comissões julgadoras.

Os poderes públicos provinciais – o que corresponderia a um governo dos Territórios de Identidade da Bahia –, por exemplo, também são atuantes no fomento e apoio às sociedades musicais valencianas, com especial destaque para a província de Valência, onde está a maior concentração dessas entidades. Desde 1980, a *Diputación de Valencia* mantém um programa que concede apoio na realização de apresentações da banda às escolas de música das sociedades e à aquisição de partituras. Também abre convocatórias para apoio à aquisição de instrumentos musicais e realiza um concurso de Bandas de Música de periodicidade anual, no qual só podem competir as bandas da província que estejam associadas à FSMCV.

Ainda que a limitação de espaço de um artigo não nos permita ampliar esta abordagem, mesmo com esse reduzido percurso, é possível concluir que a configuração atual das políticas culturais alcançada pelas sociedades musicais valencianas é fruto de uma confluência de fatores. E a vocação para o ensino da música demonstra ser um quesito-chave, quando se trata de negociação com o poder público.

PONTOS DE INFLEXÃO

A confrontação das políticas culturais baianas e valencianas não deve ser entendida como uma tentativa de mimetismo. Seria ao menos ilusório, da minha parte, propor qualquer nível de reprodução das políticas valencianas na Bahia. Por outro lado, é possível afirmar que, apesar de corresponderem a realidades tão distintas, as sociedades filarmônicas baianas e as sociedades musicais valencianas compartilham muitos pontos em comum.

O perfil histórico, organizacional, funcional e social das entidades espanholas e brasileiras é o mesmo. E, assim como vivido pelas socie-

dades filarmônicas baianas nos dias atuais, as sociedades musicais de Valência passaram por um processo de readequação para atender às dinâmicas contemporâneas. Para isso, confluíram três principais atores capazes de gerar em Valência o que denominei como um “ciclo virtuoso” (FERNANDES, 2019): o poder público, a comunidade e as próprias sociedades musicais.

Essas três peças-chave fizeram a engrenagem mover-se diante da estagnação imposta pelo tempo e foram responsáveis por três principais pontos de inflexão na história das sociedades musicais valencianas: a conversão de uma vocação societal em uma vocação majoritariamente formativa, o associativismo e o respaldo financeiro e reconhecimento do estado.

SOCIEDADES MUSICAIS COMO ESCOLAS DE MÚSICA

De entidades sustentadas por sócios que desfrutavam das apresentações da banda, das atividades sociais e de lazer nesses verdadeiros equipamentos culturais, as sociedades musicais valencianas passaram a desempenhar majoritariamente o papel de escolas de música de nível elementar. A banda continua sendo o coração dessas entidades, mas sua sustentabilidade e motor são as escolas de música para crianças de 6 a 12 anos (em sua maioria). As escolas atuam como elo de reconhecimento e validação tanto pela comunidade quanto pelo poder público.

Na Comunidade Valenciana, o ensino da música faz parte do currículo obrigatório do ensino fundamental. E, mesmo assim, frequentar uma sociedade musical é a principal atividade extraclasse exercida por meninos e meninas em idade escolar. Para os valencianos, as sociedades musicais são parte da rotina e do estímulo ao crescimento infantil. Elas são vistas como espaços de lazer associado ao aprendizado e desenvolvimento cognitivo, motor e social das crianças.

As escolas de música são pagas, um valor simbólico mensal é cobrado por aluno,³ além da obrigatoriedade de que pelo menos um dos

3 O valor varia com o curso – iniciação musical ou instrumento, por exemplo – e o instrumento escolhido.

membros da família do estudante seja sócio da sociedade musical, contribuindo com uma cota.⁴ Os instrumentos podem ser alugados ou emprestados. O aluguel cobrado também corresponde a um valor módico, em muitos casos justificado muito mais pela necessidade de gerar responsabilidade e cuidado pelo usuário do que propriamente pelo retorno financeiro.⁵

A partir da década de 1990, as escolas das sociedades musicais valencianas foram reconhecidas pelo governo espanhol e, posteriormente, autônomo como escolas de música. Em 2013, as escolas foram regulamentadas, o que representou um dos principais passos na renovação do funcionamento dessas entidades. Três principais impactos positivos foram produzidos: a ampliação do corpo discente, a geração de emprego e renda e a garantia de recursos públicos direcionados pela pasta da Educação.

As sociedades musicais valencianas funcionam a base de voluntários e empregados formais. As escolas concentram a maior parte da mão de obra contratada, entre professores e administrativos. Os maestros ou regentes dos corpos musicais podem ser contratados ou voluntários. A junta diretiva é formada somente por voluntários, reunindo pais de alunos e músicos. (FERNANDES, 2019, p. 90)

Em Valência, o ensino da música passa por três níveis: elementar (quatro anos), profissionalizante (mais seis anos) e superior (mais quatro anos). Os dois primeiros níveis são oferecidos tanto pelas sociedades musicais quanto pelos Conservatórios de Música. O último nível é restrito aos conservatórios.⁶ Para ser professor de música em uma sociedade musical, é necessário cumprir o nível profissionalizante.

As escolas das sociedades musicais cobrem diretamente cerca de 40% dos gastos da entidade. Outros 10% são de subvenção do estado

4 Das quatro sociedades musicais visitadas em Valência, o valor da cota de sócio oscilava entre 7 e 20 euros/mês.

5 O valor do aluguel de instrumento praticado em 2019 pelas sociedades musicais valencianas era de 1 euro por mês. (FERNANDES, 2019)

6 As universidades não oferecem cursos de nível superior em Música.

às escolas e mais 7% das cotas dos sócios que entram, em sua maioria, através das escolas. Em resumo, as escolinhas de música das sociedades musicais valencianas respondem por quase 60% da receita gerada. Por outro lado, são elas mesmas, as escolas, as geradoras das maiores despesas das sociedades musicais: o pagamento de pessoal. (FERNANDES, 2019)

UMA FEDERAÇÃO REPRESENTATIVA E ATUANTE

A FSMCV foi fundada em 1968, ainda durante o período ditatorial espanhol. Das 22 iniciais, atualmente, congrega mais de 550 sociedades musicais. É sintomático que, desde a sua criação, o número dessas entidades só fez crescer, mesmo nos anos de crise econômica que perseguiu a Espanha entre 2009 e 2014. (ECONCULT, 2018) Há mais de 50 anos, a FSMCV atua ininterruptamente na representação institucional, gestão coletiva de interesses e assessoramento das sociedades musicais valencianas.

A federação valenciana sobrevive de uma cota mensal paga pelas sociedades musicais e da subvenção do estado. Para que as sociedades musicais recebam a maioria dos recursos públicos, é obrigatório estar federada. Com uma sede própria e oito funcionários contratados, oferece serviços de assessoria jurídica, fiscal, econômica, laboral, educativa, educacional, turística, comunicacional etc., além de realizar cursos e outras atividades formativas para professores e dirigentes das sociedades musicais. Em 2018, a federação implantava um sistema de gestão remota para facilitar a solicitação de subvenção e a prestação de contas pelas sociedades musicais. A FSMCV é quem se senta à mesa de negociação com os poderes públicos e a iniciativa privada, gere a distribuição dos recursos, propõe a criação de novos incentivos e defende a participação das sociedades musicais nos grandes eventos e atos públicos de Valência.

A manutenção financeira da FSMCV baseia-se em três principais fontes de recursos: a cota dos sócios, que cobre 20 a 25% dos gastos; serviços prestados, em torno de 15 a 20%; e a subvenção da *Generalitat Valenciana*, que responde por 60 a 70%. O orçamento anual da federação é de dois milhões de euros.

A cota mensal paga pelas sociedades musicais é de 400 EUR, em contrapartida, ademais de todos os serviços oferecidos pela federação, elas recebem 23 mil euros anuais somente da subvenção da Generalitat Valenciana. (FERNANDES, 2019, p. 110)

Sem o respaldo financeiro do estado valenciano, a federação não sobreviveria. E, certamente, sem uma federação agregadora e atuante, as sociedades musicais valencianas não teriam transitado para a sua condição atual, que, longe de ser ideal, as mantém em pleno funcionamento. Grandes avanços foram alcançados, mas outros tantos ainda estão por serem logrados.

A gestão cultural é um dos temas áridos nesse campo. Assim como as escolas de música das sociedades musicais se encaminharam para a profissionalização em nível de professores, coordenação pedagógica e direção, a administração da sociedade como um todo segue sendo conduzida por um corpo diretivo de voluntários. Não há uma pretensão de transpor a direção das sociedades musicais valencianas às mãos de profissionais contratados. Mas a necessidade de promover uma gestão mais eficiente nessas entidades levou a FSMCV a iniciar uma campanha de inclusão de gestores culturais, com papel executivo e submetidos ao corpo diretivo, nas sociedades musicais valencianas.

Duas iniciativas foram empreendidas: a primeira contratou e pagou o salário de gestores culturais para atuarem dentro das sociedades; a segunda contratou gestores culturais para trabalharem desde a federação e assessorarem as sociedades musicais. No primeiro caso, somente enquanto durou a subvenção para o pagamento do salário dos gestores culturais, eles foram mantidos nas sociedades musicais. No segundo, a FSMCV ainda buscava recursos para ampliar o quadro de gestores culturais contratados para dar conta de um número tão grande de entidades.

Se em Valência foi necessário meio século para a consolidação de uma federação, na Bahia, não poderia ser diferente. Algumas tentativas de construção de coletivos das sociedades filarmônicas baianas foram iniciadas – a exemplo da Federação das Bandas Filarmônicas da Bahia (Febaf) e da Filarmônicas Unidas da Bahia (FUB) –, mas não lograram alcançar, ainda, um patamar representativo e organizacional. Na Bahia, como em Valência, o apoio financeiro do estado se apresenta como fun-

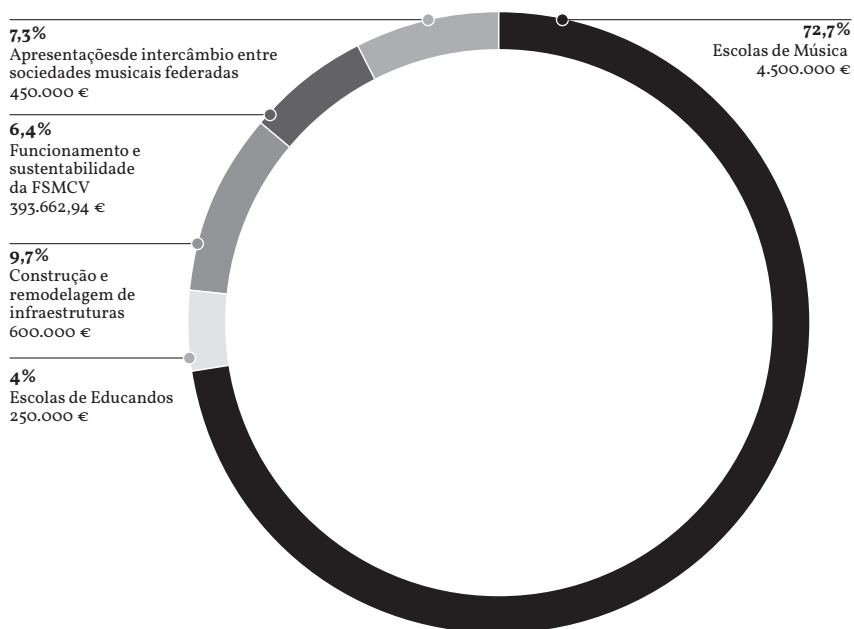
damental para a criação de uma entidade capaz de reunir as filarmônicas em atividade e atuar na defesa dos interesses comuns entre elas.

RESPALDO FINANCEIRO E RECONHECIMENTO DOS PODERES PÚBLICOS

A subvenção das sociedades musicais valencianas pelo poder público é uma conquista recente. Foram muitos anos de negociação e articulação política, de sedimentação de vínculos com a comunidade e de fortalecimento de uma imagem pública para a garantia de uma regularidade do apoio financeiro ao menos em nível estadual (comunidades autônomas). De 2005 a 2018, a subvenção foi contínua e tendeu a crescer ano a ano, com exceção do ano de 2010, quando sofreu uma perda de cerca de 20%, dada a crise econômica vivida na Espanha.

No gráfico a seguir, retirado da minha tese (2019, p. 204), é possível constatar que as escolas de música das sociedades musicais valencianas representam a principal justificativa para a obtenção dos recursos públicos por essas entidades:

GRÁFICO 2 - Subvenção da *Generalitat Valenciana* para as sociedades musicais em 2011



FONTE: Fernandes (2019, p. 204).

As rubricas apontadas são definidas pelas próprias sociedades musicais e negociadas pela FSMCV junto ao poder público. As autoridades locais também colaboram financeiramente, ainda que esses apoios sejam irregulares, adaptando-se às dinâmicas das mudanças eleitorais, como acontece com as sociedades filarmônicas baianas. A iniciativa privada também foi acionada, desde 2014 um dos cinco maiores bancos espanhóis, o Bankia, mantém um programa anual de concessão de bolsas de estudos para alunos das escolas de música federadas de Valência.

Ao transpor a questão do apoio financeiro para as sociedades filarmônicas baianas, a imediata conclusão a que se poderia chegar é a discrepante realidade orçamentária entre os governos baiano e valenciano. A falta de recurso seria a resposta mais fácil para a ausência de apoio financeiro continuado para as filarmônicas baianas. Obviamente não se imagina na Bahia uma destinação orçamentária nas proporções vivenciadas pelas sociedades musicais valencianas.

Mas a ausência de recursos não é uma resposta plausível. E isso está evidenciado na disponibilidade orçamentária de R\$44,8 milhões, no período de 2010 a 2018, para o projeto de formação musical instrumental Neojibá. Valor esse que corresponde a mais de dez vezes o orçamento destinado às sociedades filarmônicas baianas no mesmo período, cerca de R\$4,3 milhões. Faltaria, então, às filarmônicas baianas a capacidade organizativa e profissional vislumbrada em Valência e também no caso do projeto Neojibá?

Seguramente, a resposta é sim, mas não é tão simples como parece. É preciso lembrar que tanto a FSMCV quanto o Programa Neojibá somente alcançaram uma estrutura organizativa profissional com recursos públicos. A própria Casa das Filarmônicas, mencionada no princípio deste capítulo, é outro exemplo de que a disponibilidade de recursos públicos permite sim a contratação de profissionais e um funcionamento minimamente estruturado e eficiente. Portanto, o argumento da falta de capacidade organizativa das filarmônicas baianas soa como uma simplificação impiedosa da realidade dessas entidades e das possibilidades que lhes vêm sendo songadas nos últimos anos.

Por outra parte, é relevante mencionar que esse respaldo financeiro também encontra correspondência na valorização e inclusão das

sociedades musicais valencianas em quase a totalidade dos atos festivos, religiosos e cívicos promovidos pelos poderes públicos. Seja por tradição, pelo apelo populacional, por reconhecimento do valor cultural e identitário ou pela negociação direta da federação. Na Bahia, as filarmônicas fazem parte dos festejos das pequenas e médias cidades do interior, mas em se tratando de grandes celebrações em âmbito estadual, sua presença está restrita ao 2 de Julho.

REFLEXÕES FINAIS

Observar a experiência vivida pelas sociedades musicais valencianas ajuda a refletir sobre os papéis e os lugares dessa construção. O fator educacional que possibilitou uma mobilização de recursos públicos em Valência poderia obter correspondente êxito na Bahia? O orçamento da área de educação é incomparavelmente superior ao da pasta da cultura em qualquer tempo ou governo, em Valência ou na Bahia, sobre isso não restam dúvidas. Mas de onde vem a sensibilização dos gestores públicos para a importância de oferecer a formação musical gratuita na totalidade dos territórios de identidade baianos como fazem as filarmônicas? A capacidade associativa e o reconhecimento público são caminhos para essa negociação e convencimento?

Uma confluência de agentes, fatores e interesses precisam atuar para que uma mudança se processe. A universidade e os produtores de conteúdos comunicacionais – tradicionais e novos – formam parte desse movimento. Não somente a Escola de Música, como já o faz em esforços personalizados pelos professores Joel Barbosa e Celso Benedito, pode colaborar para a reinvenção das filarmônicas da Bahia. Também existe um campo de atuação potencial nessas entidades para produtores culturais, gestores culturais e comunicólogos, por exemplo. E quanto aos historiadores, arquivologistas e pedagogos? Jornalistas e afins também poderiam aprofundar sua capacidade de contar histórias e suplantam o olhar trivial sobre sociedades filarmônicas.

Neste texto, buscamos alçar novas perspectivas e possibilidades sobre o contexto atual das sociedades filarmônicas baianas, na tentativa de romper uma lógica perversa que submete essas entidades a um lugar

de anacronismo e inevitável aniquilamento. A mudança no rumo da história das filarmônicas baianas urge. Para onde e a que ritmo marcharão essas entidades é uma incógnita cuja resposta ainda deve ser construída por elas mesmas, as autoridades públicas e os cidadãos(as). A cidadania cultural é um direito de todos(as) e, como visto neste capítulo, possível de ser exercido, desde que reconhecido e assumido como uma necessidade vital para a formação de sujeitos criativos, reflexivos e livres e uma sociedade mais diversa e democrática.

REFERÊNCIAS

BENEDITO, C. J. R. *O mestre de filarmônica da Bahia: um educador musical*. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

BRASIL. [CONSTITUIÇÃO (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

CHAUÍ, M. *Cidadania cultural*. O direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

ECONCULT. Estructura, dimensión e impacto económico de las sociedades musicales. Actualización de los datos 2016. Valencia, Econcult, 2018. Acesso em: 17 jun. 2018. Disponível em: <https://50aniversario.fsmcv.org/descargas/estudio-economico-ssmm-uv.pdf>

FERNANDES DA SILVA, T. *Política pública, política cultural e participação social: estudo de caso comparativo das sociedades filarmônicas na Bahia/Brasil e das sociedades musicais em Valencia/Espanha*. 2019. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007

Mapa das sociedades filarmônicas da Bahia: um instrumento para somar

Gleise Oliveira

Taiane Fernandes

O PROJETO

As sociedades filarmônicas são uma das entidades culturais mais antigas em atividade na Bahia. Sejam elas centenárias ou recém-criadas, a presença delas nos mais distintos municípios da Bahia contribui para o desenvolvimento da capacidade criativa e a sociabilidade de crianças, jovens e adultos. Nas filarmônicas, é possível ser aprendiz e compartilhar conhecimentos musicais diversos. Mais do que oferecer acesso à fruição artístico-cultural, as filarmônicas são espaços vivos do exercício da cidadania cultural.

O “Mapa das Sociedades Filarmônicas da Bahia”, projeto apoiado financeiramente pela Lei Aldir Blanc Bahia, nasce da confluência de duas motivações principais: uma afetiva e outra ideológica. De um lado, a motivação afetiva se expressa, principalmente, por Gleise Oliveira, coordenadora-geral e de produção do projeto que por ser neta do ferroviário, músico e um dos fundadores da Sociedade Filarmônica União dos Ferroviários Bonfinenses, Sr. Antônio Ferreira de Oliveira, teve na família a tradição e introdução musical através do papel sociocultural das bandas filarmônicas. A relação afetiva com as bandas esteve presente nas melhores memórias da infância e adolescência ao “ver a banda passar” e no acompanhar as bandas pela cidade nas alvoradas juninas, mas também ao ver o cuidado dedicado aos instrumentos de sopro pelo avô e tios. Era tradição na família presentear com instrumentos de sopro aqueles netos que se dedicassem à prática musical.

De outro, a motivação é ideológica e está representada por Taiane Fernandes, coordenadora de pesquisa do projeto, que defendeu sua tese de doutorado em 2019 com o título *Política pública, política cultural e participação social: estudo de caso comparativo das Sociedades Filarmônicas na Bahia/Brasil e das Sociedades Musicais em Valencia/Espanha* e, desde então, persegue o objetivo de seguir colaborando para a revitalização das filarmônicas, por acreditar que elas não pertencem somente ao passado, mas ao presente e ao futuro da cultura baiana.

Ambas as idealizadoras do projeto viram no Edital do Prêmio Jorge Portugal, na categoria pesquisa em música, uma possibilidade concreta de contribuir com essas entidades culturais. Era crucial atualizar e deixar disponíveis informações sobre sociedades filarmônicas do estado, uma vez que estava evidente nos resultados da pesquisa de doutorado de Taiane Fernandes (2019) a carência de dados sistematizados e atualizados sobre as Sociedades Filarmônicas da Bahia, dado que segundo a pesquisadora, no momento da construção da sua tese, tornou a pesquisa de campo no estado mais laboriosa. Nesse sentido, uma das preocupações do projeto estava em produzir uma base de dados atualizada, considerando que os dados existentes guardavam uma defasagem de aproximadamente uma década, que servisse como instrumento para as sociedades filarmônicas, os gestores culturais, os produtores culturais e os pesquisadores em cultura.

Além da comprovada defasagem dos dados sobre essas entidades, o projeto respaldou sua relevância no cenário cultural baiano, valendo-se de alguns objetivos da Política Estadual de Cultura da Bahia, previstos na Lei Orgânica da Cultura nº 12.365/2011, dentre os quais destacamos: I - valorizar e promover a diversidade artística e cultural da Bahia; II - promover os meios para garantir o acesso de todo cidadão aos bens e serviços artísticos e culturais; IV - registrar e compartilhar a memória cultural e artística da Bahia e, sobretudo no objetivo XXIII - organizar e difundir dados e informações de interesse cultural.

O projeto foi selecionado em primeiro lugar na categoria pesquisa em música e recebeu do estado da Bahia através da Secretaria de Cultura (Secult) e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) – Programa Aldir Blanc Bahia – via Lei Aldir Blanc, direcionada pela Secretaria

Especial da Cultural do Ministério do Turismo, governo federal, o valor líquido, já retido o percentual do imposto devido, de R\$ 24 mil reais.

Foram envolvidos no projeto, além das coordenações-geral e de pesquisa, quatro profissionais pesquisadores, uma assistente de pesquisa, um *webdesigner*, um *designer* gráfico e uma estagiária de comunicação. Dentre as ações do projeto, estava a realização de convite a estudiosos das sociedades filarmônicas, de diferentes campos do conhecimento, que concluíram pesquisas de doutorado, mestrado ou graduação sobre o tema, a escreverem artigos discutindo o presente e o futuro dessas entidades. Este livro é, portanto, um dos objetivos do projeto. Cabe salientar ainda que, por conta das restrições orçamentárias para realização da proposta, nenhum dos(as) autores(as) recebeu cachê para a produção textual.

Para execução da proposta além da equipe contratada e a colaboração de pesquisadores, o “Mapa das Sociedades Filarmônicas da Bahia” contou com o apoio de importantes entidades culturais, dentre elas: a Filarmônicas Unidas na Bahia (FUB) um dos coletivos representativos das filarmônicas baianas que apoiou na inscrição da proposta no edital, mas também na divulgação e mobilização para que as filarmônicas preenchessem o formulário de pesquisa; o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) que também apoiou com a divulgação da pesquisa – cabe destacar que tanto a coordenadora-geral do projeto, quanto a coordenadora de pesquisa integram o quadro de pesquisadores deste importante centro de estudos da Universidade Federal da Bahia (UFBA) para a área da cultura na Bahia, no país e América Latina; e a Editora da UFBA (Edufba) na revisão, normalização e publicação deste livro.

A proposta da pesquisa já guardava no seu nascedouro alguns desafios: além do ambiente pandêmico, o projeto possuía objetivos audaciosos, um curto período de execução, e recursos financeiros – e, portanto, humanos, se considerarmos a impossibilidade de mais incrementos à equipe – limitados. Este texto, portanto, tem o objetivo de detalhar alguns aspectos do projeto “Mapa das Sociedades Filarmônicas da Bahia”, procurando, além de apresentar objetivos, metodologias e desafios da pesquisa, realizar uma avaliação do esforço empreendido e refletir sobre em que

medida o mapa pode funcionar como um documento político e estratégico para o fortalecimento das sociedades filarmônicas da Bahia.

PARA QUE SERVE UM MAPEAMENTO

O estudo da institucionalidade cultural é recente e pouco sistemático. Há, portanto, escassez de estudos e produções científicas que se dediquem à definição de critérios, categorias e/ou indicadores de uma arquitetura institucional da cultura. Porém, ainda assim, uma série de elementos estão no imaginário comum do que venha a compor uma institucionalidade, são eles: presença de órgão de gestão, orçamento, pessoal qualificado, legislações, normas e rotinas estão dentre as características mais frequentemente listadas. (OLIVEIRA, 2018)

Infelizmente, a história dos organismos culturais brasileiros tem reforçado a fragilidade das instituições culturais. Fato que podemos constatar se tomarmos por exemplo a história do Ministério da Cultura (MinC) no Brasil, que após ganhar autonomia voltou a estar subordinado a outras pastas na gestão de Jair Bolsonaro, perdendo sua visibilidade e importância nacional e internacional. Mas a fragilidade desse órgão de cultura não é mais uma inovação conservadora da atual gestão. Antes disso, o MinC já havia sido desmontado enquanto estrutura central da gestão da cultura do Brasil em outros períodos. Mudanças de *status* aconteceram no governo Collor e, mais recentemente, na gestão interina de Michel Temer, mesmo que após grande apelo do campo artístico tenha desencadeado no retorno formal do MinC.

A fragilidade da institucionalidade da cultura, no entanto, não é característica exclusiva do setor público, a falta de prioridade dada à cultura na sociedade pode ser reconhecida a partir do tratamento ornamental e lugar de pouca prioridade apesar da notória visibilidade das ações culturais. É sempre a cultura apontada como campo de importância menor, podendo ela ser a primeira a perder em orçamento e prioridade nas proposições de políticas, mas também, o orçamento com atividades culturais está na lista do considerado supérfluo.

Cabe registrar que, na cena contemporânea, muito tem se difundido a cultura como saída para manutenção da sanidade mental a partir

de associações e transversalidades entre cultura e tempo do ócio, cultura e saúde etc., sobretudo se observadas as restrições de sociabilidade impostas pela pandemia da COVID-19. Muitas atividades culturais, que antes passavam despercebidas, ganharam vulto e volume de reconhecimento pelo papel de ocupar o tempo ocioso, sobretudo aquelas atividades feitas em casa tais como: leituras, consumo de produtos de audiovisuais, filmes e programas televisivos de lazer, artes culinárias, *games*, ouvir músicas e tocar instrumentos musicais dentre outros. Algumas atividades se reinventaram e ganharam formatos virtuais/*on-line*.

Mesmo nesse cenário pandêmico, a falta de prioridade para a cultura pôde ser notada, por exemplo, pela demora em implementar um auxílio emergencial para a cultura. A Lei Aldir Blanc foi um auxílio para esse segmento, conseguido tardiamente, com cronograma estreito para viabilização pelos estados e municípios. O próprio exemplo da Lei Aldir Blanc deixa evidente a baixa institucionalidade alcançada pelos organismos de gestão da cultura. Apesar de alguns avanços vivenciados por iniciativa dos gestores que tiveram à frente da pasta da cultura.

A baixa institucionalidade e prioridade do campo cultural são vividos na prática pelas sociedades filarmônicas há mais de meio século. Para Fernandes (2019), as filarmônicas funcionaram inicialmente como um dos primeiros instrumentos de *marketing* político no Brasil. “Seu uso político em atos públicos, e mesmo privados, era indispensável, auxiliava na construção imagética da autoridade e do seu ritual de deferência pública, inspirado nas bandas militares da coroa portuguesa”. (FERNANDES, 2019, p. 60) A partir da década de 1950, elas vão perdendo seus sócios, a ampla adesão da população e, conseqüentemente, a atenção e prioridade do poder público municipal.

Hoje, a sustentabilidade econômica das filarmônicas baianas não conta mais nem com o aporte dos sócios, nem tampouco com o prestígio social, e conseqüentemente político, de outrora. O advento de novos recursos, especialmente os midiáticos e tecnológicos, entra na competição pelo apelo social e o impacto imagético. As filarmônicas perdem a exclusividade e passam a disputar os recursos advindos das autoridades públicas com novas justificativas: de que representam a tradição cultural ou por serem filantrópicas e atenderem às crianças e jovens da comunidade. (FERNANDES, 2019, p. 60)

Pelo viés da cultura, as filarmônicas passam à condição de baixa prioridade e sofrem, como outras expressões culturais, as consequências da fragilidade institucional desse campo. Mesmo nos períodos em que a cultura alcançou algum nível de estabilidade institucional e política, e ainda que se enquadrem no setor da música, linguagem artística com maior investimento na política cultural brasileira, as bandas de música não comerciais são consideradas expressões da cultura popular e memória, dois setores com reduzida atenção dos poderes públicos.

Driblar esse histórico de ausência institucional e de prioridade do campo cultural exige uma atuação estratégica, capaz de dar conta dos fatores e condicionantes que determinam essa condição. Qualquer política pública passa por estágios para a sua implementação que envolvem: 1) identificação do problema; 2) inclusão na agenda pública; 3) levantamento de soluções; 4) tomada de decisão pelo ator público; 5) planejamento da execução; 6) implementação da política pública; e 7) monitoramento e avaliação. Conhecer o problema e, a partir dele, incluir na agenda e debates públicos é, portanto, o primeiro passo para a formulação de uma política pública. Os mapeamentos e diagnósticos são o ponto de partida para esse reconhecimento da realidade sobre a qual a política pública pretende intervir.

Mapear as sociedades filarmônicas, portanto, diz respeito à identificação da realidade sobre a qual se deseja atuar. O que está em total consonância com as diretrizes, estratégias e ações do Plano Estadual de Cultura (Lei nº 13.193/2014), especialmente os parágrafos 3º e 4º do seu artigo 9º, especificamente quando preconiza como dever da política estadual de cultura: apoiar o mapeamento, documentação e preservação de sítios de valor simbólico e histórico; mapear, preservar, restaurar e difundir os acervos históricos e culturais e também promover a universalização do acesso à cultura através da disponibilização de repertórios, de acervos, de documentos e de obras de referência.

Por sua vez, é preciso destacar que essa atuação não se restringe apenas ao poder público ou a elaboração de políticas públicas. Um mapeamento é um instrumento de organização, validação, formulação, negociação e reivindicação de projetos, apoios e reconhecimentos, e é útil para a sociedade civil e a iniciativa privada também. Em termos práticos

e enquanto instrumento de gestão, o que se espera é que o Mapa das Sociedades Filarmônicas contribua com: 1) as filarmônicas, no sentido de fortalecer suas redes e ampliar seu poder de articulação e negociação; 2) os poderes públicos municipais e estadual que, uma vez munidos de dados atualizados podem pensar estrategicamente a proposição de políticas e ações futuras; 3) os produtores culturais que poderão vislumbrar a possibilidade de incluir nas suas ações um novo nicho de mercado e atuação profissional; 4) os artistas sendo ponte para o estabelecimento de parcerias para apresentações e projetos em diferentes regiões do estado.

METODOLOGIA DE PESQUISA

Toda pesquisa precisa ter definida a sua metodologia, ou seja, os caminhos a serem trilhados para alcançar os resultados. Os caminhos norteadores das ações necessárias para o mapeamento das Sociedades Filarmônicas da Bahia já estavam descritos no projeto submetido ao Edital da Lei Aldir Blanc Bahia.

Executado de forma integralmente remota o “Mapa das Sociedades Filarmônicas da Bahia” se propunha alcançar os resultados através de contatos via telefone celular, WhatsApp, *e-mail*, Messenger, Facebook, Instagram e o próprio *site* do projeto. Em linhas gerais, a metodologia adotada consistia na coleta de dados através da realização de entrevistas e na recepção de informações via formulário *on-line* disponível para o preenchimento por qualquer pessoa interessada em colaborar.

Os procedimentos metodológicos foram divididos em duas frentes de coleta de dados: uma ativa e outra passiva. A coleta ativa contou com a busca direta de informações, dados, e contatos a partir da equipe de pesquisadoras. Com objetivo de identificar a existência de sociedades filarmônicas ativas ou inativas nos municípios baianos, as pesquisadoras deveriam estimular o preenchimento do formulário aberto de pesquisa e validar informações presentes nos bancos de dados. Os contatos deveriam ser feitos com articuladores da cultura local, representantes do poder público e, no caso da identificação das filarmônicas com seus representantes (presidente e/ou maestro). Com os contatos realizados, as pesquisadoras deveriam, além de estimular o preenchimento do formulário, coletar informações mínimas que ajudassem na validação das in-

formações presentes nos bancos de dados prévios a pesquisa para caso os contatos não fossem revertidos em respostas ao formulário, existisse no instrumento de registro interno da pesquisa informações mínimas para a validação e/ou mapeamento de uma sociedade filarmônica.

Para iniciar a pesquisa de campo, foram utilizados os levantamentos existentes até 2020, a saber:

- A Catálogo das Filarmônicas da Bahia – publicação no prelo elaborada em 2009 pelo Núcleo de Filarmônicas da Funceb;
- B Cadastro de Bandas de Música da Fundação Nacional das Artes (Funarte) 2019 – cadastro aberto a qualquer banda de música, não restrito às sociedades filarmônicas, sem atualização periódica;
- C Cadastro das filarmônicas afiliadas ao coletivo FUB.

Ainda foram acionados importantes bancos de dados relativos ao campo cultural baiano, tais como a Rede de Pontos de Cultura da Bahia, os Mapas Culturais da Bahia, o Mapeamento dos Espaços Culturais – Diretoria de Espaços Culturais, Superintendência de Desenvolvimento Territorial da Cultura (Sudecult) –, as Conferências de Cultura da Bahia, os antigos Representantes Territoriais de Cultura da Secult-BA etc. Também foram considerados como fontes de dados as redes sociais como Facebook, Instagram e YouTube, os *sites* e *blogs* de filarmônicas.

A equipe de pesquisa do projeto se reuniu semanalmente – via Google Meet – para avaliação e ajustes, bem como para promover a integração da estratégia de comunicação ao andamento e às demandas da pesquisa de campo. Esse acompanhamento integrado e horizontal permitiu um melhor aproveitamento das redes sociais do projeto em favor da pesquisa ativa e passiva. Muitos contatos acessados pelas pesquisadoras de campo somente foram obtidos por intermédio da equipe de comunicação e apoio à pesquisa¹.

1 Fernanda Polonio, assistente de produção e pesquisa, e Cleise Cardoso, estagiária de comunicação.

DESAFIOS DA PESQUISA DE CAMPO

Um dos grandes desafios colocados pela pesquisa foi sem dúvida o tempo de execução considerando todas as condições adversas impostas pela pandemia da COVID-19. A pesquisa de campo tinha o papel de validar as informações coletadas em fontes diversas conforme descrito anteriormente. A mesma foi iniciada em 11 de janeiro e finalizou no dia 11 de março. O formulário esteve aberto no site do projeto² desde aquela data, sendo encerrado no dia 14 de março. Grandes entraves, ainda que previstos durante a elaboração do projeto, se interpuseram no processo de coleta de dados.

A proposta inicial considerava enquanto equipe dois pesquisadores³ que, fariam contatos com 208 municípios cada um, além de uma assistente de pesquisa que se dedicaria a um município do estado, com essa divisão seria possível alcançar a meta de realizar contatos com os 417 municípios da Bahia. A seleção dos municípios por pesquisador considerou a divisão em Territórios de Identidade – divisão geográfica definida pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário e adotada pela Secult-BA desde 2007, considerando a proximidade entre municípios o que, ao nosso ver, poderia facilitar os contatos dos pesquisadores com interlocutores do território de identidade.

Após o primeiro mês de pesquisa de campo, algumas dificuldades foram identificadas e outras foram acentuadas. Avaliando o prazo de execução e a quantidade de informações que ainda faltavam ser levantadas, foi necessária uma nova configuração da equipe. Nesse momento, foram incorporadas à equipe mais duas pesquisadoras⁴ que passaram a realizar contatos com os municípios que ainda não tinham sido alcançados pela pesquisa ativa. Algumas adequações metodológicas também precisaram ser feitas além das que já tinham sido implementadas após a semana de pesquisa-piloto.

2 Ver: www.mapafilarmonicabahia.com.br

3 Saliha Rachid e Vitor Barreto

4 Estela Santana e Camila Guilera

Os contatos com o poder público, uma das dificuldades previstas para execução da proposta, considerando que em 2021 as prefeituras municipais haviam sido renovadas pelo pleito eleitoral do ano 2020, renderam muito trabalho e insistência por parte da equipe da pesquisa. Muitos municípios, nesse sentido, estavam no período de estruturação de suas equipes de gestão e as informações eram, quando não inexistentes, muito pouco organizadas ou institucionais. A insegurança sobre as informações de cultura do município, a falta de conhecimento sobre o histórico cultural e ainda a ausência completa de informações foram notadas.

Nesse contato com os municípios, ficou ainda mais delimitada a importância de existirem bancos de dados confiáveis sobre instituições, grupos culturais e artistas que sejam acessíveis aos cidadãos. Mesmo no cenário de dificuldade de acesso às informações dos municípios a coordenação de pesquisa, juntamente com a assistente de pesquisa, realizaram uma atividade de localizar informações dos municípios e foram enviadas cartas personalizadas aos 417 prefeitos(as) informando sobre a pesquisa, objetivo e apresentando formalmente os(as) pesquisadores(as) que estavam buscando contatos naquele município específico.

Mesmo com esse esforço, os contatos com as prefeituras enquanto instância do poder público e uma das fontes possíveis para validar as informações em cada município não foi uma tarefa simples como relata Saliha Rachid (2021):

Quando iniciamos o trabalho tínhamos uma metodologia definida, falar com um articulador, um representante do poder público e uma entidade. Logo na primeira semana constatamos que como as prefeituras estavam estruturando as suas equipes era difícil esse contato, e permaneceu difícil até o final da pesquisa.

A dificuldade já prevista considerando o período da pesquisa, meses de janeiro e fevereiro, e início de gestão, foi agravada pela pandemia. Dificuldades de contato com as prefeituras incluíam: os telefones fixos indicados nos sites oficiais não funcionavam seja pela redução de horário adotado por muitos municípios como medida para conter a disseminação do coronavírus, quando atendiam não sabiam informar sobre as questões perguntadas – relativas à pasta da cultura – ou indicar quem seriam os servidores aptos a fornecer informações.

Inúmeros outros desafios foram encontrados ao longo do processo. Primeiramente e mais relevante, a falta de dados ou defasagem dos mesmos. Diversos números de telefones e endereços de e-mail não eram atuais, dificultando a pesquisa a distância. Outra parcela relevante era de números fixos de centros culturais e escolas. Devido à pandemia ou por desatualização dos dados, não consegui contatar tais números.

De fato, outro desafio relevante foi o contexto da pandemia. No final de fevereiro e início de março, a pandemia agravou-se e, com isso, o governador decretou lockdown em todo o estado. Aparentemente, isso também dificultou a obtenção de informações. Alguns números que ficaram de dar retorno não atendiam mais. Outros afirmaram que estavam muito tempo sem ir na cidade, por morar na zona rural, e não tinham contato telefônico daqueles que sabiam mais informações sobre filarmônicas. A pandemia, atrelada à nova gestão municipal, também dificultou o processo. Alguns secretários de cultura ainda estavam se inteirando da pasta, do histórico cultural da cidade e não sabiam informar muito.
(SANTANA, 2021)

Estava prevista na metodologia o envio de *e-mails* para interlocutores nos municípios além de contatos telefônicos e via aplicativos de mensagens de texto a exemplo do WhatsApp (aplicativo bastante utilizado e difundido no Brasil). Mas como constatou Rachid (2021):

O contato através de chamadas telefônicas demandava muito tempo por diversas razões, dentre elas: muitos números já não existiam ou estavam defasados; dificuldade de falar no momento da chamada, não ter retorno da pessoa e não conseguir ligar novamente. Algumas ligações demoravam cerca de 30 a 40 minutos e por mais que seja interessante ouvir a história da instituição, para alcançar a meta de cidades, era angustiante essas ligações longas.

A angústia relatada pela pesquisadora remete mais uma vez ao curto tempo para cumprir as metas estabelecidas pelo projeto. Era necessário alcançar uma meta de 26 municípios por semana, e nesse caso, o tempo que se demandava em ligações telefônicas era precioso para cumprir com o estabelecido. Além do mais, as pesquisadoras avaliaram que no contato com as cidades do interior, sobretudo, era necessário cumprir o horário comercial e respeitar com isso as noites, horários de almoço e finais de semana.

Traço marcante dos nossos tempos, o contato via mensagem em aplicativos de celular demonstrou ser mais eficaz na visão das pesquisadoras.

Para mim, o que funcionou de forma satisfatória foram os contatos por WhatsApp, tive um retorno alto e a maior parte dessas pessoas também responderam ao formulário. Na reta final do projeto (a partir de 15/02), intensifiquei mais os contatos por ligação e WhatsApp. Com isso, consegui avançar mais no fechamento dos municípios e ter respostas mais rápidas. (RACHID, 2021)

A questão da articulação territorial foi também notada pelas pesquisadoras. Enquanto em alguns territórios as informações sobre existência de filarmônicas eram difíceis de serem extraídas dos interlocutores acionados, seja por desconhecimento ou dificuldade de contato com os municípios, em outros territórios, as informações chegaram de forma mais fluída.

O desconhecimento sobre as ações e políticas do governo do estado, associado à demanda por investimentos culturais nos municípios, também se traduziu em algumas falas recorrentes durante a pesquisa de campo, como relata Estela Santana (2021):

Houve também aqueles que pensavam que o projeto “Mapa das Filarmônicas da Bahia” era de algum órgão público e queriam solicitar diretamente apoio às suas filarmônicas ou aos projetos de criação de filarmônicas no município. Notei uma certa desconfiança por alguns quando sabiam que o projeto era de iniciativa particular, mesmo sendo apoiado via Edital pela Funeb.

Infelizmente, os relatos que se avolumaram na pesquisa foram também da dificuldade de manter vivas essas sociedades musicais, que necessitam de, dentre outros itens, instrumentos, fardamento, professores de música, partituras, locais para ensaio e ensino de música etc.

De toda forma, apesar dos desafios postos, sobretudo do prazo de execução, e da defasagem dos contatos ou de chegar até pessoas de referência para a cultura dos municípios baianos, acentuados pelas dificuldades impostas pela pandemia, foi notada a adesão à pesquisa. Filarmônicas ativas responderam prontamente ao formulário de pesquisa antes mesmo de serem contatadas por pesquisadores na busca

ativa. Nesse tocante, cabe reconhecer o valioso apoio institucional da FUB e de personalidades relacionadas a filarmônicas como os(as) pesquisadores(as) que integram este livro e foram também agentes de divulgação da pesquisa em suas redes.

Por fim, é importante registrar que as vivências das pesquisadoras durante a realização da investigação de campo – ainda que remotamente – deixam evidentes as dificuldades, mas também as paixões pela história e memória das instituições centenárias. Ao longo do trabalho, não faltaram histórias marcantes e memórias de família, como pontua Saliha Rachid (2021) que aviva sua própria memória da sua cidade natal:

Ao longo desses dois meses, escutei muitas histórias bonitas, a maior parte de superação para conseguir manter as filarmônicas em funcionamento, e todas elas cheias de orgulho. Em alguns municípios, como Jequié, Nazaré e Feira de Santana, tem gente que faz questão de guardar fotografias, vídeos e matérias de jornais antigos. Mesmo de forma remota, eu me senti percorrendo a Bahia e cada história contada reavivou em mim também as lembranças de quando assistia a filarmônica da minha cidade, Bom Jesus da Lapa.

Dos desafios vividos no decorrer desses dois meses de trabalho, desde casa, conciliando atribuições da vida privada com um labor exaustivo, fica a certeza de que dentro das possibilidades que se apresentavam nesse contexto atípico e de tantos fatores conflitantes, as metas propostas foram alcançadas. Indiretamente, o “Mapa das Sociedades Filarmônicas da Bahia” ainda logrou mobilizar agentes culturais e cidadãos baianos e trazer à ordem do dia o importante tema das sociedades musicais baianas.

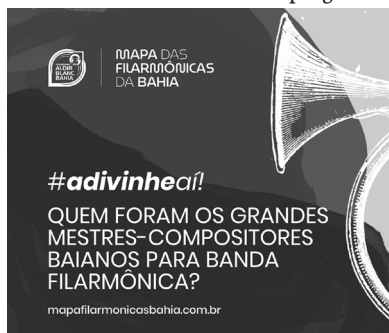
COMUNICAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE MAPEAMENTO

Para realizar uma ação totalmente virtual, era fundamental escolher adequadamente as redes de comunicação que seriam acionadas no sentido de alcançar o público da pesquisa. O uso das redes sociais precisaria cumprir o papel estratégico de mobilização e alcance do público mais específico do mapeamento: as Sociedades Filarmônicas da Bahia. Nesse sentido, desde o momento da concepção do conceito e identidade do projeto, tivemos a preocupação de pensar formas de aproximar a pesquisa do maior número de pessoas possível, já que era premissa do pro-

jeto que qualquer cidadão poderia ter informações sobre a existência e atuação de bandas no seu município de residência ou de qualquer outro com que guardasse relações.

Utilizamos como rede social prioritária o Instagram⁵ com repostagens numa página do Facebook⁶ do Mapa. Além de cards específicos que chamavam o público para preencher o formulário de pesquisa com a finalidade de dinamizar a página e conseguir engajamento de seguidores que poderiam ser chave no alcance de outros contatos, foram pensadas algumas séries de publicações como o “adivinha aí” que lançava perguntas – históricas, curiosidades, informativas – sobre as filarmônicas e, ao final da semana, trazia respostas aos questionamentos elaborados, sempre interagindo com seguidores que haviam opinado sobre as questões feitas.

FIGURA 1: Card #adivinha aí pergunta



FONTE: Mapa das Filarmônicas da Bahia (c2021).

FIGURA 2: Card #adivinha aí resposta



FONTE: Mapa das Filarmônicas da Bahia (c2021).

Uma estratégia que logrou bastante êxito no processo da pesquisa de campo foi a série de publicações das “Filarmônicas Mapeadas”. Após o primeiro mês da pesquisa de campo, utilizando um *template* padrão, começamos a publicar diariamente fotos das filarmônicas já mapeadas

5 Instagram: <https://www.instagram.com/mapafilarmonicabahia/>

6 Facebook: <https://www.instagram.com/mapafilarmonicabahia/>

pela pesquisa. O *template* customizado com fotografia de cada uma das agremiações culturais ampliou significativamente o engajamento dos seguidores. O fato de se verem no *feed* e *stories* do Instagram criava um “burburinho” e fez crescer o interesse e o diálogo por mensagens via *direct* que questionavam se a filarmônica do seu município já havia respondido ao nosso formulário de pesquisa e quando sairia a fotografia validando que havia sido mapeada.

FIGURA 3: Card Filarmônica Mapeada



FONTE: Mapa das Filarmônicas da Bahia (c2021).

FIGURA 4: Card Filarmônica Mapeada



FONTE: Mapa das Filarmônicas da Bahia (c2021).

Outras formas de gerar engajamento e tentar encontrar contatos nos municípios que nos auxiliassem na coleta de dados foi a série “Tem Filarmônica?”. Os *cards* dessa série procuraram chamar a atenção para municípios com dificuldade de contato tanto pelas vias institucionais: envio de ofício, contatos em bases de dados etc. e pelas tentativas feitas pelas pesquisadoras. Nesse sentido, postar um *card* com nome de quatro a cinco municípios e marcar instituições, pessoas, empresas daquelas cidades e cidades circunvizinhas foi uma ação válida para conseguir contatos com articuladores culturais que corroborassem tanto a existência quanto a ausência de filarmônicas.

FIGURA 5: Card "Tem Filarmônica"



FONTE: Mapa das Filarmônicas da Bahia (c2021).

FIGURA 6: Card "Conhece alguém desses municípios?"



FONTE: Mapa das Filarmônicas da Bahia (c2021).

As nossas redes sociais funcionaram também como palco de divulgações de ações das filarmônicas baianas e, conseqüentemente, de fortalecimento do apoio mútuo: *lives*, seminários, debates promovidos no período que englobou a execução do projeto eram repostados nos *stories* e armazenados nos destaques do Instagram para servir também como memória das ações apoiadas e das redes de diálogo estabelecidas.

A movimentação promovida nas redes sociais esteve sempre integrada com o *site* do Mapa, no qual ficou também disponível durante o período de coleta de dados o nosso formulário de pesquisa, instrumento elaborado com a equipe do projeto e pelo qual os interlocutores de forma voluntária e declaratória faziam o registro de filarmônicas ativas e inativas no estado da Bahia. Nesse formulário além da declaração de atividade ou inatividade um conjunto de outras perguntas não obrigatórias foram elencadas para que chegássemos a dados relevantes sobre o estado das Filarmônicas, são exemplos: existência de escola de música, presença feminina na banda e escola, ano de fundação, condições dos instrumentos da banda e escola, método de ensino adotado, existência de sede e em que condições – própria, espaço cedido, espaço alugado etc. –, meios de sustentação, entre outros.

O *site*, além de hospedar o formulário de pesquisa e ser o espaço destinado aos resultados do mapeamento, foi estruturado para ser um pro-

duto de pesquisa interativo e de utilidade pública. Nele, está disponível a proposta com seus objetivos e formas de aplicação, a equipe envolvida na realização da proposta com currículo, informações sobre financiadores e parceiros e também uma biblioteca virtual, pensada como uma relevante ação de generosidade acadêmica uma vez que concentra artigos, monografias, dissertações, teses e livros sobre as sociedades filarmônicas no Brasil e no mundo que estão disponíveis na internet, mas que estavam dispersas pela rede.

UMA MAPA PARA SOMAR

Um passo foi dado, muitos ainda estão por vir, outros já estão em marcha. Os resultados da pesquisa “Mapa das Sociedades Filarmônicas” estão publicados no *site*⁷ para navegação e *download* em pdf. Todas as pessoas que preencheram o formulário da pesquisa e manifestaram interesse em conhecer os resultados receberam por e-mail o relatório final do estudo, ou seja, o “Mapa das Sociedades Filarmônicas da Bahia” atualizado até 2020.

Um mapeamento é apenas um instrumento. Os benefícios que poderão advir desse retrato da realidade das filarmônicas baianas dependem do uso estratégico que possa ser feito dele. Prosseguir com a construção de um diagnóstico mais aprofundado é uma necessidade premente. Garantir uma atualização periódica desses dados também é inevitável, ou o esforço empreendido por este projeto se resumirá, mais uma vez, a um registro histórico.

Sabemos que a precariedade com que sobrevivem ou ressurgem as Sociedades Filarmônicas na Bahia é fruto de um campo cultural desorganizado, de uma tradição de dependência estabelecida entre atores culturais e o poder público, de uma política cultural incipiente, eventual e de reduzida construção coletiva. No entanto, a realização desse projeto em um prazo recorde, em condições muito aquém das ideais e por um

7 Ver: www.mapafilarmonicasbahia.com.br. De acordo com o projeto aprovado, o *site* será mantido *on-line* por um prazo de dois anos, ainda que sem novas atualizações. Após esse prazo, o Mapa somente será acessível através dos relatórios em pdf distribuídos virtualmente a indivíduos, coletivos, organizações e instituições culturais.

grupo de produtores culturais independentes é também sintomático do muito que ainda pode ser feito pelas sociedades filarmônicas da Bahia.

Avaliamos que uma das grandes contribuições desse mapeamento é servir como instrumento de barganha e articulação das sociedades filarmônicas no sentido de chamarem para si a visibilidade que a comunicação empreendida pelo projeto alcançou. O fato de existirem e serem lembradas pela importância cultural, artística, performática, formativa, cidadã e afetiva deve ser valorizado pelos próprios integrantes dessas instituições centenárias com o mesmo vigor de depoimentos escutados no contato com a comunidade cultural no processo de mapear.

Nossos votos são de que a música das filarmônicas baianas siga soando e se espalhando cada dia mais por cada um dos municípios do nosso estado. Que o direito à arte, à memória, à identidade e à diversidade cultural se converta em prioridade, não por ocasião de situações extremas como esta que vivemos atualmente em nosso país em tempos pandêmicos e de desgoverno. Mas antes, por cumprir o Plano Estadual de Cultura (Lei nº 13.193/2014), especialmente os parágrafos 3º e 4º do seu artigo 9º, que reúne em lei as demandas e necessidades da população baiana manifestadas em cinco conferências estaduais de cultura.

REFERÊNCIAS

BAHIA. Lei n. 12.365 de 30 de novembro de 2011. Dispõe sobre a Política Estadual de Cultura, institui o Sistema Estadual de Cultura, e dá outras providências. Salvador, 2011. Disponível em: http://www.fpc.ba.gov.br/arquivos/File/COLEGIADOS/LEI_ORGANICA_BAHIA.pdf. Acesso em: 2 abr. 2021.

FERNANDES DA SILVA, T. *Política pública, política cultural e participação social: estudo de caso comparativo das sociedades filarmônicas na Bahia/Brasil e das sociedades musicais em Valência/Espanha*. 2019. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30914>. Acesso em: 2 abr. 2021.

MAPA DAS FILARMÔNICAS DA BAHIA. Salvador, 2021. Instagram: @mapafilarmonicabahia. Disponível em: <https://instagram.com/mapafilarmonicabahia>. Acesso em: 1 jun. 2021.

OLIVEIRA, G. C. F. DE. *Institucionalidade Cultural: o Programa Cultura Viva da criação até a lei nº 13018/2014*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/28136>. Acesso em: 2 abr. 2021.

RACHID, S. *Relato de pesquisa de campo Mapa das Sociedades Filarmônicas da Bahia*. Salvador, 2021. Não publicado.

SANTANA, E. *Relato de pesquisa de campo Mapa das Sociedades Filarmônicas da Bahia*. Salvador, 2021. Não publicado.

Sobre os autores

CELSO JOSÉ BENEDITO Natural de São João Del-Rey (MG), iniciou seus estudos musicais na Banda Teodoro de Faria. Atualmente, é professor de Trompa da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e integrante da Orquestra Sinfônica da UFBA. Atua principalmente nos seguintes temas: instrumentista, professor, educação musical, bandas de música – performance, história e prática de conjunto.

DENISE FERREIRA MARQUES DE ALMEIDA Licenciada em Música pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), diretora e coordenadora pedagógica da Escola de Música Alcides dos Santos e musicista da Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana há 22 anos.

FREDERICO MEIRELES DANTAS Graduado em Composição e em Trombone, mestre em Etnomusicologia e doutor em Composição Musical pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Fred Dantas nasceu em Salvador (BA), é mestre de banda, fundador da Oficina de Frevos e Dobrados (1982), da Orquestra Fred Dantas (1986), da Escola Ambiental (1996), do Festival de Filarmônica do Recôncavo da Bahia e do Encontro de Filarmônicas do 2 de Julho. Fundou a associação Filarmônicas Unidas na Bahia.

GLEISE OLIVEIRA Neta de Antônio Ferreira de Oliveira (Antonio Canuto) músico, ferroviário e um dos fundadores da Filarmônica União dos Ferroviários Bonfinenses, em Senhor do Bonfim (BA). Gleise Oliveira é produtora e gestora cultural, mestra e doutoranda em Cultura e Sociedade pelo Pós-Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult) da UFBA.

JOEL BARBOSA Joel Barbosa iniciou na Banda da Guarda Mirim de Piracicaba, em São Paulo, e obteve o grau de doutor em Música pela University of Washington. Atualmente, é professor titular da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e trabalha com bandas de música no país e no exterior há 35 anos.

LAURISABEL MARIA DE ANA DA SILVA é flautista, compositora, cantora e doutoranda em Etnomusicologia no Programa de Pós-graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É mestra em Etnomusicologia e licenciada em Educação Musical pela mesma instituição. Também cursou doutorado sanduíche no King's College, London.

REGINA CAJAZEIRA Regina Cajazeira é doutora em Música, mestra em Etnomusicologia e graduada em Educação Musical e Flauta Transversal, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Dedicou sua vida profissional ao ensino da música para crianças, jovens e adultos.

TAIANE FERNANDES Jornalista, produtora e gestora cultural, mestre e doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi superintendente de desenvolvimento territorial da cultura da Secretaria de Cultura (Secult) da Bahia. Em 2019, defendeu sua tese de doutorado sobre as políticas culturais para as sociedades filarmônicas baianas e valencianas (Espanha), após estágio doutoral na Universidade de Valência. É pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult) da UFBA.

Este livro foi composto com
as tipografias MuseoModerno,
Poppins e Vollkorn

TAIANE FERNANDES é jornalista, produtora, gestora e investigadora cultural, doutora em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (Pós-cultura/UFBA) e pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult/UFBA). Foi Superintendente de Desenvolvimento Territorial da Cultura na Secretaria de Cultura (Secult-BA) e Assistente do Conselho de Cultura da Bahia.

GLEISE OLIVEIRA é produtora e gestora cultural, professora, especialista em gestão de projetos e mestra em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (Pós-cultura/UFBA). Doutoranda no Pós-cultura e pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult/UFBA). Foi Diretora de Cidadania Cultural na Secretaria de Cultura (Secult-BA) e professora substituta na Faculdade de Comunicação (Facom/UFBA).





A literatura acadêmica ainda não foi capaz de dedicar o merecido espaço às sociedades musicais ou filarmônicas como objeto de estudo.

Obviamente, é na música que essas entidades culturais centenárias alcançam maior atenção. Mas além de ser música, tradição e memória, as sociedades filarmônicas são também cidadania, diversidade, formação, sociabilidade e prazer.

Desde a segunda metade do século passado, todos esses valores acumulados e ainda presentes no seio das filarmônicas baianas vêm sendo degradados ou subvalorizados. Os oito capítulos que compõem este livro trazem à tona alguns dos principais desafios vividos por essas sociedades na atualidade, na Bahia ou fora dela, e propõem caminhos possíveis para a tessitura de uma transição para uma nova realidade. Nesse sentido as reflexões aqui presentes conjugam interesses e públicos distintos que extrapolam o acadêmico ao dialogarem com músicos, aprendizes, gestores, sociedade, amantes das tradições culturais.



APOIO FINANCEIRO

FUNDAÇÃO
CULTURAL
ESTADUAL
BAHIA

fun-
ceb



GOVERNO
DO ESTADO

SECRETARIA
DE CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL

ISBN 978-65-5630-148-8



9 786556 301488